



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ
EDEBÎ ELEŞTİRİSİ**

Doktora Tezi

Hasan GÜRGÜN

İZMİR-2025

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ
EDEBÎ ELEŞTİRİSİ**

Doktora Tezi

Hasan GÜRGÜN

Danışman : Prof. Dr. Şaban DOĞAN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Hatice ŞİRİN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Erhan AYDIN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ferruh AĞCA

İZMİR-2025

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum "Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebi Eleştirisi" adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/05/2025

Hasan GÜRGÜN



ÖZET

Doktora Tezi

ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİ

Hasan GÜRGÜN

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Ötüken Uygur Kağanlığı, 745 ila 840 yılları arasında yaklaşık bir asır boyunca Orta Asya'ya hükmetmiş bir Türk kağanlığıdır. Bu kağanlık kurulduğu günden yıkıldığı ana kadar Orta Asya'nın ticarî ve siyasî hayatına yön vermiş, önemli kültürel faaliyetlerde bulunmuştur. Söz konusu faaliyetler kapsamında gerek halktan kişiler gerek beyler gerekse kağanlık mensupları tarafından çeşitli yazıtlar meydana getirilmiştir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının hangileri olduğu konusunda araştırmacılar arasında bir ittifak yoktur. Buna rağmen “Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Sevrey, Arhanan, Gurvaljin Uul, Karabalgasun-I” Yazıtları genel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde oluşturulmuş yazıtlar olarak kabul edilir.

Eleştiri, bir sanat eserinden yola çıkarak söz konusu sanat eserindeki sanatsal yapıları ve sanatsallığı ortaya koymayı amaçlayan bilimsel bir etkinliktir. Eleştirinin bir alt dalı olarak edebiyat eleştirisi ise bir metindeki edebî yapıları ve edebîliği ortaya koymaya çalışan bilimsel bir etkinliktir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Eleştirisi başlıklı bu çalışmada “Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Sevrey, Arhanan, Gurvaljin Uul, Karabalgasun-I” adlı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları edebî açıdan eleştirilmiştir; onlardaki edebî yapılar ve edebîlik bilimsel bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Eksilti”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” adlı edebîlik ölçütleri tespit edilmiş ve adı geçen yazıtlar bu edebîlik ölçütlerine göre nesnel

şekilde incelenmiştir. İnceleme, yazıt metinlerinden hareketle metin merkezli biçimde gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dil Bilimi, Göktürkçe, Edebî Eleştiri, Eski Türkçe, Uygurlar



ABSTRACT

Doctoral Thesis

Literary Criticism of Ötüken Uyghur Khaganate Inscriptions

Hasan GÜRGÜN

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature Program

Ötüken Uyghur Khaganate was a Turkish kaganate that ruled Central Asia for nearly a century between 745 and 840. From the day it was founded until its collapse, this kaganate shaped the commercial and political life of Central Asia and carried out important cultural activities. Within the scope of these activities, various inscriptions were created by commoners, lords and members of the kaganate. There is no unanimity among researchers as to which are the inscriptions of the Ötüken Uyghur Khaganate. Despite this, the “Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Sevrey, Arhanan, Gurvaljin Uul, Karabalgasun-I” Inscriptions are generally accepted as inscriptions created during the period of the Ötüken Uyghur Khaganate.

Criticism is a scientific activity that aims to reveal the artistic structures and artistry in a work of art based on a work of art. Literary criticism, as a sub-branch of criticism, is a scientific activity that tries to present literary structures and literariness in a text.

In this study titled Literary Criticism of Ötüken Uyghur Khaganate Inscriptions, Ötüken Uyghur Khaganate Inscriptions in the form of “Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Sevrey, Arhanan, Gurvaljin Uul, Karabalgasun-I” were criticized from a literary point of view; literary structures and literariness in them were tried to be presented in a scientific way. For this purpose, various literary criteria such as “1. Parallelism”, “2. Sound Structure”, “3. Ellipsis”, “4. Use of Simile or Metaphor”, “5. Figures of Speech”, “6. Reiteration”, “7. Authenticity”, “8. Unity in Multiplicity (/ Unitas in Multitudine)”, “9.

Consistency” were determined and the mentioned inscriptions were objectively analyzed according to these literary criteria. The analysis was carried out in a text-centered manner based on the inscription texts.

Keywords: Linguistics, Kök Turks Language, Literary Criticism, Old Turkic, Uyghurs



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	xxvii
AÇIKLAMALAR	xxix
ÖN SÖZ	xxxiii
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	1
Araştırmanın Önemi.....	2
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ	5
1.1. UYGURLAR VE ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI	7
1.1.1. Ötüken Uygurlarının Göçleri	49
1.1.2. Ötüken Uygur Kağanlığı'nın Kültür Ürünleri.....	54
1.1.3. Ötüken Uygur Kağanlığı'nda Tarım ve Ticaret	58
1.1.4. Uygur Adının Etimolojisi ve Anlamı.....	59
1.2. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARI	64
1.2.1. Mo 17. Karabalgasun-II Yazıtı	73
1.2.2. Karı Çor Tigin Yazıtı	77
1.2.3. Mo 15. Suci Yazıtı	81
1.2.4. Mo 12. Tariat Yazıtı.....	90
1.2.5. Mo 14. Şine Us Yazıtı.....	96
1.2.6. Mo 11. Tes Yazıtı.....	102
1.2.7. Mo 25 ... 45. Hoid Tamir Yazıtları	106
1.2.8. Mo 22. Arhanan Yazıtı.....	111
1.2.9. Mo 64. Gurvaljin Uul Yazıtı	114
1.2.10. Mo 18. Sevrey Yazıtı	116

1.2.11. Mo 16. Karabalgasun-I Yazıtı.....	122
1.3. ELEŞTİRİ TANIMLARI, TEMEL ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ, TERCİH EDİLEN ELEŞTİRİ TAVRI VE YÖNTEMİ	131
1.3.1. Eleştiri Tanımları	133
1.3.2. Temel Eleştiri Yöntemleri.....	137
1.3.3. Eleştiride Metinden Hareket Etmenin ve Edebiyat Ölçütlerini Kullanmanın Gerekliliği	148
1.3.4. Tercih Edilen Eleştiri Yöntemi ve Tavrı.....	154
1.3.5. Estetik Değer ve Beğeni Yargısının Genel geçerliliği Problemi-Bu Problem Karşısında Alınan Tavrı.....	157
1.4. GÖKTÜRK HARFLİ YAZITLAR ÜZERİNE YAPILAN EDEBÎ İNCELEME VE ELEŞTİRİLER.....	164
1.4.1. Tarih Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler	170
1.4.1.1. Kitap Boyutu.....	170
1.4.1.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	178
1.4.2. Sanat ve Kültür Tarihi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler	180
1.4.2.1. Kitap Boyutu.....	180
1.4.2.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	184
1.4.3. Edebiyat Tarihi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler.....	188
1.4.3.1. Kitap Boyutu.....	189
1.4.3.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	199
1.4.4. Dil Bilimi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler.....	214
1.4.4.1. Kitap Boyutu.....	214
1.4.4.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	256
1.4.5. Çeşitli Alanlarda Yapılan Çalışmalarda Edebî İnceleme ve Eleştiriler	263
1.4.5.1. Kitap Boyutu.....	263
1.4.5.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	274
1.4.6. Eski Türk Şiiri ve Doğrudan Yazıtların Edebiyat Üzerine Yapılan Çalışmalarda Edebî İnceleme ve Eleştiriler	278
1.4.6.1. Kitap Boyutu.....	278
1.4.6.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu	301

1.5. EDEBÎLİK ÖLÇÜTLERİNİN TESPİTİ.....	320
1.5.1. Edebîlik Ölçütlerinin Kaynakları	321
1.5.2. Edebîlik Ölçütleri Üzerindeki Uzlaşım ve Farklılaşma: Eleştiri İçin Hazır Anahtarın Olmaması	341
1.5.3. Belirlenen Edebîlik Ölçütlerinin Nazma Dayalı Temel Edebî Yapı ile Yakınlığı	343
1.5.4. Yazıtlardaki Edebîliği Tüketme İddiası Yoktur	345
1.5.5. Edebî Eleştiri Yazıtları Edebî Metin Yapmaz.....	346
1.5.6. Edebîlik İçin Kılavuz: Eserin Kendisi/Eleştiri Ölçütlerinin Değişkenliği	347
1.5.7. Farklı Eleştiri Anlayışı ya da Ölçütünün Mümkünlüğü.....	348
İKİNCİ BÖLÜM ELEŞTİRİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ.....	350
2.1. EDEBİLİĞİN TESPİTİ VE EDEBÎ ESERİN ELEŞTİRİLMESİ İÇİN TEORİK ALTYAPI	350
2.1.1. Estetik ile Sanatın Değer ve Gerekliliği, Bunlarla İlgili Temel Kavramlar	351
2.1.2. Sanat ve Edebiyat Eserinin Varlık Tarzı	354
2.1.3. İnsanın İlişki Çeşitleri	361
2.1.4. Estetik Tavır	361
2.1.5. Estetik Algı	364
2.1.6. Edebî Eser Karşısında Estetik Öznenin Görevi	367
2.1.7. Estetik Yaşantının Ürünü Estetik Duygu	369
2.1.8. Sanatçı < Deha ve Teknik	370
2.1.9. Yazar, Okur ve Dış Dünyanın Edebîliği Belirlemede Rolü Var Mıdır?	374
2.1.9.1. Yazar Yönü	374
2.1.9.2. Okur Yönü	378
2.1.9.3. Dış Dünya Yönü.....	378
2.1.9.4. Edebîliğin Kaynağı Biçimdir	379
2.1.10. Edebî Eser Nedir?	380
2.1.10.1. Edebî Eserin Yapı Olmaklığı, Sistem Olarak İşlemesi	381
2.1.10.2. Edebîliğin Belirleyicisi Yapı.....	383
2.1.10.3. Edebî Metin İçin Gerekli ve Yeter Şart.....	384
2.1.11. Edebî Eser Sanatsallığı/Edebîliği Nasıl Elde Eder?.....	385

2.1.11.1. Nesnel Görecelik.....	388
2.1.11.2. Okurun İş Birliği, Eserin Çok Anlamlılığı ve Bunların Metne Bağımlılığı	389
2.1.12. Estetik Yetkinlik Olarak Güzel Değeri ve Diğer Değerlerden Farkı	392
2.1.13. Genel Olarak Sanat, Özel Olarak Edebiyatta İşlev ve Amaç	395
2.1.14. Edebî Eserin Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı	402
2.1.15. Sanat ve Edebiyatın Gerçeklik ile İlişkisi	403
2.1.16. Edebî Eserde Konu ve İçerik Farkı	406
2.1.17. Edebî Eserde Konunun Değer ve Önem Açısından Durumu	407
2.1.18. Edebî Eserde Yapı: Biçim ve İçerik.....	411
2.1.18.1. Dörtlü Ayrım ve Biçim/Yapı	414
2.1.19. Güzel Sanatlar İçinde Edebiyatın Yeri ve Bir Dil Göstergesi Sanatı Olarak Edebiyat	414
2.1.20. Edebî Olan-Olmayanın Tespitinin Güçlüğü ve Edebîliğin Ölçütü Olarak Edebî Dil	418
2.1.21. Standart, Edebî, Günlük Dil ve Bilim Dilinin Genel Özellikleri-Farkları; Edebî Dil ve Yazarın/Şairin Standart Dil ile İlişkisi	422
2.1.21.1. Bilim Dili	426
2.1.21.2. Günlük Dil	430
2.1.21.3. Edebî Dil	434
2.1.21.4. Standart Dil, Edebî Dilin Standart Dildeki Yeri	460
2.1.21.5. Edebî Dilin Standart Dil ile İlişkisi.....	467
2.1.21.6. Yazar veya Şairin Standart Dile Uyuma Zorunluluğu Var mıdır?	469
2.1.22. Son Bakışta Edebî Dil ve Metin.....	470
2.1.23. Edebîlik, Edebî Dil ve Edebîlik Araçlarının İlişkisi	473
2.1.24. Ses ve Dış Şekil Edebiyatta Esas Değil Ancak Görmezden Gelinemez Bir Tamamlayıcıdır	475
2.1.25. Dil Göstergesi Sanatı Olarak Edebiyatta Tamamlayıcı Unsurlar Ses ve Dış Şekil Edebîliğe Nasıl Katkı Sunar?	479
2.1.26. Edebîliğin Araç ya da Amaç Olması.....	483
2.2. EDEBİLİK ÖLÇÜTLERİ.....	485

2.2.1. Paralellik	485
2.2.2. Ses Yapısı.....	493
2.2.2.1. Ölçü ve Hece Ölçüsü.....	496
2.2.2.2. Uyak, Redif ve Seci	498
2.2.2.3. Aliterasyon, Asonans ve Kıta Aliterasyonu.....	506
2.2.2.4. Ulama.....	514
2.2.3. Eksilti	517
2.2.4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	529
2.2.5. Söz Sanatları	539
2.2.5.1. Tezat.....	540
2.2.5.2. Somutlama	542
2.2.5.3. Ad Aktarması	544
2.2.5.4. İstifham	547
2.2.5.5. Mübalağa.....	548
2.2.5.6. Tenasüp.....	551
2.2.5.7. Nida.....	552
2.2.6. Yineleme	555
2.2.7. Özgünlük.....	567
2.2.8. Çoklukta Birlik.....	586
2.2.9. Bütünlüklü Olma.....	590
2.2.10. Ek Değer	597
2.2.10.1. Büyük Eser Değeri	598
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİ.....	603
3.1. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ YAPILARININ TESPİTİ VE ELEŞTİRİSİ.....	603
3.1.1. Karabalgasun-II Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	604
3.1.1.1. Metin Parçası-1	604
3.1.1.1.1. Paralellik	606
3.1.1.1.2. Ses Yapısı.....	607
3.1.1.1.3. Söz Sanatları	609

3.1.1.2. Metin Parçası-2	611
3.1.1.2.1. Paralellik	611
3.1.1.2.2. Ses Yapısı.....	613
3.1.1.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	616
3.1.1.2.4. Söz Sanatları	621
3.1.1.2.5. Yineleme	626
3.1.1.3. Metin Parçası-3	630
3.1.1.3.1. Ses Yapısı.....	630
3.1.1.4. Eksilti	631
3.1.1.5. Özgünlük.....	633
3.1.1.6. Çoklukta Birlik.....	636
3.1.1.7. Bütünlüklü Olma.....	637
3.1.1.8. Ek Değer	646
3.1.2. Karı Çor Tigin Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	646
3.1.2.1. Metin Parçası-1	647
3.1.2.1.1. Paralellik	649
3.1.2.1.2. Ses Yapısı.....	650
3.1.2.1.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	651
3.1.2.1.4. Söz Sanatları	655
3.1.2.2. Metin Parçası-2	656
3.1.2.2.1. Ses Yapısı.....	656
3.1.2.2.2. Yineleme	657
3.1.2.3. Eksilti	657
3.1.2.4. Özgünlük.....	659
3.1.2.5. Çoklukta Birlik.....	660
3.1.2.6. Bütünlüklü Olma.....	661
3.1.3. Suci Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi.....	663
3.1.3.1. Metin Parçası-1	663
3.1.3.1.1. Paralellik	664
3.1.3.1.2. Ses Yapısı.....	666

3.1.3.1.3. Söz Sanatları	669
3.1.3.1.4. Yineleme	670
3.1.3.2. Metin Parçası-2	670
3.1.3.2.1. Paralellik	671
3.1.3.2.2. Ses yapısı	673
3.1.3.2.3. Söz Sanatları	676
3.1.3.2.4. Yineleme	677
3.1.3.3. Metin Parçası-3	677
3.1.3.3.1. Paralellik	678
3.1.3.3.2. Ses Yapısı.....	679
3.1.3.3.3. Söz Sanatları	681
3.1.3.3.4. Yineleme	682
3.1.3.4. Metin Parçası-4	683
3.1.3.4.1. Ses Yapısı.....	683
3.1.3.4.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	684
3.1.3.4.3. Söz Sanatları	684
3.1.3.5. Eksilti	685
3.1.3.6. Özgünlük.....	687
3.1.3.7. Çoklukta Birlik.....	689
3.1.3.8. Bütünlüklü Olma.....	692
3.1.3.9. Ek Değer	699
3.1.4. Tariat Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	700
3.1.4.1. Doğu Yüzü	700
3.1.4.1.1. Metin Parçası-1 (Doğu Yüzü)	701
3.1.4.1.1.1. Paralellik	701
3.1.4.1.2. Metin Parçası-2 (Doğu Yüzü)	701
3.1.4.1.2.1. Paralellik	701
3.1.4.1.2.2. Ses Yapısı.....	702
3.1.4.1.2.3. Yineleme	702
3.1.4.1.3. Metin Parçası-3 (Doğu Yüzü)	703

3.1.4.1.3.1. Ses Yapısı.....	703
3.1.4.1.3.2. Söz Sanatları	704
3.1.4.1.4. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)	705
3.1.4.1.4.1. Paralellik	705
3.1.4.1.4.2. Ses Yapısı.....	706
3.1.4.1.5. Metin Parçası-5 (Doğu Yüzü)	707
3.1.4.1.5.1. Paralellik	707
3.1.4.1.5.2. Söz Sanatları	707
3.1.4.1.6. Ses Yapısı.....	708
3.1.4.2. Güney Yüzü	709
3.1.4.2.1. Metin Parçası-6 (Güney Yüzü)	709
3.1.4.2.1.1. Ses Yapısı.....	710
3.1.4.2.2. Metin Parçası-7 (Güney Yüzü)	711
3.1.4.2.2.1. Paralellik	712
3.1.4.2.2.2. Ses Yapısı.....	713
3.1.4.2.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	714
3.1.4.2.2.4. Söz Sanatları	714
3.1.4.2.2.5. Yineleme	715
3.1.4.2.3. Metin Parçası-8 (Güney Yüzü)	715
3.1.4.2.3.1. Paralellik	716
3.1.4.2.3.2. Ses Yapısı.....	716
3.1.4.3. Batı Yüzü	717
3.1.4.3.1. Metin Parçası-9 (Batı Yüzü)	718
3.1.4.3.1.1. Paralellik	718
3.1.4.3.1.2. Ses Yapısı.....	720
3.1.4.3.1.3. Yineleme	723
3.1.4.3.2. Metin Parçası-10 (Batı Yüzü)	723
3.1.4.3.2.1. Paralellik	724
3.1.4.3.2.2. Ses Yapısı.....	725
3.1.4.3.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	727

3.1.4.3.2.4. Yineleme	729
3.1.4.3.3. Metin Parçası-11 (Batı Yüzü)	729
3.1.4.3.3.1. Paralellik	730
3.1.4.3.3.2. Ses Yapısı.....	731
3.1.4.3.3.3. Söz Sanatları	732
3.1.4.3.3.4. Yineleme	733
3.1.4.3.4. Metin Parçası-12 (Batı Yüzü)	733
3.1.4.3.4.1. Paralellik	734
3.1.4.3.4.2. Ses Yapısı.....	734
3.1.4.3.4.3. Söz Sanatları	735
3.1.4.3.4.4. Yineleme	736
3.1.4.3.5. Metin Parçası-13 (Batı Yüzü)	737
3.1.4.3.5.1. Paralellik	738
3.1.4.3.5.2. Ses Yapısı.....	739
3.1.4.3.5.3. Yineleme	740
3.1.4.4. Kuzey Yüzü	740
3.1.4.4.1. Metin Parçası-14 (Kuzey Yüzü).....	740
3.1.4.4.1.1. Paralellik	741
3.1.4.4.1.2. Ses Yapısı.....	742
3.1.4.4.1.3. Yineleme	743
3.1.4.5. Eksilti	747
3.1.4.5.1. Doğu Yüzünde Eksilti	747
3.1.4.5.2. Güney Yüzünde Eksilti	748
3.1.4.5.3. Batı Yüzünde Eksilti	751
3.1.4.5.4. Kuzey Yüzünde Eksilti	753
3.1.4.6. Özgünlük.....	753
3.1.4.6.1. Doğu Yüzünde Özgünlük.....	754
3.1.4.6.2. Güney Yüzünde Özgünlük.....	755
3.1.4.6.3. Batı Yüzünde Özgünlük.....	756
3.1.4.6.4. Kuzey Yüzünde Özgünlük.....	760

3.1.4.7. Çoklukta Birlik.....	761
3.1.4.7.1. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik	762
3.1.4.7.2. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik.....	762
3.1.4.7.3. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik.....	763
3.1.4.7.4. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik.....	764
3.1.4.8. Bütünlüklü Olma.....	765
3.1.4.8.1. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	765
3.1.4.8.2. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	765
3.1.4.8.3. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	766
3.1.4.8.4. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma	767
3.1.4.9. Ek Değer	768
3.1.5. Şine Us Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi	769
3.1.5.1. Kuzey Yüzü	769
3.1.5.1.1. Metin Parçası-1 (Kuzey Yüzü).....	769
3.1.5.1.1.1. Paralellik	770
3.1.5.1.1.2. Ses Yapısı.....	771
3.1.5.1.2. Metin Parçası-2 (Kuzey Yüzü).....	771
3.1.5.1.2.1. Yineleme	772
3.1.5.1.3. Metin Parçası-3 (Kuzey Yüzü).....	773
3.1.5.1.3.1. Ses Yapısı.....	773
3.1.5.1.3.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	773
3.1.5.2. Doğu Yüzü	778
3.1.5.2.1. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)	778
3.1.5.2.1.1. Paralellik	779
3.1.5.2.1.2. Ses Yapısı.....	779
3.1.5.2.1.3. Söz Sanatları	781
3.1.5.2.1.4. Yineleme	782
3.1.5.2.2. Metin Parçası-5 (Doğu Yüzü)	782
3.1.5.2.2.1. Paralellik	783
3.1.5.2.2.2. Ses Yapısı.....	784

3.1.5.2.2.3. Yineleme	787
3.1.5.2.3. Metin Parçası-6 (Doğu Yüzü)	788
3.1.5.2.2.1. Ses Yapısı.....	788
3.1.5.2.2.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	789
3.1.5.2.4. Metin Parçası-7 (Doğu Yüzü)	789
3.1.5.2.4.1. Paralellik	790
3.1.5.2.4.2. Ses Yapısı.....	791
3.1.5.2.4.3. Söz Sanatları	794
3.1.5.2.4.4. Yineleme	795
3.1.5.2.5. Metin Parçası-8 (Doğu Yüzü)	796
3.1.5.2.5.1. Ses Yapısı.....	796
3.1.5.2.5.2. Yineleme	797
3.1.5.2.6. Metin Parçası-9 (Doğu Yüzü)	798
3.1.5.2.6.1. Paralellik	798
3.1.5.2.6.2. Ses Yapısı.....	799
3.1.5.2.6.3. Yineleme	800
3.1.5.2.7. Metin Parçası-10 (Doğu Yüzü)	801
3.1.5.2.7.1. Paralellik	802
3.1.5.2.7.2. Ses Yapısı.....	803
3.1.5.2.7.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	804
3.1.5.2.7.4. Yineleme	804
3.1.5.2.8. Metin Parçası-11 (Doğu Yüzü)	805
3.1.5.2.8.1. Paralellik	806
3.1.5.2.8.2. Ses Yapısı.....	806
3.1.5.2.8.3. Söz Sanatları	807
3.1.5.2.8.4. Yineleme	807
3.1.5.3. Güney Yüzü	807
3.1.5.3.1. Metin Parçası-12 (Güney Yüzü)	807
3.1.5.3.1.1. Ses Yapısı.....	808
3.1.5.3.1.2. Yineleme	808

3.1.5.3.2. Metin Parçası-13 (Güney Yüzü)	808
3.1.5.3.2.1. Yineleme	809
3.1.5.3.3. Metin Parçası-14 (Güney Yüzü)	809
3.1.5.3.3.1. Paralellik	810
3.1.5.3.3.2. Ses Yapısı.....	810
3.1.5.3.3.3. Söz Sanatları	811
3.1.5.3.4. Metin Parçası-15 (Güney Yüzü)	811
3.1.5.3.4.1. Paralellik	812
3.1.5.3.4.2. Ses Yapısı.....	812
3.1.5.3.4.3. Söz Sanatları	813
3.1.5.3.5. Metin Parçası-16 (Güney Yüzü)	813
3.1.5.3.5.1. Ses Yapısı.....	813
3.1.5.3.5.2. Söz Sanatları	814
3.1.5.3.5.3. Yineleme	814
3.1.5.3.6. Metin Parçası-17 (Şine Us Yazıtının Güney Yüzünde Yer Alan Ek I) 815	
3.1.5.3.6.1. Ses Yapısı.....	815
3.1.5.3.6.2. Yineleme	815
3.1.5.4. Batı Yüzü	816
3.1.5.4.1. Metin Parçası-18 (Batı Yüzü)	816
3.1.5.4.1.1. Yineleme	816
3.1.5.4.2. Metin Parçası-19 (Batı Yüzü)	816
3.1.5.4.2.1. Paralellik	817
3.1.5.4.3. Ses Yapısı	818
3.1.5.5. Eksilti	818
3.1.5.5.1. Kuzey Yüzünde Eksilti	818
3.1.5.5.2. Doğu Yüzünde Eksilti.....	820
3.1.5.5.3. Güney Yüzünde Eksilti	824
3.1.5.5.4. Batı Yüzünde Eksilti	826
3.1.5.6. Özgünlük.....	828
3.1.5.6.1. Kuzey Yüzünde Özgünlük.....	828

3.1.5.6.2. Doğu Yüzünde Özgünlük.....	829
3.1.5.6.3. Güney Yüzünde Özgünlük.....	831
3.1.5.6.4. Batı Yüzünde Özgünlük.....	832
3.1.5.7. Çoklukta Birlik.....	832
3.1.5.7.1. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik.....	833
3.1.5.7.2. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik	833
3.1.5.7.3. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik.....	834
3.1.5.7.4. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik.....	834
3.1.5.8. Bütünlüklü Olma.....	835
3.1.5.8.1. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma	835
3.1.5.8.2. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	836
3.1.5.8.3. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	836
3.1.5.8.4. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	837
3.1.6. Tes Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	838
3.1.6.1. Kuzey Yüzü	838
3.1.6.1.1. Metin Parçası-1 (Kuzey Yüzü).....	838
3.1.6.1.1.1. Ses Yapısı.....	839
3.1.6.1.1.2. Söz Sanatları	840
3.1.6.2. Batı Yüzü	841
3.1.6.2.1. Metin Parçası-2 (Batı Yüzü)	841
3.1.6.2.1.1. Paralellik	842
3.1.6.2.1.2. Ses Yapısı.....	842
3.1.6.2.1.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	843
3.1.6.3. Doğu Yüzü	844
3.1.6.3.1. Metin Parçası-3 (Doğu Yüzü)	844
3.1.6.3.1.1. Paralellik	844
3.1.6.3.1.2. Ses Yapısı.....	844
3.1.6.3.2. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)	845
3.1.6.3.3. Ses Yapısı.....	845
3.1.6.4. Güney Yüzü	846

3.1.6.4.1. Metin Parçası-5 (Güney Yüzü)	846
3.1.6.4.1.1. Paralellik	847
3.1.6.4.1.2. Ses Yapısı.....	848
3.1.6.4.1.3. Yineleme	849
3.1.6.5. Eksilti	850
3.1.6.5.1. Kuzey Yüzünde Eksilti	850
3.1.6.5.2. Batı Yüzünde Eksilti	851
3.1.6.5.3. Doğu Yüzünde Eksilti	851
3.1.6.5.4. Güney Yüzünde Eksilti	851
3.1.6.6. Özgünlük.....	852
3.1.6.6.1. Kuzey Yüzünde Özgünlük.....	852
3.1.6.6.2. Batı Yüzünde Özgünlük.....	853
3.1.6.6.3. Doğu Yüzünde Özgünlük.....	853
3.1.6.6.4. Güney Yüzünde Özgünlük.....	854
3.1.6.7. Çoklukta Birlik.....	855
3.1.6.7.1. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik.....	855
3.1.6.7.2. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik.....	855
3.1.6.7.3. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik	856
3.1.6.7.4. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik.....	856
3.1.6.8. Bütünlüklü Olma.....	857
3.1.6.8.1. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma	857
3.1.6.8.2. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	857
3.1.6.8.3. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	858
3.1.6.8.4. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma.....	858
3.1.7. Hoid Tamir Yazıtlarının Edebî Eleştirisi	859
3.1.7.1. Metin Parçası-1	859
3.1.7.2. Metin Parçası-2	860
3.1.7.3. Metin Parçası-3	860
3.1.7.4. Metin Parçası-4	860
3.1.7.5. Metin Parçası-5	862

3.1.7.6. Metin Parçası-6	862
3.1.7.7. Metin Parçası-7	862
3.1.7.8. Metin Parçası-8	864
3.1.7.8.1. Ek Değer	864
3.1.8. Arhanan Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	865
3.1.8.1. Metin Parçası-1	865
3.1.8.1.1. Ses Yapısı.....	865
3.1.8.1.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı	867
3.1.8.1.3. Söz Sanatları	867
3.1.8.1.4. Yineleme	868
3.1.8.2. Eksilti	868
3.1.8.3. Özgünlük.....	869
3.1.8.4. Çoklukta Birlik.....	872
3.1.8.5. Bütünlüklü Olma.....	872
3.1.8.6. Ek Değer	873
3.1.9. Gurvaljin Uul Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi.....	873
3.1.9.1. Metin Parçası-1	873
3.1.9.1.1. Ek Değer	874
3.1.10. Sevrey Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	875
3.1.11. Karabalgasun-I Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi	875
3.1.11.1. Metin Parçası-1	875
3.2. KARABALGASUN-II YAZITI'NDAN ALINTILANAN METİN PARÇASI	
ÜZERİNDEN EDEBÎ DİL VE YAPININ BETİMLENMESİ.....	876
3.2.1. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Varlık Tarzı	879
3.2.2. Estetik Açından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Algılanması.....	883
3.2.3. Estetik Özne Olarak Okurun Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası İçin Takınacağı Estetik Tavır	885
3.2.4. Okur Adına Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasından Edinilen Estetik Duygu.....	890

3.2.5. Bir Deha Yaratımı Olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Edebî Boyut	891
3.2.6. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Anlam, Edebîlik ve Estetik Yaşantının Esas Kaynağı Olarak Metin	893
3.2.7. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasında Sanatsal Değerin Kaynağı	898
3.2.8. İşlev ve Amaç Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	900
3.2.9. Gerçeklik ile İlişki ve Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı Bakımından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	901
3.2.10. Konu ve İçerik Farklılığı Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	903
3.2.11. Çirkinlikten Güzelliğe Ölümün Seyri	904
3.2.12. Biçim ve İçerik Birliği Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	905
3.2.13. Dil Göstergesi Sanatı Olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	906
3.2.14. Edebî Dilin Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Görünümü	906
3.2.14.1. Suni Dil	906
3.2.14.2. Duygusal İfade Baskınlığı	907
3.2.14.3. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasında Alışılmışın Ölüm Metaforu ile Kırılması	908
3.2.14.4. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasında Alışılmışın Edebîlik Araçları Açısından Kırılması	914
3.2.14.5. Söz Diziminin Edebîliğe Katkısı	916
3.2.14.6. Alt Okumalara ve Çok Anlamlılığa Açıklık	919
3.2.14.7. Edebî İşlevin Tercihi ve Dilin Matlılığı	920
3.2.14.8. Dil Göstergelerinin Önemi ve Değiştirilemezliği	922
3.2.14.9. Söz Sanatlarının Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasına Katkısı	929
3.2.14.10. Hâkim Unsur Mecaz	930

3.2.14.11. Gerçeklikle Bağ.....	931
3.2.14.12. Kapalı ve İma Edilmiş Anlam.....	931
3.2.14.13. Pratik İlişkilere Hizmette Uygunsuzluk	932
3.2.14.14. Yapı ve İşlev Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Dil	933
3.2.14.15. Tutarlılık Ölçütü Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası	936
3.2.14.16. Edebîlik Araçlarının Kullanımındaki Üst Düzey Oran, Bilinç ve Sistemlilik	938
3.2.15. Standart Dile Göre Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasının Dili	940
3.2.16. Karabalgasun-II Yazıtı'nın Meçhul Yazarının Göktürkçeye Karşı Sorumluluğu	942
3.2.17. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Göktürkçeye Katkısı	943
3.2.18. Mecaz Hâkimiyetindeki Yapıda Gerçek Anamlı Kelime ve Öbeklerin İşlevi	943
3.2.19. Ses Yapısı ve Bunun Edebîlikteki Yeri.....	945
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİNDEN ELDE EDİLEN VERİLER, TARTIŞMA, YORUM VE ÖNERİLER	947
4.1. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARI AÇISINDAN ELDE EDİLEN VERİLER	947
4.1.1. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler.....	947
4.1.2. Karı Çor Tigin Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler	948
4.1.3. Suci Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler.....	949
4.1.4. Tariat Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler.....	950
4.1.5. Şine Us Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler	952
4.1.6. Tes Yazıtı'nndan Elde Edilen Veriler	953
4.1.7. Hoid Tamir Yazıtlarından Elde Edilen Veriler	955
4.1.8. Arhanan Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler	956
4.1.9. Gurvalcin Uul Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler.....	957
4.1.10. Sevrey Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler.....	957

4.1.11. Karabalgasun-I Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler	958
4.2. EDEBİLİK ÖLÇÜTLERİ AÇISINDAN ELDE EDİLEN VERİLER.....	958
4.2.1. Paralellik Adına Elde Edilen Veriler.....	958
4.2.2. Ses Yapısı Adına Elde Edilen Veriler.....	959
4.2.3. Eksilti Adına Elde Edilen Veriler	960
4.2.4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı Adına Elde Edilen Veriler	961
4.2.5. Söz Sanatları Adına Elde Edilen Veriler.....	964
4.2.6. Yineleme Adına Elde Edilen Veriler	965
4.2.7. Özgünlük Adına Elde Edilen Veriler	966
4.2.8. Çoklukta Birlik Adına Elde Edilen Veriler	969
4.2.9. Bütünlüklü Olma Adına Elde Edilen Veriler	970
4.2.10. Ek Değer Adına Elde Edilen Veriler.....	972
4.3. TARTIŞMA, YORUM VE ÖNERİLER.....	973
4.3.1. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Işığında Bozkır İnsanı: Sanat ve Edebiyatla İlişkisi.....	973
4.3.2. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Üzerinden “bitig”çilik Müessesesine Bakış	977
4.3.3. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki Edebî Parçaların Millî Değeri ve Sosyal Görevi	979
4.3.4. Göktürkçenin Değerli ve İtibarlı Bir Kültür Dili Olmasında Ötüken Uygurlarının Payı Var Mıdır?.....	980
4.3.5. Bozkırdan Dünyaya, Yerelden Evrensele	982
4.3.6. “Bitig”çiler Bu Edebî Yapıları Hissetmiş veya Düşünmüş Müdür?	983
4.3.7. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve Hayvan Üslubu	983
4.3.8. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Edebî Eser Mi Teknik Eser Mi?	985
4.3.8.1. Gerçek Bir Göndergeye Atıf Yapmama.....	988
4.3.8.2. Soyut Alanın Varlığı	989
4.3.8.3. Edebîlik Araçlarının Kullanılış Çeşitliliği	991
4.3.8.4. Edebî Yapıda Bütünlük ve Bu Yapının Tüm Metne Hâkimiyeti	992
4.3.8.5. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Edebiyatın Neresinde?.....	993
4.3.8.6. Edebîlik ve Edebî Metin Parçalarının İşlevi ve Bu İşlevden Hareketle Kullanım Amacı.....	994

4.3.8.6.1. Kağanlık Yazıtlarında Edebîliğin ve Edebî Metin Parçalarının İşlev ve Amacı: Pathos, İknanın Duygusal Yönü.....	998
4.3.8.6.2. Standart İletişimsel Metinlerde Edebîliğin ve Edebî Metin Parçalarının İşlev ve Amacı: Güzellik.....	1006
4.3.8.7. Teknik Eser Olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Öne Çıkan Nitelikleri: Başarılı ve Güzel	1007
4.3.9. Bozkır Sanatının Metin Parçası Düzeyindeki Edebî Üyeleri.....	1008
4.3.10. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında Aliterasyon ve Asonans Karakteristik Midir?.....	1010
4.3.11. Ses Ahenginin Karakteristik Araçları: Paralellik, Ölçü, Durak, Redif ve Kafiye Değerindeki Ses Benzerlikleri	1011
4.3.12. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki Redif ve Kafiye Değerindeki Ses Benzerlikleri.....	1013
4.3.13. İncelenen Uygur Yazıtlarından Yazıtlardan Hareketle 840 Sonrası Uygur Şiiri İçin Hece Ölçüsü Çıkarımı.....	1014
4.3.14. Edebî Metin Parçaları Okuryazarlığın Göstergesi Olarak Yorumlanabilir Mi?	1014
4.3.15. Göktürkçenin İletişimsel ve Edebî Dil Görünüşü	1015
4.3.16. Çağdaş Okurun Dikkatine: Engin Bozkırın İnce Sanatı.....	1016
4.3.17. Kafiye Değerindeki Ses Benzerliğinin Varlığı Tartışması.....	1017
4.3.18. Sanatsal Forma Sahip Olan ve Olmayan Aliterasyon Tartışması	1021
4.3.19. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebîliği Konusunda Fikir ve Öneriler	1025
4.3.19.1. Tarih Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler	1031
4.3.19.2. Sanat ve Kültür Tarihi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler	1031
4.3.19.3. Edebiyat Tarihi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler.....	1032
4.3.19.4. Dil Bilimi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler	1033
4.3.19.5. Çeşitli Alanlarda Yapılan Çalışmalarda Değerlendirmeler İçin Öneriler	1033
4.3.19.6. Eski Türk Şiiri ve Doğrudan Yazıtların Edebîliği Üzerine Yapılan Çalışmalarda Değerlendirmeler İçin Öneriler.....	1034

SONUÇ	1035
KAYNAKLAR	1039
ÖZ GEÇMİŞ.....	1083



SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

I	:Birinci taş
II	:İkinci taş
B	:Batı yüzü
BK	:Bilge Kağan Yazıtı
bk.	:Bakınız
CTS	:Chiu T'ang-shu (/ T'ang Hanedanlığı'nın Eski Yıllığı)
D	:Doğu yüzü
E	:Yenisey Yazıtları
Fr.	:Fransızca
G	:Güney yüzü
GD	:Güneydoğu yüzü
HTS	:Hsin T'ang-shu (/ T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı)
İng.	:İngilizce
K	:Kuzey yüzü
KÇ	:Kül İç Çor Yazıtı
KÇT	:Karı Çor Tigin Yazıtı
KT	:Kül Tigin Yazıtı
Lat.	:Latince
Mo	:Moğolistan
MÖ	:Milattan önce
OED	:The Oxford English Dictionary
Rus.	:Rusça
SU	:Suci Yazıtı
ŞU	:Şine Us Yazıtı
T	:Tonyukuk Yazıtları
TA	:Tariat Yazıtı

TCTC	:Tzu-chih T'ung-chien
TDEA	:Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi
	Devirler/İsimler/Eserler/Terimler
TDK	:Türk Dil Kurumu
TE	:Tes Yazıtı
TFYK	:Ts'e-fu Yüan-kuei
TÜA	:Türk Ansiklopedisi
vs.	:Vesaire



AÇIKLAMALAR

1. *Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Eleştirisi* adlı bu çalışma Göktürkçe, dil bilimi ve edebî eleştiri üçgeninde yer alan disiplinlerarası bir çalışmadır. Bu özelliğinden ötürü çalışma, farklı disiplinlere ait parçaları aynı çatı altında barındırmaktadır. Çalışmayı kullanım amacına göre söz konusu parçalar birlikte deneyimlenebileceği gibi parça parça da deneyimlenebilir. Çalışmanın parça parça deneyimlenmesi durumuna yönelik olarak eserin yol haritası genel hatlarıyla şöyle çizilebilir: Okur, doğrudan Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisini okumak isterse “ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİ”, “DÖRDÜNCÜ BÖLÜM ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİNDEN ELDE EDİLEN VERİLER, TARTIŞMA, YORUM VE ÖNERİLER” ve “SONUÇ” bölümlerini okumalıdır. Eğer okur, bu çalışmanın kabulleri, teorik alt yapısı ve ölçütlerini de öğrenmek istiyorsa “1.3. Eleştiri Tanımları, Temel Eleştiri Yöntemleri, Tercih Edilen Eleştiri Tavrı ve Yöntemi”, “1.5. Edebiyat Ölçütlerinin Tespiti” ve “İKİNCİ BÖLÜM ELEŞTİRİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ” kısımlarını da okumalıdır. Okur, alt yapısı ile eleştirisini okuduğu yazıtlar ve yazıtların sahipleri hakkında bilgi de edinmek isterse “1.1. Uygurlar ve Ötüken Uygur Kağanlığı” ve “1.2. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları” kısmını da okumalıdır. Eğer okur, Göktürk harfli yazıtlar üzerine yapılmış diğer edebî inceleme ve değerlendirmeleri de okumak ve çalışmayı bunlarla karşılaştırmak isterse “1.4. Göktürk Harfli Yazıtlar Üzerine Yapılan Edebî İnceleme ve Eleştiriler” bölümünü de okumalıdır.

2. Çalışmada kullanılan bazı terimler için yararlı olabileceği düşüncesi ile kimi zaman örneklerle açıklama yoluna gidilmiş kimi zaman da doğrudan alanın uzmanlarının tanımlarına yer verilmiştir.

3. Çalışmada başka metinlerden yapılan alıntılar tırnak içine alınarak italik şekilde yazılmıştır: “Alıntılar böyle gösterilmiştir.”. Eğer bu alıntılar içinde, alıntının orijinalinde yer almayan ve çalışmayı gerçekleştiren araştırmacının eklediği bir bilgi varsa köşeli parantez içine alınarak italik yazılmamıştır: “Alıntılar böyle gösterilmiştir ve [araştırmacı tarafından eklenenler bu şekilde] yazılmıştır.”

Vurgulanmak istenen noktalar ise sadece tırnak içine alınmıştır: “Vurgulanmak istenenler böyle gösterilmiştir.”.

4. Bir terimin ya da kelimenin eşanlamlısı “terim ya da kelime (/ eş anlamlısı)” şeklinde [Örnek: “sistem (/ yapı/ dizge)"] gösterilmiştir. Bunun dışında kalan parantez içindeki bilgiler açıklayıcı bilgilerdir.

5. Eleştiri için yazıt metninden alıntılanan metin parçası “Metin Parçası” başlığı altında verilmiştir. Türkoloji dünyasında tüm araştırmacıların ittifakla kabul ettiği bir Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları kümesi ve bunların ortak bir metni yoktur. Bu sebeple bir yazıtın “transkripsiyon (/ çeviri yazısı)”unun alıntılandığı esas kaynak, metin parçasının sonunda verilmiştir. Yazıt metninde bir söz veya söz öbeği için tercih edilen esas kaynak dışında başka bir araştırmacının okuyuşu esas alınmışsa bu okuyuşun kaynağı dipnot ile sözcük veya söz öbeğinde verilmiştir. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan “Metin Parçası-1”in esas kaynağı “Şirin, 2016: 660”dır. Bu esas kaynaktan ele alınan yazıtın ikinci satırının ikinci kelimesi “(ä)rd(ä)m” ve dördüncü satırının ilk kelimesi “It²m” şeklindedir. Bu iki kelime “Aydın, 2018: 88-89” ve “Ölmez, 2018: 51”de ise sırasıyla “ertim” ve “ertim” şeklinde okunmuştur. Nitekim bu çalışmada “ertim” ve “ertim” şekilleri tercih edilmiş; bu iki okuyuşa kaynak olarak “Aydın, 2018: 89-90” ve “Ölmez, 2018: 51” ilgili kelimelerde dipnot ile belirtilmiştir. Yazıt için metin parçasının sonunda verilen esas kaynaktan bulunmayan ya da farklı olan okumalar bu şekilde, dipnot ile tek tek verilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan kaynak gösterme örneği şu şekildedir:

Metin Parçası-1

1. *kunç[(u)y]*

2. *buyrukı: ertim¹:*

3. *öñt(ü)n(ü)g : tıd(a)r*

4. *ertim²: kid(i)n(i)g :*

5. *it(tü)rür : (ä)rt(i)m (Şirin, 2016: 660)*

¹ Aydın, 2018: 88; Ölmez, 2018: 51.

² Aydın, 2018: 89; Ölmez, 2018: 51.

6. Yazıt metinlerinin Türkiye Türkçesi aktarımları dipnotlar ile verilmiştir. Bir kaynaktan alıntılanan ifadeler, eğik yazılmış ve kaynak belirtilmiştir. Bu çalışmada düşünülen aktarmalar ise düz yazılmış ve kaynak belirtilmemiştir. Örneğin Suci Yazıtı'nın ikinci satırdaki “*kırk(ı)z : oğlu m(ä)n*” cümlesinin aktarımı “‘*Kırgız evladiyim.*’ (Ölmez, 2018: 189)” şeklinde Ölmez, 2018’den alındığı için eğik yazılmış ve kaynak verilmiştir. Gurvaljin Uul Yazıtı’ndaki “*t(ä)ŋri kulu : bit(i)d(i)m*” ifadesinin aktarımı ise “(Ben) Tanrı kulu(yum). (Ben) yazdım.” şeklinde bu çalışmada düşünüldüğü için düz yazılmış ve kaynak verilmemiştir.

7. Eleştiri gerçekleştirilirken yazıtlardaki dil öğeleri kimi başlıklar altında çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bu dil öğelerinden yapılan alıntılar tırnak işareti içine alınmış ve italik yazılmıştır. Yazıtlardan yapılan alıntılar “*bu şekilde*” gösterilmiştir. Örneğin Suci Yazıtı'nın ikinci satırından yapılan bir alıntı “*kırk(ı)z : oğlu m(ä)n :*” şeklinde gösterilmiştir. Bu dil ögesinin hangi yazıtın, hangi yüzüne ve satırına ait olduğu yay ayrıçlar içerisinde normal yazılarak verilmiştir. Yay ayrıç içerisinde bu bilgiler verilirken öncelikle yazıtın kısaltması (Yazıtların kısaltmaları “*SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ*” başlığının altında verilmiştir.), sonrasında varsa yüzünün bilgisi ve satır numarası belirtilmiştir: (Yazıtın kısaltması, varsa taş sayısı, varsa yüzü, satırı). Örneğin Suci Yazıtı'nın ikinci satırında geçen “*kırk(ı)z : oğlu m(ä)n :*” ifadesi “*kırk(ı)z : oğlu m(ä)n : (SU, 2)*” şeklinde gösterilmiştir. Örneğin Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün yedinci satırının “*k(ä)yrä : b(a)şınta : üç birküda : k(a)n süsi : [b(i)rl]ä : [k(a)]t(ı)lt(ı)[m]*” ifadesi “*k(ä)yrä : b(a)şınta : üç birküda : k(a)n süsi : [b(i)rl]ä : [k(a)]t(ı)lt(ı)[m]* (ŞU, K, 7)” şeklinde gösterilmiştir.

8. Bu çalışmada benzer çalışmalarda yapıldığı gibi yazıt metinleri üzerinde herhangi bir okuma önerisi sunulmamış, alanın uzmanlarının okumaları tercih edilmiştir. Nitekim Stebleva da Göktürk-Yenisey Yazıtlarını edebî açıdan incelediği *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov* eserinde metin temininde Malov (1951, 1952, 1959)’a dayanmış kimi küçük tercih farklılıkları dışında tamamen Rus bilginin okuyuşunu tercih etmiştir.

9. Yapılan eleştiri ve incelemelerde yazıtlar tek tek ele alınmış ve mevcut edebî yapılar metin üzerinden çeşitli parçalar temelinde adım adım takip edilmiştir. Nitekim Giraud Tonyukuk Yazıtlarını incelediği *L’Inscription De Baïn Tsokto, Édition Critique* eserinde de incelemeleri alışlagelmiş bir şekilde fonetik ya da

sentaks gibi başlıklar altında sınıflandırmamış, okura kolaylık sağlamak için metni adım adım takip etmeyi tercih etmiştir.

10. Yazıt metnlerinin yer aldığı ya da metinlerle yapılan çalışmalarda genellikle metnin önceki okunuşu ve anlamlandırmaları gösterilir (Ercilasun, 2016: 15). Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının önceki okuyuş ve anlamlandırmaları Berta (2010), Mert (2009), Ölmez (2018) ve Aydın (2011 ve 2018)'da gösterildiği için bu çalışmada önceki okuyuş ve anlamlandırmalar tekrar gösterilmemiştir. Bunun yerine doğrudan yazıt metninin hangi kaynaktan alındığı ve kimi kelimelerin tercihinde hangi kaynakların kullanıldığı gösterilmiştir.



ÖN SÖZ

Ötüken Uygur Kağanlığı 745 ila 840 yıllarında Orta Asya’da hüküm sürmüş; yaklaşık bir asır bölgenin siyasi, ticari ve kültürel hayatına yön vermiş bir Türk kağanlığıdır. Bu kağanlık döneminde gerek halktan kişiler gerek beyler gerekse kağanlık mensupları tarafından bozkırdaki yazıt dikme geleneğine uygun olarak çeşitli yazıtlar meydana getirilmiştir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları filoloji, dil bilimi, tarih ya da sanat tarihi gibi çeşitli bilim dalları tarafından ayrıntılı şekilde incelenmiş ve pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bununla birlikte söz konusu çalışmalarda Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî açıdan incelenmesi ya da eleştirisi sınırlı ve yüzeysel kalmış; yazıtların edebî yönlerine pek temas edilmemiştir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Eleştirisi söz konusu sınırlılık ve yüzeyselliğin giderilmesi için Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisini gerçekleştirmeyi ve söz konusu yazıtlardaki edebî yapıların betimlemesini amaçlamaktadır. Çalışmada, belirli edebîlik ölçütlerinden hareketle metin merkezli ve nesnel bir şekilde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisi yapılmaya çalışılmıştır.

İfade edilen amaç doğrultusunda ilk bölümde giriş bilgileri sunulmuştur. Bu bölümde Uygurlar, Ötüken Uygur Kağanlığı, bu kağanlık dönemindeki yazıtlar, eleştiri, Göktürk harfli yazıtlar üzerine yapılan edebî incelemeler ve eleştiriler, çalışmada kullanılacak edebîlik ölçütlerinin tespiti hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde, gerçekleştirilecek eleştiri için çalışmanın teorik çerçevesi çizilmiştir. Bu bölümde edebîliğin tespiti ve edebî bir eserin eleştirilebilmesi adına teorik alt yapı sunulmuş; edebîlik ölçütleri örnekler eşliğinde işlenmiştir. Üçüncü bölümde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Yazıtlar tek tek ele alınmış; metin parçaları eşliğinde ve belirlenen edebîlik ölçütlerine göre yazıtlardaki edebîlik ve edebî yapılar araştırılmıştır. Dördüncü bölümde elde edilen veriler özetlenmiş, yazıtların edebîliği ile ilgili kimi konular tartışılmış, bazı tartışmalı noktalara açıklık getirilmeye çalışılmış, çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Ulaşılan sonucun ifadesi ile çalışma sonlandırılmıştır.

Doktora sürecinde her zaman beni destekleyen aileme (başta Emine KOCABAŞ ve Nesrin ERTUĞ'a); okuldaki ders programı ve işleyişte gerek gösterdikleri anlayış gerek sağladıkları kolaylıklar gerekse sağladıkları güdülemeden ötürü öğretmen arkadaşlarım (başta İlknur KILIÇ'a), müdür yardımcılarım ve müdürlerime; pek çok konuda fikirleri ile ufkumu açan Dr. Ozan BAŞDANER'e; değerli yorumları ile beni isteklendiren ve çalışmaya sevk eden Doç. Dr. Sinan GÜZEL, Doç. Dr. Aslıhan DİNÇER, Doç. Dr. Mihriban AYDIN ve Prof. Dr. Erhan AYDIN'a; yapıcı yorum ve önerilerde bulunan Prof. Dr. Ferruh AĞCA'ya; edebiyat eleştirisi ve teorisinin yolunu açan Prof. Dr. Şerife ÇAĞIN'a; metne bakış açımı genişleten ve yöntem ile ilgili yolda kılavuzum olan Doç. Dr. Gülşen TORUSDAĞ'a; tezimle ilgili yapıcı yorumları, yönlendirmeleri ve eleştirileri ile tüm süreç boyunca desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU ve Prof. Dr. Hatice ŞİRİN'e; dört senelik bu uzun maratonda ne zaman ihtiyaç duysam her zaman yanımda olan ve bana bu tezi yazma imkânı sağlayan danışmanım Prof. Dr. Şaban DOĞAN'a canıgönülden teşekkür ederim.

Doktora, derdi olanların yürüdüğü bir yoldur. Benim derdim eski Türk yazıtlarının edebî değeri ve değeri bilinmeyen yazarları idi. Bir dostumun dediği gibi derdim vardı, peşinden gittim. Bir menzile vardım, tekrar yola düşmeden heybemde biriktirdiklerimi sundum. Çalışmak değil çok çalışmak olan bir milletin çocuğu ve dinlenmemek üzere yürümeğe karar veren bir araştırmacı olarak Türk milletine olan borcumu bir nebze de olsa ödeyebilmiş olmak umuduyla satırlarımı sonlandırıyorum. Bu çalışmanın olumsuz tarafları bana, olumlu yönleri ise müteşekkik olduğum değerli insanlara aittir.

İlk öğretmenim, annem Emine KOCABAŞ

ve

İlk göz ağrım, oğlum Mustafa Mete GÜRGÜN için...

Hasan GÜRGÜN

İzmir-2025

GİRİŞ

*Türk çocuğu ecdadını tanıdıkça
daha büyük işler yapmak için
kendinde kuvvet bulacaktır.*

Mustafa Kemal ATATÜRK

Eski Türk yazıtları veya sanatı hakkında verilen eserlerde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili parça parça ve yüzeysel şekilde kimi edebî değerlendirmeler mevcuttur. Bununla birlikte söz konusu yazıtların edebîliği hakkında; ölçütleri belirli, bir metot dâhilinde ve derinlemesine yapılan özel bir çalışma ya da eleştiri yoktur. Başka bir deyişle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ve edebî yapılarını bütüncül, nesnel, bir yöntem ya da teori çerçevesinde sistemli bir şekilde inceleyen müstakil bir çalışma mevcut değildir.

Araştırmanın Amacı

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Eleştirisi, söz konusu eksikliğin dikkate alınması ve bu eksikliğin giderilmesi üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın amacı Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında edebîliğin ve edebî yapıların kullanılıp kullanılmadığını tespit etmek ve kullanıldıysa bunların değerini, hangi tekniklerle nasıl yaratıldığını betimlemektir. Çalışma, sanatın önemli bir dalı olan edebiyatın Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki varlığını araştırma amacındadır. Bu amaç doğrultusunda belirli edebî ilkeler/edebîlik ölçütleri belirlenmiş ve metin merkezli bir şekilde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları eleştirilmeye çalışılmıştır. Eleştiri; yazarın hayatı, niyeti ya da dönemin yapısından hareketle değil dil göstergelerinin organizasyonundan yani metnin kendisinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Başka bir deyişle dil göstergelerinin düzenlenmesi ile yaratılan edebîlik ve bu edebîliğin kaynaklandığı edebî yapılar odak noktası yapılmış, metne odaklanılmış ve metinden hareket edilmiştir.

“Metin ya da metin parçası edebî açıdan nasıl yaratılmıştır?” sorusunun nesnesi “metin” veya “metin parçası”dır, yani metnin kendisidir. Bu çalışma dil ve edebiyatın bir bütün olduğundan hareket ederek temelde metnin ya da metin parçasının “ne” anlattığına değil edebîliğe sahip olup olmadığına ve sahipse bu edebîliğin “nasıl” oluşturulduğu sorusuna dayanmaktadır. Çalışmada metinlerin “ne”liğine değil edebî açıdan “nasıl”lığına odaklanılmış ve bu yöndeki sorular çalışmaya temel olmuştur. Bu sebeple edebîliğin tespit edildiği metin ya da metin parçalarında hangi edebîlik araçlarının nasıl kullanıldığı, bu araçların hangi işlev(ler)de yer aldığı, kendi aralarında ne tarz ilişkiler kurduğu ve bunların edebîliği ne şekilde katkı sunduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın üzerine kurulduğu sorular, metnin kendisi ve edebîliği ile ilgilidir.

Göktürk harfli yazıtlar üzerine yapılan eleştiri veya edebî inceleme çalışmalarına bakıldığında araştırmacıların genellikle edebî değerlendirmelerini yaparken dayandıkları eleştiri metodu, ölçütleri, edebîlik ve edebî metin anlayışını gibi unsurları örnekler eşliğinde ayrıntılı olarak ortaya koymadıkları; edebî incelemelerini ya da eleştirilerini bu şekilde gerçekleştirdikleri görülür. Özel olarak Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının eleştirisi ya da incelemesi adına denenmiş müstakil bir metot yoktur ancak bunun yanında Göktürk Yazıtları ve 840 sonrası Uygur edebiyatı ürünleri hakkında çeşitli tecrübeler mevcuttur. Yukarıda sunulan esas amacın yanında hem müstakil olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları hem de Göktürk harfli yazıtların edebî eleştirisi için bir yöntem ve metot ortaya koymak, bir eleştiri yöntemi ve metodu geliştirmek, bu yöntem ve metot sayesinde diğer yazıtların da edebîliklerinin aydınlatılmasına hizmet etmek çalışmanın ikincil amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Edebî eser, dil göstergelerinden oluşturulmuş ve estetik yaşantı sağlayan sunî bir üretilimdir. Onun sanatsallığı yani edebîliği yazar tarafından dil göstergelerinin estetik yaşantı sağlama kaygısıyla düzenlenmesi, kurgulanması ya da organize edilmesinden gelir. Bu sebeple edebîliğin tespiti için dil göstergelerinin nasıl bir araya getirildiğinin ve bu göstergelerin birbirleriyle ilişkili bir yapı içinde edebîliği nasıl oluşturduğunun araştırılması gerekir. Edebîliği tüm yönleri ile araştırma nesnesi

olarak belirleyen edebî eleştiri, Göktürk harfli yazıtları tüm yönleri ile araştırma nesnesi olarak belirleyen Göktürkçe ve dili tüm yönleri ile araştırma nesnesi olarak belirleyen dil bilimi; birer dil organizasyonu ya da yapısı olarak değerlendirilebilecek yazıt metinlerinin edebî açıdan araştırılması adına nitelikli üç araçtır. Bu sebeple Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebîliği araştırılırken edebî eleştiri, Göktürkçe ve dil bilimi temelli disiplinlerarası yapıya sahip bir eleştiri yöntemi tercih edilmiştir.

Araştırmacılarca okunup anlamlandırılmış Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının metinleri, “1. Paralellik, 2. Ses Yapısı, 3. Eksilti, 4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı, 5. Söz Sanatları, 6. Yineleme, 7. Özgünlük, 8. Çoklukta Birlik, 9. Bütünlüklü Olma” adlı belirlenen edebîlik ölçütlerine göre metin merkezli ve nesnel şekilde eleştirilmiştir. Başka bir deyişle çalışmada; edebîliğin yazıt metinlerindeki varlığı belirli edebîlik ölçütleri ışığında, metne dayalı ve nesnel bir şekilde araştırılmıştır. Göstergelerden oluşturulmuş ve kendi kendine yeterli bir bütün olan metinlerin sanatsallıkları ve edebîlikleri dil ilişkilerinin edebî açıdan incelenmesiyle tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu eleştiride dayanak yalnızca yazıt metinlerinin kendisidir. Metinler yalnızca kendi bütünlüklerinde incelenmiş, sanatsal ve edebî kurguları araştırılmıştır. Nitekim yazarların kim olduğu, onların tarihleri ya da psikolojileri, dönemdeki siyasî olaylar edebî eleştiri hükümlerinin verilmesinde göz önünde bulundurulmamıştır. Eserlerin dil göstergeleriyle oluşturulmuş kurgusu ve bu kurgu ile edebîliğin nasıl oluşturulduğu aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma, “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karı Çor Tigin, Hoid Tamir, Sevrey, Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul” adlı Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve bunların Türkçe metinleri ile sınırlıdır. Bu sebeple Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının, Türkçe dışındaki dillerde oluşturulan metinleri eleştiriye dâhil edilmemiştir. Bilindiği gibi Karabalgasun-II, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Arhanan ve Gurvaljin Uul Yazıtları Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının sadece Türkçe metne sahip yazıtlarıdır. Bu sebeple söz konusu yazıtlar çalışmaya doğrudan dâhil edilmiştir. Karı Çor Tigin, Sevrey ve Karabalgasun-I Yazıtları ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının çok dilli

yazıtlardır. Bu sebeple; Karı or Tigin, Sevrey ve Karabalgasun-I Yazıtlarının Türkçe yüzleri çalışmaya dhil edilmiş ancak Karı or Tigin Yazıtı'nın Çince, Sevrey Yazıtı'nın Soğdca, Karabalgasun-I Yazıtı'nın ise Soğdca ve Çince yüzleri çalışmaya dhil edilmemiştir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının farklı eleştiri yöntemleri ile incelendiğinde ya da eleştirildiğinde farklı sonuçların ortaya çıkacağı açıktır. Bu bilinçle yaklaşıldığında eldeki çalışma Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının tüm edeb yönlerini tüketme ya da ortaya koyma iddiasında değil; kullandığı ölçütlerden hareket ederek söz konusu yazıtların edebliğinin bir yönünü ortaya koyma iddiasındadır. Diğer yönler, farklı eleştiri yöntemleri ile aydınlatılabilir. Bu hliyle çalışma, farklı eleştiri çalışmalarıyla desteklenmesi ya da onlar tarafından aşılması istenen bir merhaleden başka bir şey değildir çünkü Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebliği, bir yöntem ya da tek çalışmayla tüketilemeyecek kadar zengindir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İlk ana başlık altında beş alt başlık açılmış ve işlenecek konu ile ilgili giriş bilgileri sunulmuştur:

“**Uygurlar ve Ötüken Uygur Kağanlığı**” alt başlığında ana hatları ile Ötüken Uygur Kağanlığı tarihi ele alınmıştır. Tarihî olaylar esas olarak *Chiu T’ang-shu* (/ *CTS*), *Hsin T’ang-shu* (/ *HTS*), *Tzu-chih T’ung-chien* (/ *TCTC*), *Ts’e-fu Yüan-kuei* (/ *TFYK*) gibi Çin yıllıkları ve Türk yazıtlarından hareketle işlenmiştir. Çin tarihlerinin çevirisinde temel olarak Çandarlıoğlu (2019) tercih edilmiş, Ögel (1955) gibi çalışmalardan da faydalanılmıştır. Tarihî olayların yazıtlara yansıyan kısımları ise yüz bilgisi ve satır numaraları ile dipnotlarda belirtilmiştir. Tarih anlatımına ek olarak Uygurların yazıtları, şehirleri, tarımsal ve ticarî faaliyetleri hakkında da temel noktalara değinilmiştir. Bu alt başlıkta ayrıca “uygur”, “kao-ch’e”, “ti-li (/ ting-ling / t’ieh-lo/ tiele/ tch’e-lo/ chi-le)”, “yaglakar”, ve “oğuz” gibi kelimelerin etimolojileri hakkındaki bilgilere de yer verilmiştir.

“**Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları**” alt başlığında hangi yazıtların hangi araştırmacılar tarafından Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki yazıtlar olarak kabul edildiğine değinilmiş ve Aydın (2018)’in tasnifi kabul edilerek bu yazıtlar hakkında bilgi verilmiştir. Yazıtlar hakkında bilgi verilirken “Yazıt, kağanlık yazıtı mı yoksa halk/bey tarafından yaptırılan bir yazıt mıdır?”, “Yazıt niçin Uygur Yazıtı kabul edilir?”, “Yazıtı kim, ne zaman ve nerede bulmuştur?”, “Yazıt bugün nerededir?”, “Yazıtın adı nereden gelmektedir ve varsa alternatif adlandırmaları nelerdir?”, “Yazıtın ölçüleri nedir?”, “Yazıtın kaç yüzünde, hangi alfabe ve dilde oluşturulmuş metin mevcuttur?”, “Yazıtta kaç satır vardır ve yazıtın okunuş yönü nasıldır?”, “Yazıtın kondisyonu nedir?”, “Yazıtı kim, ne zaman ve nerede dikmiştir?”, “Yazıtta kim konuşur ve yüzler nasıl sıralanır?”, “Yazıtta işlenen ana konu nedir ve yazıtın yazıcısı kimdir?”, “Yazıt hakkındaki ilk yayın kim tarafından yapılmıştır?” soruları izlenmiştir. Yazıtlar hakkındaki bilgiler temel olarak bu sorular kılavuzluğunda derlenmiştir.

“Eleştiri Tanımları, Temel Eleştiri Yöntemleri, Tercih Edilen Eleştiri Tavrı ve Yöntemi” alt başlığında çeşitli uzmanlardan eleştiri tanımları verilmiş ve kelimenin etimolojisine değinilmiştir. Ardından temel eleştiri yöntemlerine ana hatları ile değinilmiş, eleştiride metinden hareket etme ve edebîlik ölçütleri kullanmanın gerekliliği üzerinde durulmuştur. Dördüncü alt başlıkta ise çalışmada tercih edilen eleştiri tavrı ve yöntemi ifade edilmiştir. Son olarak ise estetik beğeni ve değer yargısının genelgeçerliliği problemine yer verilmiş, bu problem karşısında takınılan tavır sunulmuştur.

“Göktürk Harfli Yazıtlar Üzerine Yapılan Edebî İnceleme ve Eleştiriler” alt başlığında Göktürk harfli yazıtlar hakkında daha önceden tarih, sanat ve kültür tarihi, dil, dil bilimi, edebiyat, edebiyat tarihi ya da bu alanlarla ilişkili kimi alanlarda yapılmış edebî değerlendirme ve eleştirilere yer verilmiştir. Ayrıca yazıtları doğrudan edebî açıdan inceleyen yazılara da temas edilmiştir. Makale, kitap bölümü ve kitap gibi farklı boyutlarda ortaya konmuş bu çalışmaların yazıtları nasıl değerlendirdiği okurlara sunulmaya çalışılmış ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine belirli ölçütler ışığında metin merkezli nesnel bir edebî eleştirinin eksikliği vurgulanmıştır. Daha önce Göktürk harfli yazıtların edebî kısımları üzerine yapılan araştırmaları toplu ve ayrıntılı bir şekilde veren bir çalışma olmadığı için bu kısım görece uzun tutulmuştur. Bu şekilde hem yazıtların edebî açıdan daha önce nasıl incelendiğine dair bir fikir edinilebilmesi sağlanacak hem de mevcut çalışmanın bunlarla benzerlikleri ya da farkının anlaşılması kolaylaşacaktır.

“Edebîlik Ölçütlerinin Tespiti” alt başlığında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarını eleştirmek için tespit edilen ölçütlerin nasıl tespit edildiği ortaya konmuştur. Hem geçmiş çalışmalarda kullanılan ölçütler hem yazıt metinleri hem de kimi estetik ilkeler ve edebî eleştiri yöntemleri göz önünde bulundurularak bir ölçütler kümesi oluşturulduğu ifade edilmiştir. Sonuç olarak hem geçmiş çalışmalardan faydalanılmış hem de yeni yaklaşımlar getirilerek bir ölçütler skalası ortaya konmuştur.

1.1. UYGURLAR VE ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI

Ötüken Uygur Kağanlığı, 745 ila 840 arasında Orta Asya'da hüküm sürmüştür; bu bölgedeki siyasal, kültürel ve ekonomik hayata yön vermiş önemli bir Türk kağanlığıdır (Kamalov, 2002: 225; Taşağıl, 2022: 24).

Uygurlar ve atalarının tarih sahnesine çıkışı eski devirlere kadar uzanır. Onlar hakkındaki ilk bilgiler *Wei Chou (/ Kuzey Devletleri Tarihi)*'da kaydedilmiştir. Kağanlık dönemi öncesindeki bilgiler ise esas olarak T'ang sülalesinin resmî tarihleri olan *Chiu T'ang-shu (/ T'ang Hanedanlığı'nın Eski Yıllığı/ CTS)* ve *Hsin T'ang-shu (/ T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı/ HTS)*'da kayıtlanmış; bunlara ek olarak *Sui-shu (/ Sui Hanedanlığı Yıllığı)* gibi başka yıllıklarda da farklı olayların anlatımında parça parça tamamlayıcı bilgiler verilmiştir. Bu yabancı kaynakların yanında kağanlık öncesi bilgiler yerli kaynak başlığı altında esas olarak II. (Kök) Türk Kağanlığı'ndan kalan Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarında da yer almıştır. Ötüken Uygur Kağanlığı kurulduktan sonra Uygurlar hakkındaki bilgiler; esas olarak hem *Chiu T'ang-shu (/ CTS)*, *Hsin T'ang-shu (/ HTS)*, *Tzu-chih T'ung-chien (/ TCTC)*, *Ts'e-fu Yüan-kuei (/ TFYK)* gibi Çin kaynaklarında yer almaya devam etmiş hem de Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde Uygurlarca verilmiş Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karı Çor Tigin gibi yazıtlarda kayıtlanmıştır. Bunların yanında tamamlayıcı kimi bilgiler de çeşitli Hoço Uygur el yazmalarında ve İslam kaynaklarında yer almıştır (Mackerras, 1972: 6; Tezcan, 1984: 148; Kamalov, 2002: 225; Kamalov, 2002a: 100; Ölmez, 2018: 9-10; Ölmez, 2021: 22-23;). Mackerras ve Tezcan, Uygurların tarihi hakkındaki bilgilerin büyük bölümünün Çin tarihlerinden elde edildiğini ancak bu bilgilerin yanlış³ olduğunun ve Uygurların Çin ile ilişkilerinin olduğu ölçüde ayrıntı içerdiğinin unutulmaması gerektiğini ifade etmiştir (Mackerras, 1972: 5, 7, 32; Tezcan, 1984c: 148). Drompp Ötüken Uygur Kağanlığı'nın yaşam şeklinin kayıt tutmaya elverişli olmadığı için kendileri hakkında az miktarda siyasî ve tarihî kayıt tutabildiğini ifade etmiştir. Araştırmacıya göre yazıtlar azdır ve bunlar, kağanların başarısını öven metinlerdir. Drompp Çinlilerin yaşam tarzının kayıt tutmaya elverişli olduğunu ve bu sebeple de oldukça fazla siyasî ve tarihî kayıt oluşturabildiklerini dile getirmiştir (2005: 2, 10). Drompp Çinlilerin

³ Yanlılık için bk. Tezcan, 1984c: 148.

kayıtlarında klişe kullanma eğiliminde olduğunu, Türk halklarının ise bakış açılarının daha az bilindiğini ifade etmiş ve bu sebeplerden ötürü bir araştırmacının kaynakları kullanırken söz konusu kayıtlara karşı dikkatli olması gerektiğini belirtmiştir (2005: 13). Tezcan İslam kaynaklarının az ve genellikle de eksik, karışık ve bulanık bilgiler içerdiğini; Turfan’da bulunan Uygurca yazma, manastır yazıtı ve basmaların ise dolaylı olup daha çok ayrıntılarla ilgili siyasî tarih bilgileri barındırdığını kaydetmiştir. Yazar, Uygurların kendi yazıtlarında ise doğrudan siyasî tarihlerine ilişkin bilgiler bulunduğunu belirtmiştir (Tezcan, 1984c: 148). Novgorodova da Çin yıllıklarının Orta Asya tarihi için yazıtlar gibi taş tanıklar ve kazı buluntuları ile birlikte üçüncü bir kaynak olduğunu belirtmiş ancak bu yıllıkların tek taraflı bilgi sağladığını, genellikle ön yargılı ve taraflı olduğunu da sözlerine eklemiştir (Novgorodova, 1980: 35).

Uygurların atalarının tarihi, Çin’deki en eski hanedanların zamanına kadar uzanır. Çin’de kurulmuş ikinci hanedan olan “Shang hanedanı (MÖ 17 – MÖ 11. yüzyıl)” döneminde “Kuang-fang”lar, önemli bir proto-Türk kavmi olarak görülmüştür. Bu proto-Türk kavmi, kendisinden sonra MÖ 8. yüzyılda ortaya çıkıp kuzeyde yaşamış ve bir proto-Türk kavmi olduğundan şüphe edilmeyen “Kırmızı Ti (/ Ch’ih Ti)”lerin atalarıdır (İzgi, 2002: 428-430). Ayrıca Karasuk kültürü (MÖ 1700-700) zamanında Baykal Gölü (/ Pei-hay/ Han-hai/ Kuzey Denizi) ve çevresi, bugünkü Doğu Türkistan ve Çin’in kuzeyine kadar uzanan bölgede (Kök) Türk ve Kırgızların atalarına benzer ancak onlardan daha geniş başlı bir ırk yaşamıştır. Esin’e göre bu ırk, “Ti-li (/ Ting-ling)” boylarıdır ve Uygurlar gibi kimi boyların menşeidir. Tagar kültürü; Yukarı ve Orta Yenisey bölgesinde, Altay-Sayan Dağları boyunca Karasuk kültürünün ardından gelişmiştir ve E. Yıldırım’a göre Tagar çağında Yenisey ve civarında “Ti-li (/ Ting-ling)” boyları yaşamıştır. Nitekim Karasuk ve Tagar (MÖ 700-300) –Taştık (MÖ 300- M 400) kaya resimlerinde dört tekerlekli kağı tasvirlerinin yer alması ve Tagar-Taştık mezarlarında tekerleklerin bulunması “Kağı” boylarının (Uygurların da bağlı olduğu boy grubu) Karasuk-Tagar-Taştık kültürleri ile bağımlı ortaya koymuştur. Esin’e göre Tagar kültürü “Kağı” boylarına atfedilebilir (Esin, 1978: 3-4, 11, 27; Yıldırım, 2022a: 16-17). Bunlara ek olarak Selenge’nin hemen hemen tüm kollarının etrafında Yassı Taş Mezar kültürü görülmüştür ve en çarpıcı kalıntılarının geyikli taşlar olduğu Yassı Taş Mezar

kültürünün yayıldığı geniş coğrafya “Ti-li (/ Ting-ling)” boylarının sınırlarını da içermiştir (Yıldırım, 2022a: 17).

Kuzey Devletleri Tarihi (/ Wei Chou)’ndeki “Kao-ch’e (/ Kaḡlı/ Yüksek Arabalı)⁴”ler bölümüne göre “Kırmızı Ti”ler, Hunların döneminde (MÖ 318 – MS 216) “Ti-li (/ Ting-ling)” olarak adlandırılmıştır. Bu boy grubu, Hun döneminde “Mao-tun (/ Bahadır?/ Mete)” tarafından MÖ 176’da hâkimiyet altına alınmış ve onlara bağılı olarak Baykal Gölü’nün güneydoğusunda çok sayıda halk ve atları ile yer almış, 3. yüzyıla kadar Hunların kuzeyinde Baykal’la Aral Gölleri arasında konargöçerlik etmiştir. “T’o-pa (/ Tabgaç/ Toba/ Wey/ Wei)”ların döneminde (386-558) ise bu “Ti-li (/ Ting-ling)” adı; kuzeyde (Türk boyları arasında) “Tch’e-lo (/ Chi-le)” şekline sokulmuş; Çin’de ise bu addan “Kao-ch’e Ting-ling⁵” türetilmiştir. Mori’ye göre “Kao-ch’e” adı, “Kao-ch’e Ting-ling” adının kısaltılmış şekli olmalıdır. Başka bir ifadeyle *Kuzey Devletleri Tarihi*’ne göre “Kao-ch’e”ler; en eski çağlardaki

⁴ Kaşgarlı Mahmut sözlüğünden “kaḡlı” adının etnik bir adlandırma olmayıp özel bir ad olarak “Kıpçakların önemli/büyük bir kişinin adı”, genel ad olarak ise “yük arabası” olduğunu kaydetmiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2020: 502; Bosworth, 1997: 542). Marquart “kaḡlı” boy adının Oğuz Kağan Destanı’nda (XXXII) ileri sürüldüğü gibi “at arabası (/ wagen)” anlamına gelen Türkçe “kaḡ” kelimesinden türetildiği iddiasının doğru olabileceğini belirtmiştir (1914: 169). Bosworth, Marquart’ı işaret ederek Oğuz Kağan Destanı gibi kimi erken dönem Türk kaynaklarında “kaḡlı” boy adının bu adı, ağır yük arabasını ilk inşa eden ve kullanan kişiden aldığına dair anlatımın yer aldığını dile getirmiş ancak bunun hemen ardından Clauson’un fikirlerine de yer vermiştir (Bosworth, 1997: 542). Clauson etimolojik sözlüğünde “kaḡlı”nın “yük arabası, at arabası vb.” anlamına geldiğini kaydetmiştir. Bunun yanında aynı ada sahip bir boy adının (kaḡlıların) da var olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı “kaḡlı” adının at arabasından kaynaklı olarak boya mı yoksa boydan kaynaklı olarak at arabasına mı verildiğinin açık bir soru olduğunu belirtmiştir. Yani Clauson bu boyun (kaḡlıların) ilk kez arabayı kullanmasından ötürü mü “kaḡlı” olarak adlandırıldığının yoksa bu boyun (kaḡlıların) arabayı ilk kez kullanmasından ötürü mü at arabasına “kaḡlı” adının verildiğinin açık bir soru olduğunu ifade etmiştir (1972: 638). Araştırmacı bu boyun (kaḡlıların) at arabasını kullandığı için bu ismi aldığına varsayıldığını ancak at arabasının bu boy adı sebebiyle “kaḡlı” adını almasının da aynı derecede olası olduğunu belirtmiştir (Clauson, 2018: 311). Nitekim Clauson boy adından yani “kaḡlılar”ın at arabasını ilk kez kullanmasından veya arabayı Türk dünyasına sokmasından ötürü at arabasına “kaḡlı” denmesinin daha olası olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı sonraki biçim olan “kaḡa”nın belki de yanlış bir etimoloji ile ortaya çıktığını ifade etmiştir (Clauson, 1972: 638).

Çin kaynaklarına göre Uygurlar arasında at arabaları oldukça yaygındı (Kamalov, 2002a: 100). “Kao-ch’e” Mori’ye göre “yüksek araba veya yüksek tekerlek”, Kamalov’a göre “yüksek at arabaları”, Aydın’a göre “yüksek arabalı”, Gedikliye göre ise “yüksek arabalı” demektir (Mori, 2019: 9; Mori, 1978: III; Kamalov, 2002a: 100; Aydın, 2019: 213; Gedikli, 2023: 102) ve “Kaḡlı” adını alan Türklerin Çincedeki ismidir (Ercilasun, 2010: 213). Bu kelime, Egami’ye göre de Türkçe “kaḡlı (/ kaḡnı)” adının karşılığıdır (Esin, 1978: 8). Taşağıl da bu fikri savunmuş, “Kao-ch’e”nin anlamının “yüksek arabalı” olduğunu belirtmiş ve bu yüzden Türkçe “kaḡlı” adlandırmasının doğru olduğunu ifade etmiştir (2022c: 78). Tezcan da “Kao-ch’e”nin “yüksek araba” anlamına geldiğini ifade etmiş, büyük tekerlekli araba kullanımından ötürü bu adın verildiğini dile getirmiş ancak burada bir halk etimolojisinin de söz konusu olabileceğini sözlerine eklemiştir (1984c: 149).

⁵ Mori’ye göre bu isim “yüksek araba veya yüksek tekerlekli arabayı kullanan Ting-ling” anlamına geliyor olmalıdır. Bu arabanın Altay Dağları içindeki Pazırık Vadisi’nde bulunan ve Hermitage Müzesinde muhafaza edilen, dört atla çekilen arabaya benzemesi muhtemeldir (2019: 10; 1978: VI).

“Kırmızı Ti”lerin torunu, Hunların dönemindeki “Ti-li”lerin devamıdır⁶. Onlar için “T’o-pa” döneminde Çin’de “Kao-ch’e” adı kullanılmışken kuzeyde (yani Türk boyları arasında) “Kao-ch’e” yerine bununla eş anlamlı olan “Tch’e-lo” adı kullanılmıştır. Yine bu Çin yıllığına göre “Kao-ch’e”lerin dili Hunlarınkine benzerdir, yaşam tarzı da “Juan-juan (/ Asya Avarları)”larla hemen hemen aynıdır. Ancak hem öncelerindeki “Ti-li”ler hem de bunların devamı olan “Kao-ch’e”ler Hunlarla akraba⁷ olmakla birlikte onlardan ayrı boylardır. “Kırmızı Ti”lerin torunu ve “Ti-li”lerin devamı olan “Kao-ch’e”ler, “Çungarya bozkırlarından (/ Yarış Yaylası)” Kazakistan sahasına kadarki geniş bölgede yaşamış, konargöçer kültürün baş âmillerinden biri olmuş ve büyük tekerlekli yüksek arabaları ile tarihe kaydedilmiştir. Hamilton, erken Altay mezarlarında keşfedilen dört tekerlekli ve tekerlekleri çok dilimli arabaları, bunların üstüne kurulan kubbeli otağ kalıntılarını “Kao-ch’e”lerin tarifine uygun bulmuştur. “Kao-ch’e”ler, çadırlarını kağınları üzerine kurmuş ve bu şekilde göç etmiştir. Nitekim “Ti-li”lerin Hun döneminde yerleşip 3. yüzyıla kadar konargöçerlik ettikleri bölgeler ile “T’o-pa”ların döneminde “Kao-ch’e”lerin yerleşip 3. yüzyıldan sonra konargöçerlik ettikleri bölgeler aynıdır (Hamilton, 2018: 258-260; Mori, 2019: 9-10, Mori, 1978: VI, XI, XIV-XV, 17-19, 86; Esin, 1978: 7, 9, 16-17, 42, 50; Ekrem, 1997: 1025; İzgi, 2002: 434; Kamalov, 2002: 225; Klyastornıy, 2014: 197; Çandarlıoğlu, 2019: 57, 63; Taşağıl, 2022: 11).

Yine *Kuzey Devletleri Tarihi*’ne göre “Kao-ch’e” boy grubunun içinde “Ti”, “Yüan-ho (/ Uygur)”, “Hu-lü”, “Yi-chin” gibi etnik gruplar yaşamıştır (İzgi, 2002:

⁶ Maenchen-Helfen Çinliler tarafından “Ti-li”lerin “Kao-ch’e”ler ile özdeşleştirildiğini, bir tutulduğunu belirtmiştir. Araştırmacı Kuzey Hanedanlıkları tarihçilerinin “Kao-ch’e”lerden bahsettiği kısımlarda Güney İmparatorluğu tarihçilerinin genellikle eski “Ti-li (/ Ting-ling)” adını koruyup kullanmayı sürdürdüklerini dile getirmiştir (Maenchen-Helfen, 1939: 83).

⁷ Verilen şu bilgiler akrabalığı ifade ediyor olmalıdır: *Sui Hanedanlığı Yıllığı (/ Sui-shu)*’na göre “T’ieh-lo (/Tië-lè/Ch’ih-lo/ Töles)”ların ataları Hunların torunlarıdır (Hamilton, 2018: 260). *Kuzey Devletleri Tarihi*’ne göre “Kao-ch’e” boy grubunun içindeki “Yüan-ho (/ Uygur)”nın kurucusu bir “Hun (/ Hsiung-nu)” hükümdarının kızının ya da yeğeninin oğlu ya da torunu idi. Çin tarihlerinde kayıtlı efsaneye göre ise Uygurlar, Hunlardan; “Hun hükümdarı (/ Shan-yü)”nın kızı ile Tanrı tarafından gönderilmiş bir kurdun birleşmesinden gelir. Kurdun bu birleşmeden çocukları olmuş ve bunlar da yavaş yavaş çoğalarak Uygurları oluşturmuştur (Orkun, 2011: 223-224; Kafesoğlu, 2013: 125; Esin, 1978: 19; Golden, 2006: 181). Nitekim “kağılı” boylarına atfedilen küçük heykellerde; efsanevi ana olan Hun hükümdarının kızı, totemik ata olan erkek “böri (/ kurt)”ye binmektedir (Esin, 1978: 110). Bunlara ek olarak bu akrabalık kimi Çin yazıtlarında veya belgelerinde de görülebilir. Örneğin 840 sonrası Çin sınırına gelmiş Uygurlarla mücadele eden, vali ve komutanlık görevlerini yürüten Liu Mian’ın mezar yazıtında ve başka metinlerde “Uygur” adı yerine “Hun (/ Hsiung-nu)” adı tercih edilmiş; “Hun (/ Hsiung-nu)”, “Uygur” adını karşılamıştır. Bu durum T’ang zihninde “Hun (/ Hsiung-nu)” ve Uygurların birbirlerine benzediğini gösterir (Drompp, 2005: 192-195, 315). Sonuç olarak Çin, Uygurları “Hun (/ Hsiung-nu)”ların halefi olarak görmüştür (Drompp, 2005: 47).

434). İşte Uygurlar, ilk defa 4 ila 5. yüzyıllarda “Kao-ch’e” boylarının içinde kendi adları “Yüan-ho”⁸ ile yer almış ve kaydedilmiştir (Ögel, 1948: 811-812, 818; Ögel, 1955: 374; Çandarlıoğlu, 2019: 57, 63; Klyashtorniy, 2014: 197; Taşağıl, 2022: 11, 25-28; Yıldırım, 2021: 13, 85). Böylece Uygurlar ve ataları için; “en eski dönemde (MÖ 17 – MÖ 11. yüzyıl) Kırmızı Ti > Hun döneminde (MÖ 4 – MS 3. yüzyıl) Ti-li > “T’o-pa” döneminde (4 – 6. yüzyıl) Kao-ch’e”lerle ilişkilidir, onlar bu topluluk/konfederasyonların içinde bir grup olarak yer almıştır denebilir⁹ (Mori, 2019: 87; İzgi, 2002: 434; Ekrem, 1997: 1025).

Büyük Hun İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra merkezi Güney Moğolistan’da olmak üzere kurulmuş Hsien-pi Devleti, 3. yüzyılın ilk yarısında parçalanmıştır. “Kao-ch’e” kavimleri, bu parçalanma sonucunda ortaya çıkan boşluktaki en önemli boy olmuştur. Onlar Moğolistan coğrafyasına hâkim olup burada devlet kurmuş, güney bölgelerde ve Çin’in kuzey sınırlarının hemen dışında bulunmuş ve bir süre hâkimiyetini devam ettirmiştir. Yıllar geçtikçe bölgede günden güne kuvvetlenen Juan-juanlar 5. yüzyılın başlarında “Kao-ch’e”ler üzerinde baskı kurmuş, onların merkezi sahasına girerek Juan-juan Devleti’nin temelini atmış ve ilerleyen dönemde de “Kao-ch’e”leri kendine bağlamıştır. “Kao-ch’e”leri yöneten “Hu-lü” soyunun lideri “Pei-hou-li” ise kuzey Çin’de yer alan “Pei Wei (/ Kuzey Wei)” Devleti’ne, onun imparatoru “Tao-wu-ti”nin yanına sığınmış; onun torunları Pei Wei (/ Kuzey Wei), Tung Wei (/ Doğu Wei) ve Pei Ch’i (/ Kuzey Ch’i) Devletlerinde önemli roller oynamıştır. Juan-juanlar da Pei Wei Devleti’nin saldırıları sonucunda zayıflamış, bu olaylar neticesinde Kuzey Moğolistan’daki “Kao-ch’e” kavimlerinin kimi Pei Wei Devleti’ne sığınmış kimi de 485 ya da 486’da Juan-juanlara isyan ederek batıya göçmüş ve Tanrı Dağlarının kuzey eteği ile Altay Dağlarının güneybatı eteğindeki Çungarya Bozkırında bağımsız bir devlet kurmuştur. Ancak bu devlet de 6. yüzyılın başında yıkılmış ve buradaki “Kao-ch’e”

⁸ “Yüan-ho” adı, 605’ten sonra Töles boylarının içinde “Wei-ho” şeklinde geçer (Çandarlıoğlu, 2019: 63; Taşağıl, 2022: 27). “Wei-ho” adı Sui hanedanlığı dönemi, “Huei-ho” ise T’ang hanedanlığının ilk dönemindeki “Uygur” adının transkripsiyonudur (Hamilton, 2018: 265). Böylelikle “Uygur” adı, Çin kaynaklarında “Kao-ch’e”lerin içinde “Yüan-ho”, Töleslerin içinde Sui hanedanlığı döneminde “Wei-ho”, T’ang hanedanlığının ilk yıllarında “Huei-ho”, 788’deki isim değişikliğinden sonra T’ang hanedanlığında ise “Huei-hu” şeklinde transkribe edilmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 63, 141-145; Taşağıl, 2022: 25). Bunların yanında Uygurlar için kimi zaman “Wu-sun”, zaman zaman da doğrudan “Hun (/ Hsiung-nu)” adı kullanılmıştır (Drompp, 2005: 192, 194-195, 315).

⁹ Uygurların çok eski dönemlere uzanan bu uzak geçmişi, atalar anlatımı olarak Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün üçüncü satırında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 43).

kavimleri büyük bir olasılıkla tekrar Juan-juanlara itaat etmiştir. Sonuç olarak “Kao-ch’e” kavimleri Sui devrinden hemen önceki dönemde hem bir süre Moğolistan’da hem de Çungarya bozkırında bağımsız devletler kurmuştur¹⁰ (Mackerras, 1972: 8; Mori, 2019: 11-13, 16, 86-87; Kafesoğlu, 2013: 125; Mori, 1978: VII-VIII, XIV-XV; Esin, 1978: 70-71; Klyastorniy, 2014: 197; Taşağıl, 2022a: 20; Gedikli, 2023: 103;).

T’o-pa dönemindeki “Kao-ch’e” adı, Çin kaynaklarında 534’ten itibaren Sui ve T’ang hanedanları döneminde yerini “T’ieh-lo (/Tch’e-le/ Tiě-lè /Ch’ih-lo/ Töles)¹¹” adına bırakmış; “Kao-ch’e” boy grubunun içindeki boylar da “T’ieh-lo” adı altında hayatlarına devam etmiştir (Ögel, 1955: 374; Hamilton, 2018: 258; Gömeç, 2015: 51-52; Taşağıl, 2022: 11). 6. yüzyıla kadar kullanılan “Kao-ch’e” adı altındaki boylar ile “T’ieh-lo” adı altındaki boylar aynıdır ve bir süreklilik mevcuttur. “T’ieh-lo” adı, “534-627” arasında kullanılmıştır (Taşağıl, 2022: 11; Taşağıl, 2022a: 20). *T’ang Yıllığı* (/ *T’ang chou*)’na göre “T’ieh-lo” sözcüğü; “T’o-pa” döneminde (386-558), kuzeyde (yani Türkler arasında) “Kao-ch’e”nin yerine kullanılan “Tch’e-lo” sözcüğünün bozulmuş şeklidir (Hamilton, 2018: 258). Hamilton’a göre; “Ti-li” adı eskicil “*d’iek-liek” adının, “Ting-ling” adı eskicil “*tieng-lieng” adının, “Tch’e-lo” adı eskicil “*t’iek-lek” adının Çince transkripsiyonudur. Ona göre bu “*tek-lek” tipindeki transkripsiyonlar, arabalarının yüksek tekerlekleri nedeniyle Çinlilerin “yüksek arabalılar” şeklinde adlandırdıkları bir Türk boyunun adına karşılık geliyordu. Hamilton “*tek-lek” tipindeki bu Çince transkripsiyonlara tam karşılık olarak Eski Türkçe “çember” anlamına gelen ve “tägir- ‘ulaştırmak, değdirmek”

¹⁰ Tes Yazıtı’nın kuzey yüzünün ikinci satırında geçen üç yüz yıl hüküm sürme bilgisi 3 ila 6. yüzyıldaki parçalı da olsa bu “Kao-ch’e” hâkimiyetine gönderimde bulunuyordur denebilir (Ercilasun, 2010: 219). Bu durum Bumın Kağan ile I. (Kök) Türk Kağanlığı hâkimiyetine girene kadar devam etmiştir. 750 olarak tarihlendirilen Tes Yazıtı’na göre (Sertkaya, 1995: 305) Uygurlar, 3 ila 6. yüzyılda içinde bulundukları “Kao-ch’e” konfederasyonundan hareketle kendilerini bağımsız görüyordu ve bu bağımsızlıkları Bumın Kağan ile I. (Kök) Türk Kağanlığı sebebiyle sekteye uğradı çıkarımları yapılabilir. Çünkü aynı yazıtın aynı yüzünün beşinci satırındaki yetmiş yıllık hâkimiyet 600’lü yıllardaki ilk Uygur teşkilatlanmasını ifade ediyorsa buradaki üç yüz yıllık hâkimiyet de I. (Kök) Türk Kağanlığı’nın kuruluşu ile sonlanmıştı. 552’den önceki üç yüz yıllık süreç ise Hsien-pi Devleti’nin 3. yüzyılın ilk yarısındaki parçalanmasına ve “Kao-ch’e” kavimlerinin bunun sonucunda Moğolistan coğrafyasına hâkim olup burada devlet kurmasına kadar uzanır.

¹¹ “T’ieh-lo (/ T’ieh-lê/ Tiě-lè / Ch’ih-lo)” adı yalnızca Çin kaynaklarında geçer ve yazıtlarda geçen “Töles (/ Töliš)” ile aynıdır. Tezcan’ın belirttiğine göre bu adı, Göktürk Yazıtlarındaki “Töles” adıyla Thomsen birleştirmiştir (Mori, 2019: 87; Tezcan, 1984c: 149; Ercilasun, 2010: 213). Ayrıca Tezcan, “T’ieh-lo” adının Brahmi harfli Hoten Sakçası metinlerindeki “*ttüdiša*, *ttüsisi*” şekillerle aynı ad kabul edildiğini belirtmiştir (1984c: 149). Hamilton’un görüşleri doğruysa (2018: 258-259) “Töles” sözcüğü; “tägräk” sözcüğünün Çinceye geçtikten sonra özel ad olarak tekrar Türkçeye geçmesiyle ortaya çıkmış bir “geri dönen alıntı”dır.

kelimesinden türeyen “tägräk (/ tegreg)” sözcüğünü vermiştir¹². Araştırmacıya göre “*tek-lek” tipindeki transkripsiyonlar aynı “*Tägräk” adını ifade ediyordur. Ona göre bu “tägräk” sözcüğü yüksek arabaların sahip olduğu tekerlek tipini betimlemeye gayet uygundur, bu yüzden sözü edilen Türk boyunu ifade etmek için kullanılır ve özel ad olarak Çince transkripsiyonlar dışında hiçbir yerde geçmez (Hamilton, 2018: 258-259; Mori, 2019: 10; Mori, 1978: VI-VII). Nitekim Pulleyblank’ta da aynı fikirler mevcuttur (Esin, 1978: 8).

Tölesler, 6. yüzyılın başlarında on beş boy halinde Gobi Çölü (/ Liu-sha)’nın kuzeyinde ortak bir öndere sahip olmadan dağınık hâlde yaşamıştır. Bu boy, ilk defa

¹² “Ti-li”, “Ting-ling”, “T’ieh-lo”, “Tiele” ve “Tch’e-lo (/Chi-le)” şeklindeki Çince transkripsiyonların hangi kelimenin transkripsiyonu olduğu noktasında görüş ayrılığı vardır. Maenchen-Helfen “Ting-ling”, “Kao-ch’e”, “Tölis” ve “Uygur” adlarının aynı kökün varyantları olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı “ti-li < d’iek-liek”, “ch’ih-lê < t’iek-läk”, “t’ê-lê < d’äk-läk”, “t’ie-le < t’iet-läk” karşılıklarını vermiş; “Ting-ling”in antik ve arkaik Çince “*tieng-lieng” olduğunu dile getirmiştir. Maenchen-Helfen tüm bu isimlerin aynı olduğuna şüphe olmadığını, bu durumun söz konusu adları taşıyan halkların ilişkisine dair bir kanıt oluşturduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre Tölis ve Uygurlar Türk idi ve “Ting-ling”ler de Türk olabilir (Maenchen-Helfen, 1939: 83). Maenchen-Helfen’e göre “Ting-ling” adının kendisi “Ting-ling”lerin Türk olduğunun göstergelerinden biridir (1939: 86). Boodberg, bu Çince transkripsiyonlar için Moğolca “araba, kağı” demek olan “telegen, terge, tergen” terimleriyle karşılaştırdığı “*tiet-läk” kelimesini tecih etmiştir ve ona göre “T’ieh-lo”larla Tölesler kesinlikle aynı değildir (Hamilton, 2018: 259; Aydın, 2019: 335). Németh ise “Ting-lig”lerin sincap kürkçülüğü ile ünlü olduğunu, “Ting-lig” adının “sincap” anlamındaki “täyäh” + “lg” şeklinde oluştuğunu; onların kürk ticareti ile uğraştıkları için bu adı aldıklarını ileri sürmüştür (Orkun, 2011: 361; Şirin, 2016: 81). Mori ise Hamilton’a katılmamış ve “Ting-ling” hakkında görüş bildirmeden “Ti-li” ve “T’ieh-lê (/ Tch’e-lo / Chi-le)” şeklindeki Çince transkripsiyonları, “türük” adının transkripsiyonu olarak düşünmüştür. Mori’ye göre bu kelime pek geniş anlamda “Türk” kavimlerini adlandırmak için kullanılmış; “T’u-chüeh” adı ise Türk kavimlerinden birkaçının kurdukları devletin [(Kök) Türk Devleti’nin] adı için kullanılmış olmalıdır. Araştırmacıya göre (Kök) Türk Devleti’ne “T’u-chüeh (Türk)” adı verilmiş ve aslen onun içinde bulunmayan birçok “Türk kavmine (bugünkü anlamda)” de “T’ieh-lê (Türk)” adı verilmiştir. Mori’nin bu fikirlerine göre (Kök) Türklerin menşei, “Hsiung-nu (Asya Hunları)”lar içinde değil “Ting-ling”ler içinde aranmalıdır (1978: V, X, XV; 2019: 10-11). Nitekim “Ti-li (/ T’ieh-lê/ Tch’e-lo / Chi-le)” şeklindeki Çince transkripsiyonların “türük” adının transkripsiyonu olduğu ve bu ad ile Türkçe konuşan bütün boyların anlatıldığı düşüncesi Haneda Toru ve onun görüşünü paylaşan birçok Japon bilim insanı tarafından da savunulmuştur (Tezcan, 1984c: 149). Aydın, “tegre” kelimesinin “tch’e-le”den bozulmuş “Tiele” kelimesinin Türkçe veya Moğolca şekli olabileceğini; Moğolca “araç, taşıt; araba, yük arabası, vagon, taşıma aracı; araba, otomobil” anlamlarına gelen “tereg” ya da “tergen”den göçüşme (/ metatez) sonucunda gelişmiş olabileceğini ifade etmiştir. Araştırmacıya göre “tegre (< tegre ‘bütün çevre, etraf’)” kelimesi, aslında “bir şeyin çevresi” anlamına geliyor görünmektedir. Ayrıca Aydın’a göre yer adı olarak “tegres eli” ifadesi ile Töleslerin oturduğu yer anlatılmak istenmiş olabilir (2019: 213, 335). Gedikli “Kao-ch’ê” adının “yüksek arabalı” anlamında Çince bir adlandırma olduğunu, “T’ieh-lê”nin ise Türkçe bir adlandırma olduğunu; “tele” veya “dele”nin Türkçede “samur”, kavim adı olarak da “samurlu, samur kürkçüleri” anlamına geldiğini belirtmiştir. Araştırmacı “Ti-li (*d’iek-liek)”nin de “T’ieh-lê” ile aynı anlama sahip değişik bir imlası olduğunu ifade etmiştir. Yazar, “*Ch’ih-lê ~ Chile”nin Çince olmadığını, Türk kavimlerinin kendilerine veya yekdiğerine verdiği Türkçe bir ad olduğunu ifade etmiştir. Gedikli’ye göre “Ch’ih-lê”, LiR Türkçesine dâhil olan Bulgarcadaki “*kil” sözünün ses çevirimidir ve “*kil” sözünün genel Türkçedeki karşılığı ise “samur” anlamına gelen “kiş”tir. Kavim adı olarak da “samurlu, samur kürkçüleri” anlamındadır. Araştırmacı, “Ting-ling” kelimesinin; Türkçe “*denlig > tenglig” kelimesinin Çince ses çevrimi olduğunu belirtmiş ve kavim adı olarak “sincaplı, sincap kürkçüleri” anlamına geldiğini ifade etmiştir (Gedikli, 2023: 102).

Bumın Kağan tarafından mağlup edilmiştir¹³. Juan-juanların arasındaki taht kavgasını fırsat bilen Tölesler, bağlı oldukları bu hanedana karşı isyan edip ayaklanmış; onlara saldırmak üzereyken Bumın Kağan daha önce davranıp 546'da Töleslere saldırmıştır. Bumın, Çungarya bozkırındaki Tölesleri mağlup edip kendine bağlamış ve isyanı Juan-juanlar adına bastırmıştır. Yaklaşık elli bin aileyi hâkimiyet altına alan Bumın Kağan'ın gücü epey artmış ve bu durum, bağlı oldukları Juan-juanlar karşısındaki konumunu güçlendirmiştir. (Kök) Türklerin Aşına (/ A-shih-na) soyu, Altay Dağlarının güneybatı eteğinde¹⁴ günden güne kuvvetlenmiş; bu kuvvetten aldığı güçle Juan-juanlara karşı ayaklanmış ve çeşitli askerî-siyasi hamlelerden sonra başarıya ulaşmıştır. (Kök) Türkler ilk kağanlığı kurduktan sonra doğu ve batıya seferler düzenlemiş, Tölesleri hâkimiyet altına almış ve kuzeyi yönetmek için onlardan faydalanmıştır¹⁵ (Thomsen, 1935: 82; Ögel, 1955: 332, 334; Mori, 2019: 28-29, 42; Mori, 1978: VIII; Tezcan, 1984c: 149; Taşağıl, 2002: 654-655; Çandarlıoğlu, 2019: 57, 63; Klyashtorniy, 2014: 198; Ercilasun, 2016: 37-38; Yıldırım, 2021: 13, 86). (Kök) Türkler ve Uygurlar arasındaki siyasî rekabet böylece başlamış, yaklaşık 300 yıl Orta Asya'daki temel siyasî çatışma olan “(Kök) Türk-Uygur” çatışmasının fitili ateşlenmiştir (Kamalov, 2002: 230).

Sui hanedanlığındaki “K'ai-huang” saltanat devresi (581-601)'nin sonlarında Çin prensi “Kuang”; kuzeye sefer düzenlemiş; “Na-min”e saldırarak “Tardu (/ Puchia/ Bujia)”yu mağlup etmiş ve bundan sonra Töles boyları parçalanıp dağılmıştır (Ögel, 1955: 332; Çandarlıoğlu, 2019: 57; Yıldırım, 2021: 13). Böylece Töles boyları (Kök) Türk birliğinden ayrılmış, bu durum kağanlığın çöküşe giden sürecini başlatmıştır. Bunu fark eden Tardu'nun torunu ve On Okların hükümdârı “Ch'u-lo Kağan” hızla toparlanmış, bütün bozkırı hâkimiyet altına alabilmek için Sui hanedanlığındaki “Ta-yüeh” saltanatının birinci senesinde (605) kuzey seferine

¹³ Bumın Kağan ile başlayan (Kök) Türk hâkimiyeti parçalı da olsa 745'e kadar devam etmiştir. (Kök) Türklerin takriben iki yüz yıllık bu hâkimiyeti Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün ilk satırında anlatılmıştır denebilir (Tekin, 1982: 800, 812; Aydın, 2018: 38; Ölmez, 2018: 88). Farklı görüşler için bk. Klyashtorniy, 2014: 199, Ölmez, 2018: 66.

¹⁴ Bu bölgeye yakın Çungarya bozkırında, “Kao-ch'e” kavimleri 5. yüzyılın sonlarına doğru devlet kurup 6. yüzyılın başlarında Jaun-juanlara itaat etmişti (Mori, 1978: VIII).

¹⁵ Bumın Kağan ve İstemi Yabgu'nun tüm boyları hâkimiyet altına alması Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün ilk iki satırında; Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün üçüncü satırında ifade edilmiştir. Ayrıca Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün dördüncü satırı ile Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün beşinci satırında ifade edilen Bumın Kağan'ın cenazesine birçok yerli ve yabancı milletten temsilci katılırken Dokuz Oğuzların adı geçmemiştir.

çıkıştır. Kağan, bu seferde Töleslere saldırmış, bu boyları korkunç biçimde yağmalayıp ağır vergiye bağlamıştır. Ayrıca kağan, güçlenen Sir Tarduşların isyanından çekinmiş, bu sebeple şeflerinden birkaç yüzünü toplayıp öldürtmüştür¹⁶. Vergi mecburiyeti, Sir Tarduş şeflerinin katli, varlıklarının tehlikeye girdiğini düşünceleri ve 7. yüzyılın başlarında (Kök) Türklerin eski güçlerini kaybetmesinden kaynaklı ortaya çıkan siyasî boşluk neticesinde Töles boyları siyasî bir federasyon kurarak Ch'u-lo Kağan'a isyan etmiştir (Ögel, 1955: 332-334; Hamilton, 2018: 265-266; Kafesoğlu, 2013: 126; Tezcan, 1984c: 149; Çandarlıoğlu, 2019: 57; Gömeç, 2015: 42-43, 55-56; Ercilasun, 2016: 135, 231; Yıldırım, 2021: 14).

“Uygur (/ Hui-ho)” da dâhil olmak üzere Orhun ve Selenga kıyılarında meskûn “Bugu (/ Pu-ku)”, “Tongra (/ T'ung-lo)”, “Bayırku (/ Pa-yeh-ku)”, “Fu-lo (/ Buğra)” şeklindeki beş Töles boyunun yöneticilerinin ünvanları “irkin (/ hsi-chin/ sih-chin)” idi ve bu bakımdan Uygurlar ile diğer boylar arasında görünüşte bir fark yoktu. Sonrasında bu boylar; kendi inisiyatiflerine sahip olup belirli bir ölçüde bağımsız olmakla birlikte “Uygur (/ Hui-ho)” adı altında toplanmış; Ch'u-lo Kağan'a karşı “irkinlik sistemi” ile bir siyasî birlik kurmuştur. Hâkim boy olan “Uygur (/ Hui-ho)” adı, beş boy ile oluşturulan konfederasyona teşmil edilmiştir. Böylece “Yaglakar”¹⁷ önderliğindeki esas Uygurlar” ve “Uygurlara tâbi akraba Töles boyları”ndan mütevellit bir “Uygur birliği” oluşmuştur. Başka bir deyişle dokuz aileden biri olan “Yaglakar” etrafında diğer aileler bir araya gelip “Uygur”¹⁸ boyunu oluşturmuş ve

¹⁶ Bu tarih, HTS'de “Sui hanedanlığındaki Ta-yüeh saltanatı (605-617)'nın ortalarında” diye kaydedilmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 63).

¹⁷ Yaglakar adı; Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün yedinci, Suci Yazıtı'nın ilk ve Karı Çor Tigin Yazıtı'nın üçüncü satırında olmak üzere Göktürk harfli yazıtlarda üç defa tanıklanmıştır. Çin yıllıklarında geçen “Yao-lo-ko (/ Yaoluoge)” ifadesi “Yaglakar”ın Çince telaffuzudur (Aydın, 2019: 194-195). Yaglakar adı Hamilton'a göre “yağla-” fiilinden geniş zaman ekinin eski şekli olan “-kar/-kır” ekiyle türetilmiş ve “yağlayanlar, yağ sürenler” anlamına gelmiş olabilir. Araştırmacıya göre “yağ”, Türk-Moğol halklarında zenginlik ve bolluk işareti olarak kabul edilir. Hamilton, bunları ifade ettikten sonra dipnotta ise Giraud'un da “Tonyukuk” adını “tonı + yukuk” şeklinde ve “giysisi yağlanmış” anlamıyla açıkladığını belirtmiş; “yağla-” adı için başka bir etimoloji aramak gerekirse de bunun “düşman” anlamına gelen “yağı” kelimesinden türemiş ve “düşmanlık etmek, düşmanla savaşmak” anlamına gelen “yağla-” eyleminin akla gelebileceğini ifade etmiştir (Hamilton, 2018: 288-289). Kafesoğlu ise “yağla + kır ‘düşman ile savaşmak’” olabileceğini ifade etmiştir (Kafesoğlu, 2013: 126). Aydın ise “yağ” anlamına gelen “yag” kökünden alınarak “yağlayanlar, yağ sürenler” şeklindeki açıklamaları tercih etmemiş; “yaglakar”ın “düşman” anlamına gelen “yağı” isim tabanından “yağı+la-kar” şeklinde kurulmuş olabileceğini dile getirmiştir (Aydın, 2019: 194-195).

¹⁸ “Uygur” şeklinde tek bir “aile/hanedan (/ urug)” yoktur. Uygur adı, aileler/hanedanlar birliğinden/konfederasyonundan oluşmuş bir boyu ifade eder. Uygur boyu da Yaglakar hanedanının yönetici olduğu çeşitli alt boylardan oluşmuştur. Bu boylar, “Yaglakar hanedanı” yönetici olmak üzere dokuz tanedir. Bunlar “Yaglakar (/ Yao-lo-ko/ Yaoluoge)”, “Hu-tu-ku”, “Hu (/ Chiou-lo-we/

akraba diğ er Töles boyları da bu Yaglakar   nderliğindeki ‘‘Uygur’’ boyu etrafında toplanmış ve  rkinlik ünvanlı bir ‘‘Uygur birliğı’’ oluşturmuştur. ‘‘Sir Tarduş (/ Hsieh Yen-t’o)’’ların kuzeyinde Selenga (/ So-ling) Nehri’nin kenarında oluşan bu teşkilatlanma, 50.000’i asker olmak üzere 100.000 nüfusa sahip şekilde ortaya çıkmıştır. Halk tarafından ‘‘Te-chien’’ lider seçilmiş ve ‘‘ rkin’’   nvanı ile yönetime geçirilmiştir. Bu teşkilatlanmanın yönetici boyu ise Yaglakar hanedanlığı olmuştur. Böylece Uygurlar (yeni kurulan boy birliğı olarak Uygurlar), Sir Tarduşların himayesinde onlara kısmen bağılı ve kısmen de bağımsız bir şekilde ancak belirli bir siyas i birlik olarak yaşamaya başlamıştır. Başka bir deyişle bu dönemde yukarıda sayılan beş Töles boyu, ‘‘Uygur’’ adı altında Te-chien   rkin etrafında bir araya gelmiş, böylece ilk Uygur birliğı kurulmuřtur¹⁹ (Orkun, 2011: 224; Ögel, 1955: 335-336, 368, 370, 373-376; Hamilton, 2018: 265-266; Kafesoğılu, 2013: 126;   andarlıoğılu, 2019: 1, 57-58, 63-64; Gömeç, 2015: 42-43, 55-56; Ercilasun, 2016: 135, 231; Taşağılı, 2022: 11, 25-28; Yıldırım, 2021: 14).

Kürebir’), ‘‘K  remir’’, ‘‘Mo-ko-hsi-chi (/ Bagasıdır)’’, ‘‘A-wu-ch’e (/ Ebir  ge/ Abır  ak)’’, ‘‘Hu-wu-su’’, ‘‘Yo-wu-ku (/ Yagmurkar)’’, ‘‘Hsi-ye-wu (/ Ayavire/ Ayabire/ Ayamur/ Aymur)’’dur (Hamilton, 2018: 288-292; Aydın, 2019: 194-196; Taşağılı, 2022: 26). Bu alt boylar, Ötüken Uygur Kağıanlığı’nın idaresinde söz sahibi olmuştur. Uygurların başında olduğı ve sonrasında boy sayısının on bire çıktığı Dokuz Oğıuz birliğı ise boyların teşkilatlanması ile oluşmuştur (Yıldırım, 2021: 24). Uygur liderleri 795’e kadar Yaglakar hanedanlığından çıkmış, sonrasında yönetici boy Ediz olmuş ve Uygur liderleri Ediz boyundan çıkmıştır (Mackerras, 1972: 1;   andarlıoğılu, 2019: 23).

¹⁹ Tes Yazıtı’nın kuzey yüzünün beşinci satırındaki yetmiş yıllık, Tariat Yazıtı’nın doğı yüzünün üçüncü satırındaki seksen yıllık ve şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün üçüncü satırındaki yüz yıllık h  kimiyetin başlangıcı 7. yüzyılın hemen başındaki bu ilk Uygur teşkilatı olabilir. Uygurların; bu ilk teşkilattan itibaren Tonyukuk’un Ötüken’i ele ge irişine kadarki sürede kendilerini bağımsız g  rd  ğı, bu görüşün 7. yüzyılın ortasına dek -Ötüken’i kaybedene değın- s  rd  ğı yorumu yapılabilir. Farklı bir yorum için bk.   lmez, 2018: 88.

Klyashorniy’e göre Baz Kağıan’ın ölümü ile bu ikinci kağıanlık dönemi sonlanmış ve Uygurlar; (K  k) Türklerin h  kimiyetine girmiş, onların vasalları h  line gelmiştir. Bu savaş Klyashorniy’e göre 688 veya 689 yılları dolaylarında (1985: 151), Ercilasun’a göre 684 (2016: 258), Sertkaya’ya göre ise 687 olabilir (1995: 310). Ayrıca şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün dördüncü satırındaki tartışmalı ‘‘  r[  k kaga]n   ak elig yıl olormış (Aydın, 2018: 52)’’ ‘‘(K  k) Türk kağıanı elli yıl hükmetmiş.’’ şeklindeki ifadeye göre bu yüz yıllık h  kimiyetten sonra (K  k) Türklerin elli yıl h  kimiyet kurdukları, bu h  kimiyetin 680’li yıllar ile Bilge Kağıan’ın vefatına kadar s  rd  ğı; Uygurların, (K  k) Türk h  kimiyetini elli yıl olarak kabul ettiğı düşünülebilir. Çünkü bunların hemen sonrasında 740’lı yıllarda Moyen   or Dokuz Oğıuzları tekrar bir araya toplar ve bozkırda (K  k) Türk h  kimiyetine karşı çeşitli girişimlerde bulunur. Böylece Uygurların (K  k) Türk h  kimiyetini   teriğ ve Bilge Kağıanlar döneminde tanıdığı, tarihlerini bu şekilde kurguladıkları sonucuna varılabilir.

Yaygın kabule göre bu elli yıllık süreç II. (K  k) Türk Kağıanlığı’nın h  kimiyet kurduğı yıllardır (  lmez, 2018: 133-134).

şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün üçüncü satırındaki yüz yıllık h  kimiyet   zerine Aydın’ın fikirleri için bk. Aydın, 2018: 21.

Te-chien İrkin'in ölümünden sonra başa oğlu P'u-sa geçmiştir. P'u-sa, önce babası ile anlaşmazlığa düşüp²⁰ yanından ayrılmış olsa da babası irkin ölünce halk tarafından kabiliyetli bir önder bulunmuş, çağırılmış ve başa geçirilmiştir. Nitekim Çin tarihlerine göre önemli bir stratejist, adil bir yönetici ve cesur bir komutan olan P'u-sa ile Uygurlar günden güne güçlenmiş ve bozkırın kuzey kısımlarına Sir Tarduşlar ile birlikte hâkim olmaya başlamıştır. 620'lerin sonuna doğru art arda gelen aşırı soğuklar ve kıtlık, yöneticiler yüzünden oluşan karışıklıklar hem halkı hem de Doğu (Kök) Türkleri sarsmış; 630'daki yıkılıştan önce kağanlık kısa sürede zayıflamıştır. Bu otorite boşluğunda Sir Tarduşlar, Bayırkular, Uygurlar gibi boylar başta olmak üzere Töleslerin doğu grubu başkaldırmıştır. "Cheng-kuan" saltanat devresi (627-649)'nin ilk senesi (627)'nde P'u-sa, Sir Tarduşlar ile (Kök) Türklerin kuzey sınırına saldırmış ve buradaki bölgeleri ele geçirmiştir. P'u-sa bizzat yönettiği beş bin kişilik ordusuyla (Kök) Türk kağanı "Elig (/ Chieh-li)"in oğlu "Yugu Şad (/ Yü-ku-she)"ın yönettiği yüz bin kişilik (Kök) Türk ordusunu "Ma-lieh (/ Hangay)" Dağı'nda yenmiş, bu galibiyet ile daha da ünlenmiştir. Doğu (Kök) Türk kağanı "İl (/ Hsie-li) Kağan"ın gönderdiği ve yeğeni "T'u-li" komutasındaki orduyu da mağlup etmiştir. Bu başarılarından sonra Uygurların itibarı artmıştır. Togla Nehri civarında ordugâhını kuran P'u-sa, "Alp (/ Huo) İlteber (/ Sih-li-fa)" ünvanını almış ve böylelikle Uygurların önderi için irkinlik ile başlayan ünvan ilteberliğe yükselmiştir.

Bu olaylardan sonra çoğu boy bağımsız hareket etmiş, Tölesleri meydana getiren boylar aynı veya değişik adlarla ayrı ayrı bağımsız hâlde anılmaya başlanmış²¹ ve bu yüzden "Töles boy kavramı" kaynaklarda 627'den sonra artık görülmemiştir²². Cheng-kuan saltanatının üçüncü senesi (630)'nde, Uygurlar Çin sarayı ile doğrudan ilk ciddi temaslarını gerçekleştirmiş, bu dönemde ise Doğu (Kök) Türkleri yıkılmıştır. 630'da Doğu (Kök) Türklerinin yıkılışı ile siyasî bir boşluk ortaya çıkmış, Uygurların İç Asya'nın önemli bir halkı olduğu ilk olarak bu siyasî boşlukta duyulmuştur. Bozkırda önemli bir kağanlık sona ererken birçok boy gibi Uygurlar da bu dönemde güç kazanmaya çalışmış, P'u-sa bunu başarmış ve P'u-sa

²⁰ Tezcan; Te-chien İrkin'in çok yetenekli ve becerikli olan öz oğlu P'u-sa'yı kışkırttığı ve bu yüzden sürgüne gönderdiğini kaydetmiştir (1984c: 149).

²¹ Moğolistan'ın doğusunda Tola Irmağı civarında yaşayanlar, dokuz boydan oluştuğu için "Dokuz Oğuz" adıyla anılmaya başlanmıştır (Taşağıl, 2022a: 20; Taşağıl, 2022b: 55).

²² 627'den sonra "Töles" adı artık bir boylar bütünü veya kitlesini değil sadece Baykal Gölü'nün batısında yaşayan küçük bir boyun adı olarak yaşamıştır (Taşağıl, 2022b: 55).

dönemi Uygurların refah devri olmuştur.²³ Böylece babası Te-chien İrkin etrafında tesis edilen ilk Uygur birliği daha sağlam temellere oturmuş, kuruluşunu tamamlamış ve Ötüken Uygur Kağanlığı'nın çekirdeğini oluşturmuştur (Ögel, 1955: 338-339, 355-356, 376; Hamilton, 2018: 265; Mori, 2019: 89; Kafesoğlu, 2013: 126; Tezcan, 1984c: 149; Çandarlıoğlu, 2019: 1-2, 58, 64; Drompp, 2005: 20; Gömeç, 2015: 57; Ercilasun, 2016: 221, 231; Taşağıl, 2022: 28, 35; Yıldırım, 2021: 14-15; Taşağıl, 2022b: 55).

Orhon, Togla ve Selenge bölgesi Uygurların egemenliğine girmiş; (Kök) Türkler ise Çin'in kuzey bölgelerine çekilmiş ve eski topraklarına hâkim olana kadar Ordos'ta ikamet etmişlerdir (Aydın, 2019: 124). Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün üçüncü satırı, Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünün beşinci satırı ve Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün üç ve dördüncü satırları birlikte düşünüldüğünde; II. (Kök) Türk Kağanlığı'nın da 682'de kurulduğu ve Ötüken'in de yine bu tarihe yakın bir tarihte (Kök) Türklere geçtiği hesaplandığında Te-chien İrkin liderli bu siyasî birliğin kuruluşu aslında 600'lü yılların hemen başı olması gerekir.

(Kök) Türklerin bu zayıflık yıllarında bir Töles boyu olan Sir Tarduşlar da 600'lü yılların başındaki isyana katılıp bağımsızlığını ilan etmiş ve kendi kağanlıklarını kurup Moğolistan bölgesindeki diğer boyları itaat altına almıştır. Bağımsız Sir Tarduşlar, Ötüken ile Tola Irmağı civarında hüküm sürmüştür. Bu süreç içinde Dokuz Oğuzlar ve P'u-sa önderliğindeki Uygurlar da bir siyasi birliğe sahip olmuş, belirli bir ölçüde bağımsız hareket etme gücüne haiz olmakla birlikte Sir Tarduşların himayesinde yer alarak kısmen onlara tabi olmuştur²⁴. Nitekim Cheng-kuan saltanatı (627-649)'nın ortasında (Kök) Türk kağanı İl (/ Hsie-li) Kağan teslim olunca kuzeyde sadece P'u-sa ve Sir Tarduşlar güçlü kalmıştır. Tarihî belgelerde Dokuz Oğuz kavramı ilk defa 626 yılını takiben Tola ve Kerulen Irmakları civarında görülmüş, tam bağımsız olamasalar da 627-630'lu yıllarda sözü edilen olaylar neticesinde Dokuz Oğuzlar ortaya çıkıp yükselmiştir. Dokuz Oğuzlar, Moğolistan'ın doğusunda ve özellikle Tola Irmağı çevresinde yaşamış, dokuz boydan oluşukları

²³ Daha önceki “*Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünün...*” diye başlayan dipnottaki düşüncelerden hareketle Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünün üç ve dördüncü satırındaki ve Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün ikinci satırındaki mücadelelerin P'u-sa'ya ait olduğu düşünülebilir.

²⁴ Çandarlıoğlu'na göre (Kök) Türklerin zayıf olduğu bu dönemde Orta Asya'nın kuzeyinde “Sir Tarduş Tölesleri” ve “P'u-sa önderliğindeki Uygur Tölesleri” olmak üzere başlıca iki kuvvet vardır (2019: 2).

için bu adı almıştır. Söz konusu federasyon, ilerleyen yıllarda bozkır tarihinde önemli bir rol oynayacak ve bir kırılma anının baş aktörlerinden biri olacaktır (Ögel, 1955: 333-334, 338-339; Hamilton, 2018: 267-268; Gömeç, 2015: 57-58; Taşağıl, 2022: 11, 25-28, 35; Yıldırım, 2021: 15; Taşağıl, 2022a: 20).

P'u-sa ölünce yerine oğlu "Tumidu" geçmiştir. Bu dönemde Uygurlar gittikçe güçlenmelerinin karşılığında artık Sir Tarduşlara bağlı hareket etmek istememiştir. Uygurlar, Sir Tarduşlar ile kısa süreli bir ittifaktan sonra 645'te onlara isyan etmiştir. Tumidu önderliğindeki Uygurlar diğer boylarla da anlaşarak Sir Tarduşlara saldırmıştır. 7. yüzyılın ilk çeyreğindeki en güçlü Töles boyu olan Sir Tarduşlar yüzyılın yarısına doğru zayıflamış, yaklaşık yirmi yıllık hâkimiyetten sonra 646'da Uygurlara yenilmiştir. Tumidu, Sir Tarduş kağanı "To-mi"yi mağlup edip topraklarını ele geçirmiş ve bunun sonucunda Sir Tarduşlar dağılmıştır. Bu dağılmadan sonra Türk kökenli boylar serbest kalmış; Dokuz Oğuzlar, Uygurlar ve geri kalan neredeyse tüm boylar 648'de T'ang hanedanlığı ile temas kurmuş; Çin'den "ilteber" veya "erkin" gibi ünvanlar almıştır (Ögel, 1955: 339; Hamilton, 2018: 268; Kafesoğlu, 2013: 126; Çandarlıoğlu, 2019: 58, 64; Drompp, 2005: 257; Gömeç, 2015: 60; Taşağıl, 2022: 12, 28; Yıldırım, 2021: 15-16).

Tumidu, Sir Tarduşların topraklarını ele geçirdiği gibi Dokuz Oğuzları da kendine bağlamıştır (Kafesoğlu, 2013: 126). Çin yanlısı Tumidu, bu galibiyet neticesinde epey kuvvetlenmiş, Cheng-kuan saltanatı (627-649)'nın yirminci senesi (646)'nde Çin'e elçi yollayarak bilgi vermiş ve Çin de bu galibiyet şerefine elçilere büyük bir ziyafet düzenlemiştir. Tumidu siyasî teşkilata, Uygur birliğine sahipken Çin'e tabiiyetini bildirmiş ve Uygurlar Çin'in himayesine girmiştir. Başka bir deyişle P'u-sa'dan sonra Tumidu ile Çin hâkimiyeti başlamıştır (Ögel, 1951: 361; Ögel, 1955: 339, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 59, 64-65; Gömeç, 2015: 60; Yıldırım, 2021: 16).

Çin bu siyasî boşluk, bölünmüşlük ve istikrarsızlıkta bölgede kendi idarî yapılanmasını tesis etmiş; 647-648'de "Yanran Valilik İdaresi (/ Yen-jan Tu-hu)²⁵"

²⁵ Çin'in kendi tarzında gerçekleştirdiği bu idari yapılanmanın mahiyeti hakkında iki farklı görüş mevcuttur. Yıldırım'a göre Türk bozkırındaki bu idari yapılanma sözde bir idari yapılanmadır ve Türk topraklarında gerçekten bir karşılığı yoktur (2021: 16). Drompp'a göre ise Çin'in bu yapılandırması formaliteden ibaret değildi. Araştırmacıya göre Çin tarihleri 649-668 arasında Uygurların hem Doğu ve Batı (Kök) Türklere hem de Kore Devleti "Koguryo"ya karşı toplam beş farklı T'ang seferine katıldığını kaydetmiştir. Ayrıca Uygurlar vergi ödemek gibi çeşitli T'ang düzenlemelerine de tabi

adlı T'ang hanedanlığı memurluğunu kurmuş, başına da Çinli "Li Suli"yi "Yanran Genel Valisi" olarak getirmiştir. Çin tarafından her bir Dokuz Oğuz boyuna bir bölgenin yönetimi verilmiş, bunların hepsi de "Yanran Valilik İdaresi"ne bağlanmış ve bozkırda Çin anlayışına dayalı bir yönetim modeli kurulmuştur. Uygur toprakları "Han-hai"²⁶ Askerî Valiliği" olmuş, Uygurlar "Han-hai-fu" tayin edilmiş ve bu bölgenin "ilteberi (/ büyük genaralı/ szu-li-fa)" Tumidu olarak belirlenmiştir²⁷. Ayrıca Tumidu, "Han-hai Tu-tu (/ Han-hai Askerî Valisi)" ünvanı ile de görevlendirilmiştir. Bu sırada Tumidu, kendine gizlice "kağan (/ k'o-han)" ünvanını almış ve (Kök) Türk tarzında yöneticilerini organize ederek bir kağanlık teşkilatlanması kurmuştur (Ögel, 1955: 339, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 59-60, 65-66; Drompp, 2005: 20-21, 64, 257; Gömeç, 2015: 61; Yıldırım, 2021: 16-18, 24, 105, 111;). Drompp'a göre Uygurlar T'ang'ın kontrol alanından görece uzakta olduğu için muhtemelen üst düzeyde bir özerkliğe sahip olmuştur. Nitekim Tumidu bir yandan Çin'den ünvan kabul ederken bir yandan da kendi kağanlığını ilan etmiştir (Drompp, 2005: 21). Bu yapılanma hakkında iki farklı görüş mevcuttur: Kamalov'a göre liderliğini Uygurların yaptığı Dokuz Oğuzlar, P'u-sa ile başlayan 630-647 sürecinde (Kök) Türklere galip gelmiş ve bu başarıların sonucunda Kuzey Moğolistan'da 647-689 yılları arasında Tumidu önderliğinde "Birinci Uygur Kağanlığı" kurulmuştur (Kamalov, 2002: 225). Ancak Çandarlıoğlu'na göre Çin güdümündeki Tumidu tarafından kurulan bu yapılanmayı gerçek bir kağanlık devri saymak zordur (2019: 2).

Cheng-kuan saltanatının yirmi ikinci senesi (648)'nde Tumidu, yeğeni "Wu-ho" tarafından siyasî sebeplerle öldürülmüştür. Bu durumdan rahatsız olan Yanran bölgesi başkumandan yardımcısı "Yüan Li-Ch'in", liderlik vaadi ile "Wu-ho"yu yanına çağırıp öldürtmüş ve durumu da hemen Çin imparatoruna bildirmiştir. Çin imparatoru T'ai-tsung Uygurların isyanından çekinerek bakanlarını bölgeye yollamış ve birçok hediye sunmuştur. Ayrıca Tumidu'nun oğlu "Po-jun"un babasının yerine

olmuştur. Ayrıca İç Asya'ya 682'ye kadar hiçbir boy hâkim olamamıştır. Tüm bunlar söz konusu yapılanmanın formaliteden olmadığına göstergesidir (Drompp, 2005: 21).

²⁶ "Han-hai"nin iki anlamı vardır. İlk anlamı coğrafya ile ilgili olup "Baykal" demektir (Ögel, 1955: 337). Ayrıca Moğol çölünün kuzey batısını ifade eder ki buranın kuzeyinde Kurikanlar, güneyinde de Sir Tarduşlar vardı. Bu kelimenin ikinci anlamı ise Uygurların Çinliler gözetiminde kurdukları idarî merkezin adı olmasıdır (Ögel, 1955: 345).

²⁷ Kafesoğlu'na göre Tumidu 646'da Çin tarafından "Ulu İlteber Tumidu (/ Hu-lu-szu-li-fa Tumidu)" olarak tanınmıştır (2013: 126).

geçmesi kararlaştırılmıştır. Po-jun “Han-hai Askerî Valisi (/ Han-hai Tu-tu)” ve “büyük ilteber” ünvanı ile Uygurların başına geçirilmiştir. Bu dönemde (Kök) Türkler ile Uygurlar çetin bir rekabete tutuşmuş ve Uygurlar, (Kök) Türklere bağlanmak istememiştir (Ögel, 1955: 340-341, 347; Hamilton, 2018: 273; Çandarlıoğlu, 2019: 60-61, 66-67; Gömeç, 2015: 61-62; Yıldırım, 2021: 18-19). Nitekim bu rekabetten en kârlı çıkan Çin olurken bozkırdaki Türk birliği ise en çok zarar gören taraf olmuştur.

648’de Altay Dağlarında bağımsızlığını ilan eden “Ch’e-pi Kağan” önderliğindeki (Kök) Türklere karşı Çin; Karluk, Bugu ve Uygur ittifakını kullanmış ve (Kök) Türkleri mağlup etmiştir (Taşağıl, 2022: 28).

“Jun-hi” saltanatı (650-655)’nin ikinci senesi (652)’nde Çin hâkimiyetini tanımayan Batı (Kök) Türk kağanı “A-shih-na Ho-lu”, “Beşbalık (/ Pei-t’ing)²⁸”ı ele geçirmiştir. Bunun üzerine Çin imparatoru, general “Liang Chien-fang”ın 20.000; Uygurları temsil eden “Ch’i-pi Ho-li”nin ise 50.000 süvari ile sefere çıkmasını emretmiştir. Bu sefer sonunda Ho-lu yenilmiş ve Beşbalık Çin-Uygur ittifakının güçlerince alınmıştır (Ögel, 1955: 341, 347, 349; Çandarlıoğlu, 2019: 61, 67; Gömeç, 2015: 62). “Hsien-ch’ing” saltanatı (656-661)’nin birinci senesi (656)’nde Batı (Kök) Türk kağanı Ho-lu bir daha Çin’e saldırmıştır. Bunun üzerine Çin imparatoru, “Su Ting-fang” kumandasında bir ordu oluşturmuş ve bu orduya Uygurları temsilen Çin güdümündeki Po-jun askerleriyle katılmıştır. Mezkûr ordu “Çogay (/ Yin-shan)” Dağı’nda Ho-lu’yu yenmiş, sonrasında “Chin-ya” Dağı’nda Batı (Kök) Türklere karşı yine bir galibiyet almış ve Çin, Batı (Kök) Türklerin topraklarına hâkim olmuştur. Ho-lu’nun topraklarında Çin yönetimi tesis edilirken “Shih-kuo (/ Taşkent)”e kaçan Ho-lu; Po-jun ve Su Ting-fang tarafından bu ülkenin “Su-Tu” şehrine kadar takip edilmiştir. Nitekim bu şehrin yöneticisi “İ Chu-ta (/ İ-nieh Tarkan)”, Ho-lu’yu yakalatmış ve Çin’in doğu merkezi “Lo-yang”a teslim etmiştir. Ho-lu’ya karşı yapılan ilk savaşta Uygurlar Ch’i-pi Ho-li kumandasında mücadele etmişken ikinci savaşta Po-jun önderliğinde savaşmıştır. Sonuç olarak Uygurlar Çin adına ve menfaatine (Kök) Türkler ile mücadele etmiş, (Kök) Türk Kağanlığı’nın yıkılmasında rol oynamıştır (Ögel, 1955: 341-342, 345-348, 350, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 61, 67; Gömeç, 2015: 62; Yıldırım, 2021: 20, 106).

²⁸ Tanrı Dağlarının kuzeyinde, bugünkü Urumçi’nin yakınındadır (Tekin, 1965: 33).

Jun-hi saltanatının altıncı senesi (655)'nde "Hsiao Szu-yeh" ile birlikte Uygurlar Po-jun komutasında Çin adına "Kao-li (/ Koguryo/ Kore) Devleti" seferine katılmış ve buradaki isyanı bastırmıştır. Po-jun'un önemli başarılar gösterdiği bu sefer Çin güdümündeki Uygurların hareket ve sefer kabiliyetlerinin sınırlarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir (Ögel, 1955: 342; Çandarlıoğlu, 2019: 62, 67; Gömeç, 2015: 62-63; Yıldırım, 2021: 20).

"Lung-shou" saltanatının ortası (661-663)'nda Po-jun ölmüş, yerine oğlu²⁹ "Pi-li" geçmiştir. Çin tarihine göre Uygurlar, Tumidu'dan bu yana ve bu dönemde de Yanran Valilik İdaresi'ne bağlı yaşamıştır. Ancak babası ve öncesindeki yöneticilerin tersi bir politikayı benimseyen Pi-li devrinde Uygurlar, çeşitli isyanlarla Çin'e kafa tutmaya başlamıştır. Pi-li; Bugu ve Tongra boylarıyla Çin sınırına saldırmış, kimi bölgeleri de ele geçirmiştir. Bu olaylar üzerine Pi-li yaklaşık yüz bin kişilik Çin kuvvetlerince mağlup edilmiş, bu yenilgiden sonra da kaçmıştır (Ögel, 1955: 342, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 62, 67; Gömeç, 2015: 63). Bu olay sebebiyle "önde gelen (/ asil/ seçkin) Tölesler³⁰", "T'ien-shan Eyaleti (/ İdari Yapılanması/ hsien)" tesis etmiştir. Bu teşkilatlanma "ikinci Uygur birliği"ni oluşturmuş, Uygur boylarının ikinci teşkilatlanma devri olmuştur (Ögel, 1955: 350, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 62).

Pi-li öldükten sonra yerine oğlu "Tu-chieh-chih" geçmiş, "Jung-lung" saltanatının ortası (680-681)'nda Uygur hükümdarı "Tu-chieh-chih" olarak kaydedilmiştir (Ögel, 1955: 350; Çandarlıoğlu, 2019: 62, 67; Yıldırım, 2021: 21; Gömeç, 2015: 64).

Tu-chieh-chih öldükten sonra 684'te yerine oğlu "Fu-ti-fu" geçmiş, "Szu-shen" saltanatı (684-704)'nın ortasında Uygur hükümdarı olarak Fu-ti-fu kaydedilmiştir (Ögel, 1955: 350; Çandarlıoğlu, 2019: 62, 67; Yıldırım, 2021: 21). Bu dönemde Orta

²⁹ Pojun'un öldüğü tarih açık değildir, 661-663 aralığı düşünülür (Yıldırım, 2021: 21). Ayrıca CTS'de Po-jun'un yerine kız kardeşinin, HTS'de ise oğlunun geçtiği kayıtlıdır (Çandarlıoğlu, 2019: 62, 67). Po-jun'un yerine kız kardeşinin geçtiği bilgisi Yıldırım'a göre hatalıdır (2021: 121).

³⁰ Bayırku, Bugu, Ch'i-pi gibi boylar Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kuruluşunda önemli rol oynamış, böylelikle imtiyazlı duruma geçmiş ve hanedan ile sürekli kız alıp vermiştir. Ögel bu tarz imtiyazlı boyların "Mao-tun" devletinde olduğu gibi Ötüken Uygur Kağanlığı'nda da olduğunu ifade etmiş ve bu boyları "asil" başlığı altında değerlendirmiştir (1955: 370). Büyük Hun Devleti'nde siyasî birlik mevcut olsa da boylar arasında bir hiyerarşi de vardı. Beş Hun boyu asil ve aristokrattı. Bu boylar imtiyazlarını da uzun bir süre muhafaza etti (Ögel, 2020: 46). Yıldırım'a göre "Tanrı Dağı İli", Çin tarafından kurulmuştur (2021: 21).

Asya'daki dağınıklığın sonu gelmiş ve (Kök) Türkler yeniden yükselip iktidarları etrafında Türk boylarını toplamaya başlamıştır (Gömeç, 2015: 64).

İlteriş Kağan 682'de II. (Kök) Türk Kağanlığı'nı Bilge Tonyukuk ile birlikte kurmuş ve Türkler için esaret devrini sonlandırmıştır³¹. Tekrar yükselen (Kök) Türkler ile Töles boylarının ve Uygurların çatışması kaçınılmaz bir durum hâlini almış, İlteriş Kağan ve beyleri eski topraklarında hüküm süren bu boylar ile savaşmak zorunda kalmıştır. Bilge Tonyukuk Ötüken'in doğusunda İngek Gölü ile Tola Irmağı'nda üç bin kişilik "Dokuz Oğuzları"³² iki bin kişi ile yenmiş, onları hâkimiyet altına almış ve bu süreçte Uygurlar da kağanlığa bağlanmıştır (Mori, 2019: 90-91; Tezcan, 1984c: 150; Sinor, 2014: 418; Kamalov, 2002: 225; Drompp, 2005: 21; Taşağıl, 2022: 25-28, 37).

İmparatoriçe "Wu Zetian" (690-704) tahta çıktığı zaman (Kök) Türk Kağanı olarak "Kapgan (/ Mo-cho) Kağan" kaydedilmiş, (Kök) Türkler bu dönemde daha da kuvvetlenmiş ve Töleslerin eski topraklarını ele geçirmiştir. Uygurlar; Chi-pi, Szu-chieh ve Hun boylarıyla Gobi Çöl'ünü geçip Ganzhou ve Liangzhou arasındaki bölgelere (bugünkü Kansu topraklarına) yerleşmiştir. Çinliler burada Uygurların güçlü atlarını alıp Kansu'da "Wuwei"deki "Chishui (/ Kızıl Irmak) Ordusu"na

³¹ İlteriş Kağan döneminde kuzeydeki Dokuz Oğuzlar ile ilgili bilgi ve mücadeleler Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün on dört, on beş ve on altıncı satırlarında; Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün on iki ve on üçüncü satırlarında ifade edilmiştir. Ayrıca Tonyukuk Yazıtı'nın birinci taşının batı yüzünün yedi ve sekizinci satırlarında; yine ilk taşın güney yüzünün tümünde Dokuz Oğuzlarla mücadele, onların "Çin, Dokuz Oğuz ve Kitan" ittifakı karşısındaki mücadeleleri Tonyukuk tarafından ifade edilmiştir. Nitekim bu mücadeleler sonunda Tonyukuk Ötüken'i ele geçirmiştir. Yine İlteriş Kağan ile Tonyukuk'un mücadeleleri aynı yazıtın ikinci taşının güney yüzünün dört, beş ve altıncı satırlarında ifade edilmiş; bu mücadelelerde İlteriş Kağan'ın beş kez Dokuz Oğuzlarla savaşırken danışmanı ve generalinin ise Tonyukuk olduğu vurgulanmıştır. Son olarak Tonyukuk, yazıtının ikinci taşının kuzey yüzünün dördüncü satırında Kapgan Kağan'ın halkı arasında Dokuz Oğuzları da saymış ve onları geçindirmelerinde esas olarak İlteriş Kağan ve kendinin payı olduğunu belirtmiştir.

³² Göktürk Yazıtlarında "oğuz" adı "toğuz oğuz" konfederasyonunu ifade eder ve bu adın kısaltılmış şeklidir (Hamilton, 2018: 258, 268-269). Uygurlar, yazıtlarında "toğuz oğuz" veya "oğuz" adıyla geçer (Gabain, 2008: 510). Bu bilgi Haneda (1919)'dan bu yana genel olarak kabul edilmiştir (Ercilasun, 2016: 210). Bu mücadele Tonyukuk Yazıtı'nın ilk taşının güney yüzünde sekiz ila dokuzuncu satırlarda anlatılmıştır (Ercilasun, 2010: 215). Ercilasun'a göre Togla'daki bu savaş ve Tonyukuk'un Ötüken'i ele geçirmesinin tarihi 684 olabilir (2016: 258). Sertkaya'ya göre Dokuz Oğuz lideri Baz Kağan'ın öldürüldüğü bu savaş 687'de gerçekleşmiştir (1995: 310). Klyastorniy'a göre 7. yüzyıl sonu ila 8. yüzyıl başında oluşturulduğu düşünülen "Hangita-Hat Kayası Yazıtı (/ Hangiday Kayası Yazıtı)"ndaki "Baz Kağan"; Uygurların önderi, İlteriş Kağan'ın 678-691 yılları arasındaki düşmanı olan ve Kül Tigin Yazıtı'nda adı geçen "Baz Kağan" ile aynı kişidir (Özönder, 2000: 124; Klyastorniy, 2007: 151). Baz Kağan'ın ise kim olduğu açık değildir. İlteriş Kağan'ın 682-691 yılları arasındaki hâkimiyet döneminde Uygurların başında "Pi-li", "Tu-chieh-chih" ve "Fu-ti-fu" farklı zamanlarda lider olarak bulunmuştur. Çin tarihleri ve Göktürk harfli eserler karşılaştırıldığında Baz Kağan'ın bu liderlerden hangisi olduğu tespit edilememektedir. Ekrem'e göre Baz Kağan büyük ihtimalle "Pi-li"dir (2008: 62).

yardıma göndermiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 67; Aydın, 2018: 26; Yıldırım, 2021: 21-22, 106).

Uygurlar, hem İlderis hem Kapgan Kağan dönemlerinde (Kök) Türklerin hâkimiyeti altında yaşamıştır ancak bu dönemlerde (Kök) Türk ve Uygur çatışması sonlanmamıştır (Mackerras, 1972: 8). (Kök) Türk ülkesinde karışıklık yaşanmasının baş aktörlerinden biri şüphesiz Uygurlar olmuştur (Aydın, 2024a: 150). Uygurlar her fırsatta (Kök) Türklere büyük güçlükler çıkarmış ya da bu kağanlığa karşı oluşturulan yapılara destek vermiş, yıkılana kadar onların en büyük sorunu olmuştur³³. Başka bir deyişle Uygur-(Kök) Türk ilişkisi dostane olmamıştır. 7. yüzyıldan sonra Uygurlar hem zaman zaman Çin'e yardım etmiş hem de (Kök) Türklere sorun çıkarmıştır. Kapgan Kağan'ın 715'te Dokuz Oğuzlara sefer düzenlemesi ile başlayan ve üç yıl devam eden süreç iki güç arasındaki mücadelenin belki de en şiddetli dönemini oluşturmuştur. 715 ila 716 arasında (Kök) Türkler ile Dokuz Oğuzlar, bir yılda "Togu Balık, Koşulgak, Burgu, Çuş Baş, Ezgenti Kadız"da beş³⁴ savaş yapmıştır³⁵. 715'te (Kök) Türkler ve Uygurların mücadelesi çok çetin geçmiş, bir yıl sonra Uygur hükümdarı Fu-ti-fu, (Kök) Türklere karşı T'ang hanedanlığına yardım etmiş ve bu yardımın da etkisiyle 716'da Kapgan Kağan tedbirsizliğinden kaynaklı düştüğü pusuda bir Bayırku tarafından öldürülmüştür. Uygur boyları, "İ-chien Chieh-li-fa", Tongra ve diğerleri Çin'e gelmiş, imparator tarafından "Ta-wü-chün" bölgesinin kuzey kısımlarına yerleştirilmiştir. Bayırku, Bugu, Tongra, Uygur gibi boylar daima birlikte görülmüş, bunlarda biri zaman zaman kuvvetlenip diğerlerine öncülük etmiştir. Kapgan Kağan döneminde bu suikastten hareketle Uygur boyları ile diğer Dokuz Oğuz boylarının Bayırkuları imtiyazlı görüp kısmen onların önderliğinde oldukları söylenebilir (Thomsen, 1935:

³³ (Kök) Türkler ile Uygurların mücadeleleri Bilge Kağan döneminde de devam etmiştir. Bilge Kağan, kendine bağlı beylere seslenirken Dokuz Oğuz beylerini de anar ve onlara hâkimane bir üslupla hitap eder. Bu hitaplar Kül Tigin Yazıtı'nın güney yüzünün ikinci satırı, doğu yüzünün yirmi ikinci satırı; Bilge Kağan Yazıtı'nın kuzey yüzünün ilk iki satırı ve doğu yüzünün ilk satırı ile on sekizinci satırında ifade edilmiştir. Bilge Kağan'ın Dokuz Oğuzlara sefer yapması Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün yirmi sekizinci satırında; Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün yirmi üçüncü satırında ifade edilmiştir.

³⁴ Kül Tigin Yazıtı'na göre beş, Bilge Kağan Yazıtı'na göre dört savaş vardır (Aydın, 2024a: 155). Ercilasun ise bunun aslında altı savaş olduğunu belirtir (2016: 287).

³⁵ Bu mücadeleler Kül Tigin Yazıtı'nın kuzey yüzünün dört, beş, altı, yedi ve sekizinci satırlarında; Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün yirmi dokuz, otuz ve otuz birinci satırlarında ifade edilmiştir (Ercilasun, 2010: 216; Ercilasun, 2016: 286-287).

87; Ögel, 1955: 370, 375; Mackerras, 1972: 8; Çandarlıoğlu, 2019: 67; Gömeç, 2015: 39; Ercilasun, 2016: 286-289, 294; Yıldırım, 2021: 22).

Kapgan Kağan'ın Uygurların da içinde bulunduğu bir hareket ile öldürülmesi ve İnel Kağan ile Kül Tigin-Bilge Kağan'ın iktidar çatışması neticesinde siyasî bir boşluk ortaya çıkmıştır³⁶. Başka bir deyişle Uygurlar, Kapgan Kağan'ın ölümü ve (Kök) Türklerin zayıflamasında etkili olmuş olabilir. Çinlilere yardım ederek Kapgan Kağan'ın öldürülmesinde etkili olması ihtimal dahilinde olan Uygurlar bu siyasî boşluktan yararlanmaya çalışmıştır.

Dokuz Oğuzların (Kök) Türklere ve özel olarak da Bilge Kağan'a çıkardıkları bir diğer zorluk ise Bilge Kağan'ın hâkimiyetinin ilk yıllarında (716'lı yıllarda) gerçekleştirdikleri isyandır. Dokuz Oğuzlar isyan etmiş, bu isyan yaklaşık bir sene sürmüş ve (Kök) Türkler, Dokuz Oğuzlarla beş defa savaşmıştır³⁷. Uygur İlteberi ile otuz üç yaşındaki Bilge Kağan 717'de Kargan'da savaşmıştır. Bilge Kağan'ın galibiyeti sonucunda Uygur İlteberi³⁸ muhtemelen (Kök) Türk hâkimiyetine girmek istemediğinden doğuya kaçmıştır³⁹. İlteber Çin tarafından "Taiwu Ordusu"nun kuzeyine yerleştirilmiştir. Mücadele ilteberin kaçıışı ile bitmemiş ve Bilge Kağan tarafından devam ettirilmiştir⁴⁰ (Mackerras, 1972: 8; Emet, 2002: 233; Gömeç, 2015: 49, 64, 67; Ercilasun, 2016: 296-297; Taşağıl, 2022: 12, 28; Yıldırım, 2021: 107).

Fu-ti-fu öldükten sonra "Kai-yüen" saltanatının ortası (713-741)'nda Uygurlar gitgide kuvvetlenmiştir. 713-726 yılları arasında "Cheg-tsung" ve 726'dan sonra "Fu-ti-nan" hükümdar olmuş, "askerî vali (/ tu-tu)" ünvanı almış, "sol şad (/ tso-sa)"

³⁶ Kapgan Kağan'ın ölümünün ardından ortaya çıkan karışıklık Kül Tigin Yazıtı'nın kuzey yüzünün üçüncü satırında ifade edilmiştir.

³⁷ Bu olaylar, Kül Tigin Yazıtı'nın kuzey yüzünün sekiz ve dokuzuncu satırında; Bilge Kağan Yazıtı'nın otuz birinci ve otuz ikinci satırlarında ifade edilmiştir. Bilge Kağan, bu baskına cevap vermiş ve Dokuz Oğuzları bozguna uğratmıştır. Bu durum Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün otuz ikinci satırının sonu ve otuz üçüncü satırının başında ifade edilmiştir.

³⁸ Bu ilteber muhtemelen "Fu-ti-fu"dur (Gömeç, 2015: 64, 67). Bu ilteber, belirli ve bilinen bir boyun lideri değil "Uygur" adlı boylar birliğinin önderidir (Ögel, 1955: 373).

³⁹ Dokuz Oğuzlarla yapılan savaşlardan sonra da mücadele devam etmiş, bu sırada Kapgan Kağan öldürülmüştür. İlteber'in kaçışından önceki 717'deki (Bilge Kağan otuz üç yaşındayken) mücadeleler Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün otuz üç, otuz dört, otuz beş, otuz altı ve otuz yedinci satırlarında ifade edilmiştir. Bunlardan sonra Uygur İlteberi'nin kaçıışı ise Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün otuz yedinci satırında ifade edilmiştir.

⁴⁰ Otuz dört yaşındaki Bilge Kağan'ın 718'deki bu mücadeleleri Bilge Kağan Yazıtı'nın doğu yüzünün otuz sekizinci satırında ifade edilmiştir.

ve “sağ şad (/ yo-sa)” diye ikiye ayrılarak çeşitli boyları Çin adına idare etmiştir (Ögel, 1955: 350; Çandarlıoğlu, 2019: 62; Gömeç, 2015: 67; Yıldırım, 2021: 21).

“Liang-chou” askerî valisi “Wang-chün” Uygur hükümdarı Cheng-tsung’u suçlamış, Cheng-tsung sürgün edilmiş ve “Liang-chou”da ölmüştür. Bu olay neticesinde Uygurlarda huzursuzluk başlamış, “Han-hai Fu Szu-ma (/ Uygur idari bölgesi yöneticisi)” görevinde bulunan ve Cheng-tsung’un yakını olan Uygur asıllı “İlteber Hu-su”, halkın kızgınlığından faydalanarak halk ile Liang-chou askerî valisi Wang Chün-cho’yu öldürmüştür⁴¹. Sonrasında “An-shi bölgesi (Kuça, Karaşahr, Kaşgar ve Hoten çevreleri; Doğu Türkistan)” yolunu kesmiş, İpek Yolu’nun başlangıcı “Ch’ang-an”a vergi/haraç gönderilen ana yolu ele geçirmiştir. “Hsüan-tsung” Uygurların cezalandırılması için emir çıkarmış, bunun üzerine bir müddet sonra Hu-su dayanamayarak kaçmış ve vefat etmiştir. Hu-su’nun ölümü üzerine oğlu ve Ötüken Uygur Kağanlığı’nın müstakbel kurucusu “Ku-li Pei-lo (/ Guli Peiluo/ Guduolu Pijia/ Piga)”başa geçmiştir (Ögel, 1955: 350, 376; Çandarlıoğlu, 2019: 62, 68; Gömeç, 2015: 67, 77; Aydın, 2024: 98).

742’den sonra ise Uygurlar güçlü bir şekilde tarih sahnesine çıkmış, bunda özellikle şu iki amil etkili olmuştur: Bunlardan ilki, Moyen Çor’un 739-740’tan sonra Tola ve Kerulen Irmakları civarında yaşayan Töles boylarının konfederasyonu Dokuz Oğuzları⁴² kendine bağlamasıdır⁴³. 626 yılını takiben Doğu (Kök) Türk

⁴¹ İlteber Hu-su ile ilgili bilgiler Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün dördüncü satırında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 43).

⁴² “Dokuz Kabile, Dokuz Boy, Nine Clans, Kieou-Sing, Cyu Şing, Jiü Xing” tabirleri “Dokuz Oğuz” a karşılık gelir. Dokuz Oğuz tabiri ilk defa, Taşağıl’a göre 627’de Çin kaynaklarında doğudaki Töles boylarını adlandırmak, Hamilton’a göre ise 629-630 olayları anlatılırken (Kök) Türk “Hie-li”nin Çin’e yenildikten sonra “Dokuz Boy” ülkesine sığınmayı düşünmesi sebebiyle kullanılmıştır (Hamilton, 2018: 265; Taşağıl, 2022: 137). Uygurların başında bulunduğu Dokuz Oğuz birliğine dâhil boylar şunlardır: “Bugu (/Pu-ku)”, “Hun”, “Bayırku”, “Tongra (/T’ung-lo)”, “İzgil (/ Ss-chie)”, “Ch’i-pi”, “A-pu-sse”, “Ku-lun-wu-ku”, “Ediz (/ A-tie)”. Bu dokuz boya yani “Dokuz Oğuz” a Uygurlar yönetici boy olarak katılınca bunlar “On Uygur” adıyla anılmaya başlanmıştır (Taşağıl, 2022: 26, 31). İlerleyen yıllarda Uygurlar önce Basmılları, sonra Karlukları mağlup etmiş ve bunları da birliklerine bağlamıştır (Mackerras, 1972: 1; Taşağıl, 2022: 31). Böylece boy sayısı (yönetici boy Uygurlar hariç) on bire çıkmıştır (Taşağıl, 2022: 31). Dokuz Oğuz birliğine dâhil olan boylara dönem dönem başka boylar da katılıp ayrılmıştır. Uygurlar, başlarında bulundukları Dokuz Oğuzları “askerî vali (/ tutuk/ tu-tu)”lik sistemi ile yönetmiş, hepsinin başına birer “askerî vali” tayin etmiştir. Sonradan katılan Basmıl ve Karluklara da birer “askerî vali” atamış ve savaşlarda sonradan katılan bu iki boyu öncü şeklinde cepheye sürerek kullanmıştır (Hamilton, 2018: 264-265; Taşağıl, 2022: 31; Yıldırım, 2021: 23). 603 yılını takiben (Kök) Türklere isyan eden, Tola Irmağı’nın kuzeyinde yer alan Bugu, Tongra, Bayırku, Buğra (/ Fu-lo) gibi Töles boyları (Uygurlar bunların arasında “Wei-ho” adıyla yer almıştır.), yaklaşık 140 yıl sonra “Dokuz Oğuz” yapılanmasıyla Ötüken Uygur Kağanlığı’nın omurgasını oluşturmuştur (Hamilton, 2018: 258; Taşağıl, 2022: 27). Bu sebeple Ötüken Uygur Kağanlığı, kimi İslamî kaynaklarda “Dokuz Oğuz” adıyla tanınmış ve kaydedilmiştir (Hamilton, 2018: 269; Taşağıl, 2022:

Kağanlığı'nın zayıflaması ile ilk defa Töles boylarının içinde 627'de ortaya çıkan Dokuz Oğuz konfederasyonuna, Uygurlar 739-740'ta yönetici boy olarak katılmış ve böylece "On Uygur" yapılanması/birliği ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle Uygurlar, Dokuz Oğuz konfederasyonunun yönetici boyu olmuş ve isimleri tüm konfederasyon için kullanılmıştır. Çinliler, Kutlug Bilge Kül Kağan'a "On Kabile Kağanı" ünvanını verirken bu durumu kastetmiştir. Bu hâkimiyet sayesinde Uygurlar, (Kök) Türklere karşı ayaklanan üçlü ittifakın içinde güçlü şekilde yer alabilmiştir. Uygurlar bu ittifakta önce "Basmıl (/ Pa-hsi-mi)", sonra "Karluk (/ Ko-lo-lu)" boylarının önüne geçerek bozkırdaki mutlak hâkim boy haline gelmiştir (Hamilton, 2018: 258, 268; Mackerras, 1972: 1; Gömeç, 2015: 59, 68; Taşağıl, 2022: 13, 26, 31-32, 34-36, 38-39, 67; Yıldırım, 2022b: 84-85). Uygurların 742'den itibaren bozkırda hâkim duruma gelmesindeki ikinci amil ise II. (Kök) Türk Kağanlığı'nın günden güne zayıflaması olmuştur. Önce 731'de Kül Tigin, sonra Tonyukuk'un vefatları; 734'te Bilge Kağan'ın maiyetinden güvenilir bakanı Meilu Çor tarafından zehirlenerek öldürülmesi II. (Kök) Türk Kağanlığı'nı sarsmıştır. Başa geçen kağanların kötü yönetimi ve devlet içinde ortaya çıkan entrikalar kağanlığın günden güne güç kaybetmesine yol açmıştır (Mori, 2019: 91; Sinor, 2014: 420-421; Gömeç, 2015: 48, 68, 145; Taşağıl, 2022: 76). Bilge Kağan'ın oğlu Tenri Kağan, genç olmasından ötürü idareyi annesi (ve Tonyukuk'un kızı) Po-fu'ya kaptırmış, Po-fu vezirlerden "Yü-ssu Tarkan" ile işbirliği içinde olmuş ve birçok devlet adamını küstürmüştür. Tenri Kağan'ın amcaları olan ve halk tarafından sevilen sağ-sol kanat şadları bu ikili tarafından kışkırıldığı için haksız yere Po-fu'ca suçlanmış, böylece batı kanadı şadı öldürülmüştür. Kendisinin de öldürüleceğinden çekinen doğu kanadı şadı ise Tenri Kağan'ı öldürüp Bilge Kağan'ın bir diğer oğlunu başa geçirmiştir. Bu sırada Kutlug Yabgu, başa geçirilmiş bu kağanı öldürmüş, onun yerine Bilge Kağan'ın bir diğer oğlunu başa geçirmişse de bir yıl içinde bu kağanı da öldürüp sonunda başa kendisi geçmiştir. Söz konusu olaylar kağanlığın yönetimini sarsmış, düzeni ayakta tutan

35-36). Ayrıca Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kuruluşunda Bayırku ve Bugu gibi boyların oynadığı rol büyük olmuş, bu boylar kuruluştan sonra da imtiyazlarını sürdürmüş ve Yaglakar hanedanı ile kız alıp vermişlerdir (Ögel, 1955: 370). "Oğuz 'boy, kabile'" sözünün etimolojisi için Német "ok 'ok' + z > oguz", Hamilton ise "og- ~ ogu- 'döl vermek, doğurmak' (?) + ş > oğuş 'boy' > tokuz oğuş > tokuz oguz" ve "tokuz oguz" konfederasyon adının kısaltılmış şekli "oğuz" görüşlerini bildirmiştir (Hamilton, 2018: 256-258).

⁴³ Moyen Çor'un Dokuz Oğuzları yine bir araya getirmesi Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün beşinci satırında ifade edilmiştir.

temeller bir bir yıkılmış ve kağanlık için kırılma noktası olmuştur (Orkun, 2011: 12-13; Kurat, 1952: 50; Taşağıl, 2002: 689-690; Gömeç, 2015: 48, 68; Taşağıl, 2022: 12; Aydın, 2022: 20, 23).

(Kök) Türklerin iç karışıklığa düştüğü sırada Çin bu fırsatı değerlendirmiş; imparator, “Sun Lao-nu” adlı elçiyi Uygur, Karluk ve Basmıllara yollamış ve onları (Kök) Türklere karşı isyan etmeye tahrik etmiştir. Bu olaylar neticesinde “Basmıl, Karluk, Uygur” üçlü ittifakı kurulmuş⁴⁴ ve Moyen Çor kağanlık içinde yıkıcı faaliyetlere başlamıştır⁴⁵. 742’de II. (Kök) Türk kağanı “Kutlug” bu üçlü ittifak tarafından öldürülmüştür. Bu galibiyetle II. (Kök) Türk Kağanlığı’na karşı ilk olarak Basmıl lideri “Hsie-hsie-chih” kağan ilan edilip bir Basmıl hâkimiyeti tesis edilmiş ve Uygurlar doğu (/ sol), Karluklar ise batı (/ sağ) kanatlarının idaresini (/ yabguluğu) ele almıştır⁴⁶. Basmılların hâkimiyeti sırasında Uygur önderi de ünvan açısından ilteberlikten yabguluğa yükselmiştir. Moyen Çor 744’te eski doğu kanat şadı P’an Kül Tegin’in oğlu “Ozmuş (/ Wu-su-mi-Shih) Kağan”ı bozguna uğratıp öldürmüştür⁴⁷. 744 yılına gelindiğinde Karluklarca da desteklenen ve Çin ile gizli temasta olan Uygurlar, Basmılları ani bir baskınla mağlup etmiştir⁴⁸. Böylece

⁴⁴ Tonyukuk’un istihbarat sistemindeki bir casus Oğuz, Kitan ve Çin üçlü ittifakını Tonyukuk’a haber vermiş, Tonyukuk ileri görüşlülüğü ile harekete geçmiş ve bu üçlü ittifak (Kök) Türklere karşı bir eylemde bulunamadan bertaraf edilmiştir (Aydın, 2019: 136-137). Ancak yapısal açıdan aynı olan 740’lı yıllarda Basmıl, Karluk, Uygur ittifakı engellenememiş, bu ittifak kurulmadan dağıtılamamış ve sonucunda (Kök) Türklerin yıkımı yaşanmıştır. Tarihte daha önce örneği bulunan ve yine (Kök) Türkler tarafından bertafa edilebilen bir durum tekrar ortaya çıkınca bu sefer sonuç farklı olmuştur. Anılan tarihî olaylar özel olarak Tonyukuk’un genel olarak ise devlet yöneticilerinin ne kadar belirleyici olduğunun göstergesidir. Bilge Kağan ve Tonyukuk’un uyarıları/öğütleri dikkate alınmamış, yönetim zaafiyeti bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bozkır dinamikleri işlemiş, kağanı ve danışmanı bilge olmayanın devletine yaşama hakkı tanınmamıştır. Yöneticiler yanılınca tüm halk perişan olmuştur.

⁴⁵ Moyen Çor’un yıkıcı faaliyetleri Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün dört, beş, altı, yedi ve sekizinci satırlarında; Tariat Yazıtı’nın ise doğu yüzünün dört, beş, altı, yedi ve sekizinci satırlarında ifade edilmiştir.

⁴⁶ İlteber ünvanlı “Ku-li Pei-lo” böylece yabguluğa yükselmiş ve “Chieh-li Tu-fa (/ Jielitufa)” adını almıştır (Yıldırım, 2021: 22). Ayrıca doğunun Türklerce üstün kabul edildiğinden hareketle yabguluk aşamasında Uygurların Karluklara göre üstün olduğu düşünülebilir (Yıldırım, 2021: 23).

⁴⁷ Ozmuş Kağan’ın başa geçmesi, Moyen Çor’un “üç tugl(u)g türk bod(u)n” ile mücadelesi ve Ozmuş’ı bozguna uğratması Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün altı, yedi, sekiz, dokuzuncu satırlarında ve güney yüzünün ilk iki satırında; Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün yedi, sekiz, dokuz ve onuncu satırlarında ifade edilmiştir.

⁴⁸ Basmıl, Karluk ve Uygurların ittifak kurup II. (Kök) Türk Kağanlığı’nı yıkmaları, Basmıl liderinin kağan olması ve Uygurlarla Karlukların bu Basmıl kağanını öldürmeleri 1283 numaralı Tibetçe Pelliot elyazmasında kaydedilmiştir (Tezcan, 1975: 306). “İdikut” ünvanlı Basmıl lideri, müttefikleri tarafından mağlup edilmiş ve memleketi yani Beşbalık ise 8. yüzyılın sonlarına doğru Uygurların eline geçmiştir (Gabain, 2008: 511, 512). Doğu Türkistan’a Uygurlardan önce giden ilk Türk boyu Basmıllardır (Köprülü, 2009: 38).

bozkırdaki hâkimiyet el değiştirmiştir. Yabgu olunca “Chieh-li Tu-fa” ünvanını alan “Ku-li Pei-lo”, 744’te başa geçip kendini kağan ilan etmiş ve “Kutlug Bilge Kül Kağan⁴⁹” ünvanını almıştır⁵⁰. Kağan bu durumu Çin’e bildirmiş ve iki bağımsız devlet elçiler yoluyla ilk defa temas kurmuştur. Kutlug Bilge Kül Kağan⁵¹, Özmiş Kağan’ın oğlu ve II. (Kök) Türk Devleti’nin son kağanı “Pai-meı’e”yi 745’te mağlup ederek (Kök) Türklerin parçalı da olsa yaklaşık iki yüz yıllık hâkimiyetine son vermiş, bağımsız Ötüken Uygur Kağanlığı’nı kurmuştur⁵². Halk, toprak, devlet teşkilatı, kültür ve gelenek olarak (Kök) Türklerin devamı olan bu kağanlık böylece doğuda Shiweiler, batıda Altay Dağları, güneyde ise Gobi Çölü’ne kadar sınırlarını genişletmiş ve Hunların eski topraklarına tamamen hâkim olmuştur. Uygurlar başa geçtikten sonra Karluk-Uygur ittifakı da uzun sürmemiş, 746-747 yıllarında Karluklar da mağlup edilmiş⁵³ ve Uygurlar tek güç olarak bozkırdaki hâkimiyetini pekiştirmiştir. Karluklar ise bu mağlubiyet sonrasında batıya, Türgişlerin bölgesine gitmiştir (Ögel, 1951: 363-364; Mackerras, 1972: 8; Tezcan, 1975: 306; Mackerras, 2014: 431; Gabain, 2008: 511; Taşağıl, 2002: 690; Kamalov, 2002: 225-226; Çandarlıoğlu, 2019: 68-72; Gömeç, 2015: 13, 69-70, 72-73, 77; Taşağıl, 2022: 13, 26, 29-30, 32-34, 76-77; Aydın, 2022: 23; Yıldırım, 2021: 22-27).

Uygurlar dönem dönem konfederasyonlar içinde yer almış, kimi zaman bağımsızlık mücadelesine girişmiş, bazı zamanlarda ise hâkimiyet altında yaşamıştır. Onlar bağımsız bir kağanlık kurmayı ise geçmişte edindikleri siyasî tecrübeler ve 8. yüzyılın ortalarındaki mezkûr mücadeleler ile başarabilmiştir. Ötüken Uygurları, milattan önceki asırlarda Hunlar tarafından kurulmuş ve 10. yüzyıla kadar çeşitli boylar tarafından sürdürülmüş Asya’daki Büyük Türk İmparatorluğu’nun (Kök) Türklerden sonraki 8-9. yüzyıllardaki yönetici kavmi olmuştur. Kurucu kağan

⁴⁹ Ötüken Uygur Kağanlığı’nın kağan listesi, kağanların adı, kağanlık ünvanları ve Çin kaynaklarındaki şekilleri için bk. Mackerras, 1972: 192-193; Çandarlıoğlu, 2019: 207-208; Yıldırım, 2021: 117-118. Ayrıca kimi kağanların Türkçe ünvanlarının Çince karşılıkları için bk. Mackerras, 1972: 196.

⁵⁰ Çandarlıoğlu gibi kimi araştırmacılar, Ötüken Uygur Kağanlığı’nın kuruluşunu 744’teki bu olay kabul etmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 3, 5).

⁵¹ Kutlug Bilge Kül Kağan’ın başa geçmesi, kişilik özellikleri, onun siyasî eylemleri hakkında çeşitli bilgiler Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün dört ila beşinci satırlarında ifade edilmiştir. Ayrıca aynı yazıtın Soğdca bölümünde 4/7’de de Kutlu Bilge Kül Kağan’ın ölümü ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 39, 43).

⁵² Kamalov’a göre bu kağanlık, Moğolistan’da Uygurların kurduğu “İkinci Uygur Kağanlığı”dır. Araştırmacıya göre ilk kağanlık ise 647-689 yılları arasında hüküm sürmüş idi (2002: 225).

⁵³ Moyen Çor’un Karluklarla mücadelesi Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün üç ve dördüncü satırlarında; Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün on birinci satırında ifade edilmiştir.

önderliğindeki Uygurlar ilk etapta Doğu (Kök) Türk Kağanlığı'nın eski topraklarına hâkim olmuştur. Kağanlık kurulmadan önce Basmlar Beşbalık, Karluklar Balkaş Gölü civarında ikamet ederken Uygurlar doğudan Selenga Nehri, batıdan ise Kobdo şehri civarında ikamet etmekteydi. Ötüken Uygurların ikamet ettiği yerlere yakın olduğundan Uygurlar bu mukaddes devlet merkezini çabuk bir şekilde ele geçirebilmiş, müttefikleri Basml ve Karluklara göre daha büyük bir itibar ve nüfuz elde edebilmiştir. Kutlug Bilge Kül Kağan kağanlığı tesis edip bağımsızlığı kazandıktan sonra ancak iki sene tahtta kalabilmiş ve 747'de vefat etmiştir⁵⁴ (Kafesoğlu, 2013: 127; Gabain, 2008: 510-511; Ergin, 2008: XV; Çandarlıoğlu, 2019: 71-72; Taşağıl, 2022: 33, 39).

747'de Moyen Çor (/ Ko-le/ Bayan Çor/ Mo-yen Ch'o)⁵⁵ babası kağanın ölümünden sonra tahta geçmiş⁵⁶ ve Uygurların yükselişi ivme kazanmıştır (Kafesoğlu, 2013: 127; Çandarlıoğlu, 2019: 72; Taşağıl, 2022: 39). Kutlug Bilge Kül Kağan, bozkır hâkimiyetinde hak iddia eden (Kök) Türk, Basml ve Karluk gibi başlıca unsurları bertaraf etse de güçlü merkezî bir Uygur hâkimiyeti kuramadan vefat etmiştir. Dokuz Oğuz boylarının güçlerinin istisnasız bir şekilde birleştirilmesi ve merkezî bir Uygur Devleti'nin mutlak güç olarak kurulması Moyen Çor döneminde olmuştur (Kamalov, 2002: 226). Mackerras'a göre Ötüken Uygur Kağanlığı için Kutlug Bilge Kül Kağan gerçek bir kurucu, Moyen Çor ise kağanlığı sağlamlaştıran isimdir (1972: 8). Moyen Çor; Mo-tu (MÖ 209-174) ve Mukan (553-572) gibi Orta Asya'daki boyları kendi birliğine dâhil etmeye çalışmış ve bunda başarılı olmuştur. On iki yıllık hâkimiyetinde ilk olarak kendisinden önceki dönemde (747'de) yabgu tayin edilip⁵⁷ veliaht olarak gösterilmiş, Kitan ve Tatarlarca da

⁵⁴ Kutlug Bilge Kül Kağan'ın vefatı Tes Yazıtı'nın batı yüzünün beşinci satırında, Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün on ikinci satırında ifade edilmiştir.

⁵⁵ "Moyen Çor [/ Mo-yen chuo/ Türkçesi: Bayan Çor (?)]" ünvanı sadece Çin kaynaklarında geçmiştir (Klyashtorny, 1985: 137), Türkçe eserlerde ise "teñride bolmış il etmiş bilge kagan" ünvanı yer almıştır. Taşağıl Çinlilerin Moyen Çor'u kağan olmadan önce tanıyıp bu ünvan ile kaydettiği, doğal olarak Moyen Çor'un henüz kağan olmadan önce "Moyen Çor" ünvanını kullandığı yönünde fikir bildirmiştir. Araştırmacıya göre Moyen Çor, kağan olduktan sonra Türkçe eserlerde geçen "teñride bolmış il etmiş bilge kagan" ünvanını kullanmıştır (Taşağıl, 2022: 56).

⁵⁶ Moyen Çor'un başa geçmesi Tes Yazıtı'nın batı yüzünün altıncı, doğu yüzünün birinci satırında; Tariat Yazıtı'nın güney yüzünün beş ve altıncı satırlarında ifade edilmiştir. Ayrıca bu bilgi ve onun karakter özellikleri Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün altıncı satırında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 43).

⁵⁷ Tay Bilge Tutuk'un yabgu olarak atanması Tariat Yazıtı'nın güney yüzünün dört ve beşinci satırlarında; Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün on ikinci satırında ifade edilmiştir.

desteklenmiş Tay Bilge Tutuk'u yenmiştir. Sonrasında ise içteki boyları hâkimiyet altına alarak idari teşkilatlanmasını tamamlamıştır (Gömeç, 2015: 78; Taşağıl, 2022: 40, 63; Yıldırım, 2021: 27). 750 öncesinde Bükekü civarındaki ve sonrasındaki savaşlarda Kitan ile Tatarlar mağlup edilerek devletin doğu tarafından güvenlik sağlanmıştır⁵⁸. 750 sonbaharında kuzeyde, Yenisey bölgesinde yaşayan ve Uygurlarla Kırgızlar arasında yer alan Çikler kağanlığına bağlanmış ve bu durum kağanlığın istikrara kavuşmasında önemli bir rol oynamıştır. 751 yıllarında Bolçu Irmağı'nda Karluklar, 752'de ise batıda Basmıl ve Türgişler itaat altına alınmış ve devletin sınırları Sirderya Irmağı'na kadar ulaşmıştır. Doğu, kuzey ve batıda yer alan içteki boylarla mücadele en azından 755'e kadar devam etmiştir⁵⁹ (Kafesoğlu, 2013: 127; Rona-Tas, 1986: 57; Kamalov, 2002: 226; Çandarlıoğlu, 2019: 5-6; Gömeç, 2015: 78-81, 88-91, 94-95, 105-106; Taşağıl, 2022: 40-41; Yıldırım, 2021: 29-30). Kuruluşundan bu yana Uygurların düşmanlarına karşı olan zaferleri, Dokuz Oğuzları birleştireceğine Kutlug Bilge Kül Kağan'ın ölümüyle kimi iç mücadelelere yol açmıştır. Uygurlar ana kitlesi olan Oğuz kabileleriyle de üç iç isyanda mücadele etmiş, bu süreçte yukarıda sayılan Türgiş, Çik, Karluk, Basmıl ve Kırgızlarla da savaşlar yapılmıştır. Ötüken Uygur Kağanlığı'ndaki tüm bu iç mücadelelerde Moyan Çor önderliğindeki Yaglakar hanedanlığı ve Uygurlar tüm düşmanlarını bastırmıştır. Uygur boyu, Dokuz Oğuz boy hiyerarşisinde üstünlüğünü açık bir şekilde tesis etmiş ve tüm bozkırın mutlak hâkimi konumuna yükselmiştir (Kamalov, 2002: 226-227).

Moyan Çor ikinci aşamada ise Çin ile ilgili meselelere eğilmiştir. Talas Savaşı'nda alınan ağır yenilgi Çin'i derinden sarsmış, onların Batı ile Doğu Türkistan'daki hâkimiyetini kırmış ve Orta Asya'daki politikasına son vermiştir. Uygurlar yükselirken Çin, Talas Savaşı'nda alınan ağır yenilgi ile düşüşe geçmiştir. Nitekim bu ağır yenilgi sonucunda 755'te An Lu-shan isyanı da (755-763) patlak vermiş ve bu isyan Çin'i mahvetmiştir. Söz konusu isyan imparatorluğu yıkılışın eşiğine getirecek kadar güçlü olmuş ve Çin imparatoru yabancılardan destek istemek

⁵⁸ Moyan Çor ile Tay Bilge Tutuk arasındaki mücadeleler, sahte kağan görüşü Tes Yazıtı'nın doğu yüzünün iki ve üçüncü satırlarında; Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün bir, iki, üç, dört, beş, altı ve yedinci satırlarında ifade edilmiştir.

⁵⁹ Moyan Çor'un 750'den başlayarak 755'e kadar içteki boyları hâkimiyet altına alması Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün yedi, sekiz, dokuz, on, on bir, on iki; güney yüzünün tamamı ve batı yüzünün bir, iki ve üçüncü satırlarında ifade edilmiştir. İçteki boyların düzenlemesi ve Moyan Çor'un hâkimiyet alanlarının ifadesi ise Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırları; kuzey yüzünün tamamında kaydedilmiştir.

zorunda kalmıştır. Destek istenen yabancılardan biri de Uygurlar olmuş ve bu isyan Uygur kağanı için devletin dış politikasında belirleyici olmuştur (Mackerras, 1972: 14, 17; Kafesoğlu, 2013: 127; Çandarlıoğlu, 2019: 73-75; Drompp, 2005: 22, 24, 27; Gömeç, 2015: 86-88, 95; Taşağıl, 2022: 42-44, 79-80). Mackerras'ın belirttiğine göre Uygurlar kağanlıklarını kurmadan önce Çin ile bir ittifak geleneğine sahip olmuştur. Araştırmacıya göre bu durumun, kağanlık kurulduktan sonraki dış politika üzerinde bir miktar etkili olduğu düşünülebilir (Mackerras, 1972: 8). Moyen Çor Çin'e 757, 758 ve 759'da olmak üzere üç yardım seferi düzenlemiş, bu seferlerde Çin'in isyancılara karşı başarılı olmasını ve iktidarlarını koruyabilmelerini sağlamıştır. İsyanı bastırmaya ve Çin'i hayatta tutmaya Uygurlar yardım etmiştir. Örneğin 757'deki sefere bizzat veliaht “yabgu (/ yeh-hu)” emrindeki generallerle⁶⁰ komuta etmiş, galip gelinen sefer sonucunda daha önce kaybedilen yazlık başkent (/ doğu başkenti) “Luo-yang” ve başkent (/ batı başkenti) “Ch'ang-an” tekrar T'ang idaresine geçmiştir (Mackerras, 1972: 17; Mackerras, 2014: 426; Kamalov, 2002: 226-227; Çandarlıoğlu, 2019: 77-78, 80-83; Drompp, 2005: 24; Gömeç, 2015: 101-103; Taşağıl, 2022: 43, 46; Yıldırım, 2021: 33, 37-38). Yabgu, bu başarısından ötürü Çin'de büyük bir övgüye mazhar olmuş, pek çok önemli nişan almış ve T'ang tarafından kendisine “Zhongyi Prensi” ünvanını verilmiştir (Mackerras, 1972: 21; Drompp, 2005: 214). Bu başarılı seferler sayesinde Uygurlar önemli gelir ve imtiyaz elde etmiştir. Ek olarak isyancı güçlerle hareket eden (Kök) Türkler de ortadan kaldırılarak güney sınırlarında bir (Kök) Türk işgali ya da yeni bir (Kök) Türk hâkimiyeti/kağanlığı ihtimalleri de ortadan kaldırılmış, sonuçta ekonomik ve siyasî çok önemli kazanımlar elde edilmiştir. Ayrıca Çin imparatoru Suzong'un “Ning-

⁶⁰ Xin'e göre yabgunun komutanı olarak 757'nin onuncu ayında iki başkenti kurtaran komutan “Chi Bi Shi” ile 762'nin onuncu ayında Böğü Kağan ile doğu başkentini ikinci defa kurtaran ve bu sefer sırasında kimi Çinli görevlilere sopa atma cezası veren komutan “Che Bi” aynı kişidir. Yine aynı araştırmacıya göre “Chi Bi Shi/Che Bi”, veliaht yabgunun küçük kardeşi; Moyen Çor'un (ikinci oğlu olan Böğü'den sonraki) üçüncü oğludur. Veliaht yabgu ve Böğü'den sonra üçüncü oğul olan “Chi Bi Shi/Che Bi”, adına 795'te T'ang hanedanlığının başkenti Chang'an'da anıt mezar ile mezar taşı diktilen Karı Çor Tigin'in de babasıdır (Çandarlıoğlu, 2019: 77, 81, 101, 107; Xin, 2013: 68-70, 73-74). Çin yıllıklarında “tigin” olduğu belirtilmeyen “Chi Bi Shi/Che Bi”, Karı Çor Tigin Yazıtı'nın Göktürkçe kısmının dört ila beşinci satırlarında “ç(a)b(i)ş tig(i)n”, Çince kısmın dördüncü satırında ise “Che Bi Shi Te Qin” şeklinde geçmiştir. “Çabış”, T'ang devrinde genellikle “che bi shi” ya da “chi bi” şeklinde tercüme edilmiştir (Alyılmaz, 2013: 20; Xin, 2013: 68, 73). Ayrıca Aydın'a göre “ç(a)b(i)ş tig(i)n”, Tariyat Yazıtı'nın kuzey yüzünün dördüncü satırında da “çawış seğün” olarak kaydedilmiş ve ona hangi boyların verildiği ifade edilmiştir (Aydın, 2018: 48, 83).

kuo” adlı küçük öz kızı Moyen Çor’a 758’de eş olarak verilmiştir⁶¹. Çin kültüründe ilk defa imparatorun öz kızının yabancı bir hükümdara eş olarak verilmesi hadisesi⁶² ve diğer kazanımlar; T’ang hanedanının içine düştüğü vahim durumun (yok olma tehlikesi gibi), Uygurlara duyulan ihtiyacın ve Moyen Çor’un gücünün, Çin karşısındaki güçlü konumunun göstergesidir (Mackerras, 1972: 14, 17, 49; Mackerras, 2014: 426, 436; Kamalov, 2002: 227, 230; Çandarlıoğlu, 2019: 8, 81-94; Drompp, 2005: 25, 136, 228; Gömeç, 2015: 104; Taşağıl, 2022: 13, 46, 50, 52; Yıldırım, 2021: 31, 35-36).

An Lu-shan isyanı T’ang hanedanlığını devirmeye çok yaklaşmış ancak Çinliler, Uygurları An Lu-shan ve takipçilerine karşı kendilerini desteklemek için çeşitli imtiyazlar sonucunda ikna edebilmiştir. Böylece T’ang hanedanlığı söz konusu isyandan Uygurlar sayesinde sağ çıkabilmiştir. Böylece Uygurlar, T’ang hanedanlığı tarihinin seyri üzerinde hayati etkilerde bulunmuştur (Mackerras, 1972: 1). 759’da Uygurlar, Çin’e yardıma devam etmiş ve az da olsa başarı kazanmıştır. Bu kazanımın birkaç ay sonrasında, mayıs ayında, kağanlığı tam anlamıyla tesis eden Moyen Çor hastalanarak kırk altı yaşında⁶³ vefat etmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 95-97; Taşağıl, 2019: 54; Yıldırım, 2021: 38). Kağan sağlığında geleneğe uygun olarak Tes

⁶¹ Moyen Çor’ın 755’ten sonra dış ilişkilere eğilmesi, Çin’e yapılan yardım ve Çin imparatorunun kızını göndermesi Şine Us Yazıtı’nın batı yüzünün üç, dört ve beşinci satırlarında ifade edilmiştir. Ayrıca An Lu-shan İsyanı, mücadeleler ve Uygurların yardımı “Mainz 345” yazmasında da ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 11).

⁶² O zamana kadar yabancılara eş olarak seçilenler imparatorun öz kızı olmaz imparatorluk ailesinden başka kadınlar ya da uydurma prenses ünvanı verilen Çinli kadınlar olurdu (Çandarlıoğlu, 2019: 8; Drompp, 2005: 25; Taşağıl, 2022: 52). Çin imparatoru Suzong’un ikinci kızı olan Ning-kuo Prensesi, ilk defa bir T’ang imparatorunun yabancı yönetici (Moyen Çor) ile evlendirilen öz kızı olması bakımından önemlidir. Moyen Çor ilk defa bir T’ang imparatorunun öz kızıyla evlenmiştir (Mackerras, 1972: 43). Uygur kağanları toplamda üç imparatorluk prensesiyle yani doğrudan imparatorların öz kızlarıyla evlenmiş ve bu evliliklerden oldukça önemli bir prestij elde etmiştir. Ning-kuo Prensesi’nden başka ikinci olarak Çin imparatoru Dezong’un kızı Hsien-an Prensesi 788’de Tun Baga Tarkan ile evlendirilmiştir (Drompp, 2005: 25, 228). Üçüncü olarak ise Çin imparatoru Hsien-tsung’un kızı ve ondan sonraki imparator Mu-tsung’un onuncu kız kardeşi T’ai-ho Prensesi 821’de Kün Tengride Ülüg Bulmuş Alp Küçlüg Bilge Kağan ile evlendirilmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 170-174; Drompp, 2005: 32, 46, 225; Yıldırım, 2021: 75). Bu evlilikler Uygurlara hiçbir İç Asya hükümdarının sahip olmadığı bir saygınlık ve dolayısıyla da özel bir meşrutiyet kazandırmıştır. Uygurlar, T’ang imparatorluk hanedanına doğrudan evlilik ilişkisiyle bağlı tek yabancı kavim olmuş ve bu yönüyle özel bir konum elde etmiştir. Ek olarak bu tarzdaki prenses evlilikleri ve ticarî imtiyazlar Çin’in teveccühü ve borçluluğunun göstergesi olmasının yanında taviz ve askerî zayıflığının da göstergesidir (Drompp, 2005: 22, 25, 28, 136, 176).

⁶³ Moyen Çor’un doğum yılı Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün beşinci satırından elde edilebilmektedir. Bu satıra göre 741’de yani yılan yılında Moyen Çor, Türk yurdunu yirmi sekiz yaşında karıştırmıştır. Buradan hareketle Moyen Çor’un doğum yılı Aydın’a göre 713 veya 714; Tekin’e göre 713’tür (Tekin, 1983: 53; Aydın, 2018: 38-39).

(750) ve Tariat (752/753) Yazıtlarını diktirmiştir⁶⁴. Ölümünden sonra da yine geleneğe uygun olarak Moyen Çor anısına Şine Us Yazıtı (759 sonu veya 760) diktirilmiştir (Tekin, 1982: 798; Bazin, 2011: 222; Sertkaya, 1995: 305; Aydın, 2018: 33, 39, 49).

Moyen Çor'un ölümü üzerine tahta küçük oğlu Böğü 759'da geçmiştir⁶⁵. Çin kaynaklarında önce "İ-ti-chien" sonra "Mo-yü" ünvanları ile kaydedilmiş Böğü Kağan zamanında da asilere karşı Çin'e yardım edilmiş, kağanlık hâkimiyetinin zirvesine ulaşmış ve Uygurların bu hâkim pozisyonu 770'lerin sonlarına kadar sürmüştür. Böğü Kağan'ın "Shao Chou"da konaklarken yanındaki T'ang veliahtı "Yung Beyi" ve kumandanlarını tören dansı (veya saygı reveransı) yapmadıkları gerekçesiyle azarlaması, Çin'in Uygur yağmalarına seyirci kalması, T'ang hanedanlığının kendilerini iflas ettirecek derecede hediyeler vermesi, Uygur lehine çok kârlı ticaret bu hâkimiyetin açık birer göstergesidir (Ögel, 1955: 351; Mackerras, 1972: 9, 24, 48; Mackerras, 2014: 426, 438; Çandarlıoğlu, 2019: 11, 13, 95-97, 101-

⁶⁴ Tes Yazıtı'nın dikilişi, Tes Yazıtı'nın güney yüzünün iki ve üçüncü satırlarında; Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün ilk satırında (Yazıtın dikildiği ifade edilmemiş de o dönemki olaylar anlatılmıştır.); Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün sekizinci satırında ifade edilmiştir. Tariat Yazıtı'nın dikilişi ise Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün iki, üç ve dördüncü satırlarında; Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün dokuz ve onuncu satırlarında ifade edilmiştir.

⁶⁵ Böğü Kağan'ın başa geçmesi ve kişilik özellikleri Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün altıncı satırında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 107-108; Ölmez, 2018: 43-44). Uygurların veraset geleneklerine göre başa büyük oğlanın geçmesi gerekirken Moyen Çor'un "yabgu" olan büyük oğlu daha önce bilinmeyen bir suçtan ötürü idam edilmiş veya bilinmeyen bir sebepten ötürü ölmüştür (Ögel, 1955: 351; Drompp, 2005: 214; Çandarlıoğlu, 2019: 9, 95-97; Gömeç, 2015: 105). Klayaştorıy'ın aktardığına göre "yabgu", 756 Aralık-757 Aralık'ta An Lu-shan İsyanı'na karşı Uygur kuvvetlerinin başında mücadele etmiş ve doğu başkenti Lo-yang'ı kurtarmıştır. Yabgu galibiyetinin ardından yurda dönmüş, kısa bir süre sonra da isyana teşebbüs etmiş ve babası tarafından idam ettirilmiştir (Klyashtorny, 1982: 348; Klyashtorny, 1985: 145).

Bozkırda Türk bir yöneticinin ihanete uğramasının önemli bir nedeni, ihanet eden kişinin ya başka boylar ya da T'ang başta olmak üzere başka milletlerce ödüllendirilerek aklının çelinmesidir. Bilindiği gibi Çin kaynaklarına göre Bilge Kağan, bakanı "Meilu Çor" tarafından zehirlenmiştir. Meilu Çor, Bilge Kağan'ı temsilen birkaç defa T'ang yönetimini elçi sıfatıyla ziyaret etmiştir. Bu ziyaretlerde Meilu Çor kimi hediyelerle ödüllendirilmiştir (Aydın, 2024a: 173-174). Çin tarafından benzer bir strateji başkenti kurtaran yabgu üzerinde de izlenmiş olabilir.

Çin yıllıklarında "Yeh-hu" olarak geçen (Çandarlıoğlu, 2019: 76) ve Uygurların ikinci seferine komuta eden bu yabgu, Tariat Yazıtı'nın kuzey yüzünün üçüncü satırında; Tekin ve Şirin'in okuyuşlarına göre "*b(i)lgä t(a)rduş : ul(u)g b(i)lgä y(a)bgu*", Aydın'ın okuyuşuna göre "*bilge tarkan kutlug bilge yawgu*", Klayaştorıy'ın okuyuşuna göre ise "*qutluğ bilgä yabyu*" şeklinde ifade edilmiştir (Klyashtorny, 1982: 348; Tekin, 1983: 59; Klyashtorny, 1985: 145; Şirin, 2016: 61, 657; Aydın, 2018: 29, 47). Diğer kağanlık yazıtlarında ise yabgunun sadece ünvanlarından söz edilmiştir. Tes Yazıtı'nın batı yüzünün altıncı satırında "*oglı tarduş² yawgu tölis çad olortı*", Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün yedinci satırında "*ëki ogluma yawgu şad at bërtim tarduş tölis bodunka bërtim*" şeklinde ifade edilmiştir (Aydın, 2018: 29, 35, 57). Şirin'e göre şad atanan küçük oğul da yine Tariat Yazıtı'nın kuzey yüzünün dördüncü satırında "*b(i)lgä töl(i)s ul(u)g b(i)lgä ç(a)d*" şeklinde kayıtlanmıştır (2016: 61).

107, 123-126; Drompp, 2005: 25; Gömeç, 2015: 112, 119-120; Taşağıl, 2022: 54, 85-87, 90-91, 95; Yıldırım, 2021: 39, 43-44, 52, 54). Genel olarak bakıldığında Böğü Kağan kendi döneminde yüksek vergiler, yüklü hediyeler⁶⁶, askerî ve siyasî alandaki üstünlüğü ile amaçladığı kazanımları Çin'den elde edebilmiştir (Taşağıl, 2022: 14, 101). Elde edilen tavizler Uygur akınları ile elde edilebilecek kazanımlardan daha etkili olmuştur (Drompp, 2005: 26). Mackerras'a göre hem Böğü Kağan hem de babası Moyen Çor döneminde Uygur-Çin ilişkileri iyi olmuş, bu iki kağan Çin'den üstün ve ona karşı çıkarıcı bir pozisyonda yer almıştır. Hatta Böğü Kağan devrinde Uygurların Çin'e karşı takındığı çıkarıcı ve küçümseyici tavır daha güçlü olmuş, gücünün zirvesindeki Uygurları yöneten Böğü Kağan daha özgür ve güvenli hareket etmiştir. Böğü Kağan'dan sonra başa geçen Tun Baga Tarkan döneminde ise daha dostane bir tutum benimsenmiştir (Mackerras, 1972: 14, 21).

762'de Uygurlar Luo-yang'da asi lideri "Shih Chao-i"ye karşı geçmiş yıllarda olduğu gibi Çin'e yardım etmiş, kağanlık dördüncü ve son yardım seferinde de isyanı bastırmada başarılı olmuştur⁶⁷. Böğü Kağan'ın 762'de isyancıları yenmesi ile An Lu-shan İsyanı da sona ermiştir. 762'deki askerî sefer(ler) bu alandaki başarılarının yanında dinî hayata tesiri bakımından da önemlidir. Bu seferler sırasında Soğd Manihaist rahipler, Böğü Kağan ile tanışmış ve bu tanışıklık sonucunda kağan, esas olarak halkını yerleşik hayata geçirip daha müreffeh bir yaşam elde edebilmek amacıyla Manihaizm'i resmî din ilan etmiştir. Bu esas amaç yanında Soğdlarla⁶⁸

⁶⁶ Çin tarihlerinin taraflı bir şekilde Çin İmparatorluğu'nun üstüne bir kuvvet tanımadıkları için "hediye" diye bahsettikleri aslında vergi ya da haraçtır (Çandarlıoğlu, 2019: 15). Haraç veya vergi ödemenin küçültücülüğünden kaçınmak için böyle bir üslup benimsenmiştir (Sinor, 2014a: 23-24). An Lu-shan İsyanı'ndan sonra Çin, Uygurlara artık hep haraç vermiş ve Uygurların lehine oldukça kârlı ve zorunlu bir at ticaretinde bulunmuştur (Drompp, 2005: 25). Söz konusu ticaret Tamim İbn Bahr tarafından da gözlemlenmiş; oldukça kârlı olan ticaret kayda geçmiştir (Minorsky, 1948: 283, 299; Sağır, 2006: 7, 27-28).

⁶⁷ Çin İmparatoru'nun içine düştüğü güç durum, isyancı Shih Chao-i'nin Böğü Kağan'ı ikna etmeye çalışması, Böğü Kağan'ın isyancılara tepkisi, bu tepkinin ardından Çin'e yapılan yardım ve doğu başkenti Luo-yang'ın ikinci kez Uygurlarca kurtarılışı (İlki 757'de "yabgu" tarafından kurtarılmıştı.), bunun ardından oluşan Uygur-Çin dostluğu Karabalğasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün altı ila yedinci satırlarında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 44). Ayrıca Klyashtorny ve Livshits'in çıkarımları doğrudur Böğü Kağan döneminde, 763'te, Uygurların isyanını bastırmasından sonra yurda dönüş yolunda, Sevrey sırtlarında ordunun zaferi adına Sevrey Yazıtı diktirilmiştir (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 108; 110-112).

⁶⁸ Manihaizm İranlı Mani (216-276) tarafından kurulmuş, Suriye'de doğup İran'da gelişmiştir. Soğdlar hem ticarete hem de Manihaizm'le ilişkili olarak din konusunda Uygurlar içinde önemli rol almıştır. Bunların yanında devlet yapısı ve diplomaside de oldukça önemli olmuşlardır (Drompp, 2005: 26, 30).

yakınlaşıp ticaretle zenginleşmek; Manihaizm'e mesafeli, Budist inanın⁶⁹ ve Konfüçyüsçü geleneğin⁷⁰ hâkim olduğu Çin'e karşı alternatif üretip asimile olmamak gibi yan amaçlar da mevcuttur (Ögel, 1955: 351; Ögel, 2020: 377; Mackerras, 1972: 9, 25-26; Kafesoğlu, 2013: 127; Mackerras, 2014: 426, 442-444, 457; Kamalov, 2002: 227; Şirin, 2002: 742; Çandarlıoğlu, 2019: 16, 101-110; Drompp, 2005: 26-27, 115; Gömeç, 2015: 113-114; Taşağıl, 2022: 90-93; Yılmaz, 2021: 47, 115). En ünlüsü "Juei-hsi" olan dört Manihaist rahip "Ordu Balık (/ Saray Şehri)"a Böğü Kağan ile gelmiş ve Böğü Kağan bu tercihten ötürü ciddi itirazlarla karşılaşmıştır. Kağan ile gelen Manihaist rahipler yeni dinin kabulü için meydana gelen uzun itiraz ve tartışmaları ikna yolu ile çözmüş, sonuç olarak Uygur ülkesinde bu dini yaymaya başlamıştır⁷¹. Nitekim bu tercih Böğü Kağan'ın Soğd tacir ve din adamlarının etkisi altına girmesine yol açmış, sonuçta Uygurları ve yönetimini derinden sarsmıştır. Manihaizm bir Soğd dini olarak görülmeye başlanmış ve kağanlıktaki Soğd etkisi ciddi bir şekilde artmıştır. Kaynaklar Uygurların bu dine girmeden önceki adetlerinin iyi olduğunu ve Manihaizm'e girdikten sonra ise bozulmaların başladığını kaydetmiştir (Ögel, 2020: 378; Mackerras, 1972: 9-10; Mackerras, 2014: 426, 435, 442-443, 456-457; Çandarlıoğlu, 2019: 14-15, 130-131; Gömeç, 2015: 123; Taşağıl, 2022: 92-93, 104). Böğü Kağan "yüksek mertebeli Manihaist rahip (/ dıntar)"leri 760'tan önce alınan Koço ve Kuça (/ Küsen)'ya yerleştirmiştir (Esin, 1978: 118). (Kök) Türkler kimi zaman güney kültürlerinden (başlıcaları Çin ve Doğu Türkistan kültürleri) gelen etkilere engel olup Türk topluluğunun yumuşamasının önüne

⁶⁹ Manihaizm'e Çin'de iyi yaklaşılmıyordu ve söz konusu inanış yabancılar dışında Çinlilere yasaklanmıştı (Mackerras, 1972: 43; Drompp, 2005: 27, 115).

⁷⁰ Uygurlar Manihaizm'i destekleyerek Konfüçyüsçü geleneğin hâkim olduğu Çin ile kültürel farklılığı pekiştirmiştir (Drompp, 2005: 161).

⁷¹ Karabalgasun-I Yazıtı Manihaizm'in Uygurlar arasına girişini anlatan tek erken dönem kaynağıdır ve Mackerras'a göre bu özelliği söz konusu yazıtın tarih açısından son derece önemli yapan iki özelliğinden biridir (1972: 6). Böğü Kağan'ın Manihaizm'i kabulü, dört Manihaist rahibin özellikleri ve Uygur yurdundaki faaliyetleri, Manihaizm'in kimi özellikleri, bu dinin Uygurlar arasında yayılışı, kimi eski inanışlara karşı alınan sert tavır Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün yedi, sekiz, dokuz ila onuncu satırlarında ifade edilmiştir. Böğü Kağan ve Manihaizm, diğer kağan ve olaylara göre en fazla hacimde anlatılan öğelerdir. Ayrıca aynı yazıtın Soğdca bölümü 8/11'de Manihaimz'in kabulü ifade edilmiştir. Son olarak yazıtın Soğdca bölümünün 4/13'te "Tengride Bolıms Bilge Kağan" adlı ölen kağanın yetenek ve yiğitlik bakımından asillerin en seçkini olduğu belirtilmiştir. Bu kağanın Böğü Kağan olduğu düşünülebilir (Ölmez, 2018: 40-41, 44-45). Bu yazıtı ek olarak Böğü Kağan (T. II. D135) ve onun yeni dini kabulü, rahiplerin kağan ile görüşmeleri, rahiplerin çektiği sıkıntılar, Manihaizm'in kabulünden sonra ülkedeki sevinç, kağana gösterilen hürmet (TT. 276a) Eski Uygurca metinlerde tanıklanmıştır (Bang ve Gabain, 1929: 414-418; Klyashtorny, 1985: 146-147). Manihaizm'in kabulü ve desteklenmesi kimi Hoço Uygur yazmalarında işlenmiştir (Ölmez, 2018: 10).

geç(ebil)mişken Uygurlar başkentlerinde bulunan nüfuz sahibi Soğdların da büyük tesiriyle bu kültürlerle kapılarını peşinen açmıştır (Ögel, 2020: 376). Tüccar ve şehirli dini olan Manihaizm Uygurları zayıflatan önemli sebeplerden biri olmuş; onları hareketsizliğe, et yememeye, insan öldürmemeye, miskinlik ve kaderciliğe teşvik ederek onların gevşemelerine ve cesaretlerinin körelmelerine yol açmıştır⁷² (Ögel, 1955: 359; Ögel, 2020: 377-378; Mackerras, 2014: 456-457; Çandarlıoğlu, 2019: 16, 191; Drompp, 2005: 27; Gömeç, 2015: 115, 214). Ayrıca Arap yazar El-Cahız'ın 9. yüzyıl ortalarında yazdığı eserine göre Uygurlar, Manihaizm'i kabul ettikten sonra Karluklara yenilmeye başlamıştır ki bu durumda yeni girilen din alanının Uygur kağan ya da yöneticilerinin hayat şeklini etkilediği ve onların savaş isteklerini körelttiği yorumu yapılabilir (Taşağıl, 2022: 20; Mackerras, 2014: 456; Gömeç, 2015: 115). İkinci hanedan olan Edizlerden sonra ünvanlardaki “ay” ve “kün” ifadelerinin ilk hanedana göre artması Manihaizm'in yönetici kadrosundaki açık etkisini gösterir (Mackerras, 2014: 437, 447; Gömeç, 2015: 215; Taşağıl, 2022: 138; Şirin, 2022: 267, 269). Hayattan çekilmeye teşvik eden Manihaizm, yönetici kadrosunda bu kadar yayılsa da halk arasında tam anlamıyla yayıl(a)mamıştır. 821'de Ordu Balık'ı ziyaret etmiş Arap seyyah Tamim İbn Bahr'ın aktardığına göre başkentte hâkim din Manihaizmdir. Ancak Bahr başkente gelmeden önce yaklaşık yirmi gün süren yolculuğu sırasında birbirine yakın yerleşim yerlerinden geçerken buralarda gördüğü halkın (Hepsi veya çoğu Uygur'dur.) hem Manihaizm hem de Teñricilik'e inandığını da kaydetmiştir. Buradan hareketle 821'de başkentte Manihaizm hâkim olsa da başkent dışındaki halkın Manihaizm veya Teñricilik dinlerinden birine inanmakta olduğu sonucu çıkar. Manihaizm'in halk arasındaki tek veya baskın dinî inanış olmaması ve Teñricilik'in devam etmesi, hâkim kadrolardaki ve başkentteki yaygınlaşmanın halk arasında aynı oranda olmadığına göstergesidir. Bahr başkent Ordu Balık'a varmadan önceki yirmi gün boyunca Manihaizm'in yanında Teñricilik'e inanan pek çok Uygur'a tesadüf etmiştir (Minorsky, 1948: 283, 296; Mori, 2019: 94; Ögel, 2020: 378; Esin, 1978: 134; Mackerras, 2014: 446, 448; Sağır, 2006: 6, 24; Gömeç, 2015: 114, 213-214; Taşağıl, 2022: 139; Yıldırım, 2021:

⁷² Ötügen Uygurları için olumsuz sayılabilecek bu durumların yanında sonrasında Uygurların ilim, sanat ve edebiyattaki ilerlemelerinde olumlu bir etken olduğu da açıktır (Ögel, 1955: 359; Esin, 1978: 134; Çandarlıoğlu, 2019: 16; Yıldırım, 2022b: 86). Başka bir deyişle Manihaizm ilk etapta Uygurların savaşçı ve mücadeleci yönlerini törpülese de sonraki aşamada onların sanat, ticaret ve bilim alanlarında ilerlemelerini sağlamıştır (TDEA, 1998: 473).

113-115). Minorsky'e göre Manihaizm muhtemelen başkent Ordu Balık ile sınırlı kalmıştır. Başkent dışındaki Uygurların Manihaizm'i benimsemiş olabileceği çok düşünülemez. Başka bir deyişle araştırmacıya göre 821 yılı itibarıyla Manihaizm başkentte yayılmış olsa da başkent dışında bu dinin yayılmış olması ya da hâkim pozisyonda bulunması mümkün görünmemektedir (Minorsky, 1948: 283, 296; Sağır, 2006: 6, 23-24). Hatta 765'teki "Pu-ku Huai-en" isyanına iştirak eden, içlerinde kağanın erkek kardeşi "Büyük Tu-tu Ho"nun da olduğu Uygurların şamanlara danışıp onlara değer vermesi dikkat çekicidir (Mackerras, 1972: 26; Mackerras, 2014: 446, 448-449; Çandarlıoğlu, 2019: 115-120; Gömeç, 2015: 118). Ek olarak yine Tamim'in belirttiği gibi insanların mucizevî taşlara inanmaya devam etmiş olması Teñricilik'in gücünün bir göstergesidir (Minorsky, 1948: 285; Mackerras, 2014: 449; Sağır, 2006: 9). Ayrıca Manihaist metinlerde dahi eski inanışta kutsal sayılan Ötüken'e duyulan saygının devamı yine Teñricilik'in etkisinin göstergesi kabul edilebilir (Mackerras, 2014: 449).

Uygurların her alandaki açık üstünlüğü 778'e kadar devam etmiştir. İsyanlarla hırpalanmış, yabancı hükümdarların yardımına muhtaç kalmış, yok olma tehlikesi ile yüz yüze gelmiş, haraç verir gibi hediye verip zararına mecburî ticaret antlaşmaları imzalamış Çin artık kendini toparlamaya başlamıştır. T'ang hanedanlığı önce sınırlarda ufak çapta askerî başarılar elde etmiş, sonrasında iç düzeni sağlamış, ekonomik ve askerî yönden kendini toplamaya başlamıştır. 778 yılında Te-tsung tarafından çıkarılan, Uygurların ve yabancıların Çin kıyafetlerini giymemesi, kendi kıyafetlerini giymesini zorunlu kılan ferman T'ang hanedanlığının eski gücüne yavaş yavaş kavuştuğunun ve artık ihtiyaç duymadıkları Uygurları topraklarında istemediklerinin göstergesi olmuştur. Nitekim Çin'in Uygurlardan çekinmesi bir süre daha devam etmiştir (Mackerras, 1972: 37; Çandarlıoğlu, 2019: 129; Gabain, 2008: 513; Gömeç, 2015: 121; Taşağıl, 2022: 102; Yıldırım, 2021: 57).

Çin'in zenginlikleri ve bu zenginliklerden faydalanma fikri Böğü Kağan'ın eskiden beri istediği, hayalini kurduğu bir durumdu ve bu yolda 760'lı yıllarda Çin'i yıkmayı dahi düşünmüştü (Taşağıl, 2022: 88). Hatta 762'deki seferde Böğü Kağan önce asi lideri Shih Chao-i ile aynı fikirde olmuş; sefere, Çin'e karşı düşmanlık,

yağma, icap ederse ilhak amacıyla çıkmış, kimi şehirleri de yağmalatmıştır⁷³. Nitekim aynı zamanda kayınpederi olan “Pu-ku Huai-en”in müdahalesi ile bu fikirlerinden vazgeçmiş⁷⁴ ve Çin’in işgali çok az bir farkla önlenmiştir. Ardından asilere cephe alıp Çin’e yardım etmiştir. Kağan, Shih Chao-i’yi yakalayıp öldürmüş ve An Lu-shan isyanının son temsilcisini de ortadan kaldırmıştır (Ögel, 1955: 352-353, 356; Mackerras, 1972: 23, 25-26, 35, 43; Çandarlıoğlu, 2019: 99-107, 110; Gömeç, 2015: 110-112; Yıldırım, 2021: 40-42, 45). O dönemde bu düşüncesini gerçekleştirememiş Böğü Kağan Çin’in güçlendiği 770’li yılların sonunda bu fikrini gerçekleştirmeyi kafasına koymuştur. Zaten Çin’in verdiği sözleri tutmadığını düşünen kağanı Soğd tüccarlar Çin’e büyük bir sefer yapmak için ikna etmiştir. Böğü Kağan’ın Çin’e büyük bir sefer düzenleme kararından sonra ülke içinde muhalefet başlamış, muhalefetin başında ise bu seferi gereksiz gören ve eski geleneğe⁷⁵ bağlı vezir “Tun Baga Tarkan (/ T’un Mo-ha Ta-kan)” yer almıştır. Aynı zamanda Böğü Kağan’ın amcasının oğlu olan Tun Baga Tarkan bu askerî seferi önce görüşme yoluyla önlemeye çalışmış fakat bundan sonuç alamamıştır. Görüşmeleri sonuçsuz kalan Tun Baga Tarkan savaş istemeyen halkı da yanına çekip 779’da esas amacı Çin’e karşı bir savaşı engellemek olan, ayrıca Soğd ve Manihaizm karşıtı bir ihtilal yapmıştır. Tun Baga Tarkan; Böğü Kağan ve ona yakın isimleri -özellikle onu etkileyen Soğdları (toplam 2.000 kadar)- öldürüp “Alp Kutlug Bilge Kağan” ünvanıyla başa geçmiştir. Böğü Kağan’ın çöküşüne Soğdlara uyması sebep olmuştur (Ögel, 1955: 354, 360; Mackerras, 1972: 10, 36; Mackerras, 2014: 426, 434; Kamalov, 2002: 229; Çandarlıoğlu, 2019: 15, 129-132; Taşağıl, 2022: 14, 102, 105-106; Yıldırım, 2021: 56; Gömeç, 2015: 121-122). Böylece Çin için işler iyiye

⁷³ Karabalğasun-I Yazıtı’nda 762’deki Çin aleyhine yaşanmış olaylar görmezlikten gelinmiştir (Ögel, 1955: 353, 356). Buna ek olarak yazıtta Böğü Kağan’ın asi lideri Shih Chao-i’ye nankörlüğünden ötürü öfkelenildiği ve Çin İmparatorluğu’na yardım için bizzat harekete geçtiği ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 44).

⁷⁴ Uygurlar, Çin’in işgalinden elde edeceklerinden fazlasını masa başındaki bu antlaşma ile kazanmıştır (Yıldırım, 2021: 42).

⁷⁵ Eskiden beri Orta Asya Türklerinde “Çin’in bir medeniyet ve tarihe sahip olduğu, bu yüzden zapt edilemeyeceği; zapt edilse bile orada böyle bir devletin uzun süre yaşayamayacağı veya tutunmasının kolay olmayacağı” eski bir inanç olarak mevcuttur (Çandarlıoğlu, 2019: 10, 15). Sinor’a göre yerleşik nüfus ile konargöçer nüfusun çarpışmasında hemen hemen her zaman üstün doğum oranı belirleyici olmuş; konargöçer ve az nüfusa sahip topluluk, yerleşik ve yüksek nüfusa sahip topluluk tarafından “özümsemiş, asimile edilmiştir (/ assimilated, absorbed)” (2014a: 13; 1994: 3). Nitekim tarihin farklı dönemlerinde yer almış T’o-pa, Sha-to ve Kitanlar Çin gelenekleri, kıyafetleri, bürokrasisi ve dilini kabul ederek asimile olmuş, farklı çağlarda da olsa hepsinin akıbeti aynı olmuştur (Mahler, 1972: 123).

giderken Uygurlar adına rüzgâr tersine dönmüştür. Çin için yükselme, Uygurlar için Tun Baga Tarkan ile birlikte duraklama dönemi başlamıştır (Gömeç, 2015: 126; Taşağıl, 2022: 108; Yıldırım, 2021: 60).

Tun Baga Tarkan döneminde⁷⁶ Çin zaman zaman Uygurlardan çekinse de artık geçmiş dönemlerdeki açık Uygur hâkimiyeti sona ermiştir. 789’a kadar on yıl yönetimde kalan Tun Baga Tarkan bu yüzden barış yanlısı, hatta kimi noktalarda silik bir politika takip etmiştir. Kağanlıkta Soğd ve Manihaizm karşıtı/aleyhtarı bir politika izlenmiştir. Manihaizm’in etkileri kısa bir süre için kırılmış ve eski Türk inancı tekrar kuvvetlenmiştir. Bu dönemde Uygurlar günden güne güç kaybetmiştir. Örneğin İpek Yolu’nun önemli bir noktası, ticaret merkezi ve tahıl ambarı Beşbalık (/ Pei-t’ing), vergilerden rahatsız Sha-t’o Türklerinin de desteğini alan Tibetliler (/ Tangutlar) tarafından işgal edilse de hemen ardından Uygurlar bu şehri geri alamamıştır (Mackerras, 1972: 10, 36; Mackerras, 2014: 426, 446; Taşağıl, 2022: 15, 108, 112-113). Buna ek olarak “Chen-wu (/ Zhenwu)”da içlerinde kağanın amcasının da olduğu Uygur ve Soğdlardan oluşan Uygur kervanı, konakladıkları yerde bir entrika sonucunda ele geçirilmiştir. Kervandakiler Çin ordu idarecisi “Chang Kuang-sheng (/ Zhang Guangsheng)” tarafından öldürülmüş ve Uygurlar buna da karşılık ver(e)memiştir (Mackerras, 1972: 37-38; Mackerras, 2014: 438; Çandarlıoğlu, 2019: 17-18, 132-136; Gömeç, 2015: 125; Yıldırım, 2021: 57-59). Tun Baga Tarkan Uygur bakanlarının isteğine rağmen cenazeyi Uygur ülkesine getiren Çinlileri öldürmemiş ve sadece Çin’in biriken borçlarını istemiştir. Bu tutum Tun Baga Tarkan’ın Çin ile iyi ilişkiler içinde olmak istediğinin göstergesidir. Böğü Kağan döneminde böyle bir olayın yaşanması neticesinde Böğü Kağan’ın nasıl bir tepki vereceği rahatlıkla tahmin edilebilir. Mackerras’a göre Tun Baga Tarkan T’ang’a olan sadakati çok sağlam olmasa da aksi gerekmedikçe Çin’e karşı dostane bir tutum sergilemiş ve Çin yanlısı bir politika izlemiştir (Mackerras, 1972: 29, 36, 38, 41). Tun Baga Tarkan 788’de Çin imparatoru Dezong’un kızı Hsien-an Prensesi ile evlenmiştir (Drompp, 2005: 228). Kağanın ömrünün sonlarına doğru gerçekleşen bu evlilik sayesinde Uygurlar ikinci kez doğrudan bir T’ang prensesi ile evlilik ilişkisi kurmuştur.

⁷⁶ Tun Baga Tarkan’ın başa geçmesi ve özellikleri Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün on birinci satırında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 124; Ölmez, 2018: 45). Ayrıca Gömeç’e göre Tun Baga Tarkan’ın adı, Tariat Yazıtı’nın batı yüzünün altıncı satırında “İç Buyruk Baş” ünvanıyla “İnançu Baga Tarkan” şeklinde geçmektedir (Gömeç, 2015: 124).

789 yılının Aralık ayında Tun Baga Tarkan ölmüş, yerine oğlu “To-lo-ssu (/ Panguan Tegin)”, “Ay Tengride Kut Bulmuş Külüg Bilge Kağan” ünvanıyla geçmiş ve yaklaşık iki yıl yönetimde kalmıştır⁷⁷. Bu dönemin en önemli meselesi Beşbalık için yapılan mücadeleler olmuştur. Uygur başbakanı “Hsieh Yü-chia-ssu” Beşbalık’ı kurtarmak için sefer yapmışsa da Sha-t’o Türkleri ile Tibetlilerin saldırısına uğramış ve 790’da başarısız olmuştur (Ögel, 1955: 362; Mackerras, 1972: 31; Çandarlıoğlu, 2019: 21-22, 147, 149-153; Gömeç, 2015: 127-128; Taşağıl, 2022: 15, 115; Yıldırım, 2021: 65). Bu başarısızlık artık Uygurların Çinliler için hayatî öneme sahip oldukları devrin sona erdiğini göstermektedir. Uygurların, askerî güçlerini T’ang’ı aşağılamak için kullandıkları devir sona ermiştir. Çinliler Uygurlardan hâlâ çekinseler de Uygurların taleplerini geri çevirmede artık daha özgürlerdir (Mackerras, 1972: 31).

Bu mücadeleler devam ederken To-lo-ssu 790’ın Nisan’ında Çin kaynaklarına göre muhtemelen küçük kardeşi ya da hatunu tarafından zehirlenerek öldürülmüştür. Fırsattan istifade eden kağanın küçük kardeşi kendi kendini kağan ilan etmişse de bu durum Uygur büyükleri arasında hoş karşılanmamış ve tahtı gasp eden küçük kardeş öldürülüp yerine To-lo-ssu’nun 16-17 yaşlarındaki küçük oğlu “A-ch’o (/ Feng-Ch’eng)” kağan olarak geçirilmiştir⁷⁸. Bunlar yaşanırken daha önce kaybedilmiş Beşbalık, başbakan “Hsieh Yü-chia-ssu”nun başında olduğu yeni bir askerî sefer sayesinde Tibetlilerin işgalinden kurtarılmıştır (Ögel, 1955: 362; Mackerras, 1972: 29-30; Mackerras, 2014: 434; Çandarlıoğlu, 2019: 21, 148-149, 151, 153-156; Gömeç, 2015: 128-129; Taşağıl, 2022: 115; Yıldırım, 2021: 65-66, 69).

795 yılında A-ch’o Kağan 21-22 yaşında vefat etmiş ancak arkasında herhangi bir veliaht bırakmamıştır (Ögel, 1955: 362; Çandarlıoğlu, 2019: 22, 157-158; Gömeç, 2015: 130). Hanedandaki erkeklerin çoğu da Tun Baga Tarkan tarafından 779’daki darbeye öldürüldüğü için bu aileden başa geçecek kimse kalmamıştır (Tezcan, 1984c: 152). Bu durum Uygurların kuruluşundan itibaren yönetici boy olan Yaglakar hanedanlığının sonunu getirmiştir. Yaglakar hanedanlığından başa geçecek kağan bulunmadığı için Uygur büyükleri ile halk bir araya gelmiş, daha önce askerî ve idarî işler yürütüp bakanlık görevi yapmış, yöneticilik ve liderlik vasfına sahip

⁷⁷ “To-lo-ssu”nun başa geçmesi ve ülkede düzenlemeler yaptığına dair bilgiler Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün on birinci satırında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 45).

⁷⁸ “A-ch’o”nun başa geçmesi ve karakter özellikleri Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün on birinci satırında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 129; Ölmez, 2018: 45).

“Ediz (/ Hsieh-tieh)” boyundan “Kutlug Bilge (/ Huaixin)”yi “Ay Tengride Ülüg Bulmuş Alp Ulug Bilge Kağan” ünvanıyla 795’te başa geçirmiştir⁷⁹. Böylece Uygurlarda yönetim “Yaglakar hanedanlığından (/ boyundan)” Dokuz Oğuzlara mensup “Ediz hanedanlığına (/ boyuna)” geçmiştir (Hamilton, 2018: 295; Mackerras, 1972: 1, 10; Çandarlıoğlu, 2019: 23, 157-158; Drompp, 2005: 30, 107; Gömeç, 2015: 130-131; Taşağıl, 2022: 15, 117-118).

Ötüken Uygur Kağanlığı’nın 795 senesine kadarki yöneticilerinin soyu Yaglakar hanedanlığına dayanmış, kağan ve çocukları “Yaglakar” hanedanlık adını taşımıştır. Kutlug Bilge ise Ediz hanedanlığına mensuptur ancak buna rağmen “Ediz” yerine “Yaglakar” hanedanlık adını taşımıştır (Çandarlıoğlu, 2019: 23; Drompp, 2005: 30, 107). Çandarlıoğlu Çin kaynaklarına göre Kutlug Bilge’nin, Uygur Kağanı’nın evlatlığı olduğunu ve bu sebeple Ediz boyundan olsa da Yaglakar hanedanlık adını taşıdığını belirtmiştir (2019: 23). Drompp Kutlug Bilge⁸⁰,nin, “Yaglakar” hanedanlık adının prestijinden ötürü “Ediz” hanedanlık adını kullanmadığını belirtmiştir (2005: 107).

Yeni hanedanın kurucusu “Kutlug Bilge” sayesinde Uygurlar tekrar güçlenmiştir. Cesur, akıllı ve iyi bir diplomat olan Kutlug Bilge Karluk isyanını bastırıp onları tamamen kağanlığa bağlamıştır. Doğu Türkistan’daki Tibetlilere üstünlük sağlayarak onları buradan uzaklaştırmış ve kuzeydeki Kırgızlara⁸¹ karşı

⁷⁹ Karabalgasun-I Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı’nın ikinci hanedanlığı olan Ediz boyuyla gelişimini ayrıntılı olarak ifade eden tek kaynaktır. Mackerras’a göre bu özellik, söz konusu yazıtın tarih açısından oldukça önemli olmasını sağlayan iki özellikten biridir. Diğeri ise daha önce değinildiği gibi Manihaizm ile ilgili özelliği idi (Mackerras, 1972: 6). Kutlug Bilge’nin başa geçmesi, oldukça nitelikli karakter özellikleri, üstün yöneticiliği, harikulade savaşıllığı, mümtaz stratejistliği, halkına düşkünlüğü, kanun yapıcı ve plancılığı, Kırgız kağanına karşı mücadelesi ve kazandığı galibiyetin büyüklüğü, Beşbalık’ı alması Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün on bir, on iki, on üç, on dört ila on beşinci satırlarında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 132; Ölmez, 2018: 45-46). Böğü Kağan ve Manihaizm’in anlatıldığı bölümden sonra en hacimli anlatı Kutlug Bilge’ye dair olan kısımdır.

⁸⁰ Drompp ve Mackerras, “Kutlug Bilge” adını değil onun Çin kaynaklarındaki adı olan “Huaixin”i kullanmıştır (Drompp, 2005: 107).

⁸¹ Uygurlar Ötüken’de kağanlıklarını kurduğunda Kırgızların merkezi Orhun bölgesinin kuzeyinde, Güney Sibirya’daki Yukarı Yenisey Nehri Vadisi’nde yer almaktadır (Drompp, 2005: 141). Kırgızlar; Karluk, Tibet ve Araplar gibi Uygurlara düşman milletlerle iyi ilişkiler kurmuştur (Ögel, 1955: 364). Kırgızlara karşı üstünlük Moyen Çor ve Böğü Kağan devrinde açık bir şekilde kurulamamış, 758’de Kırgızlar boyunduruk altına alınsa da toprakları Ötüken Uygur Kağanlığı’na katılamamıştır. Böylece Kırgızlar bozkırda Uygurların yanında tehdit edici bir güç olarak Kutlug Bilge Kağan’a kadar var olmuştur. Kutlug Bilge Kağan duraklama devrindeki Uygurları tekrar eski gücüne kavuşturmuş, Kırgız zaferi ile Uygurları Orta Asya’daki en geniş sınırlarına ulaştırmıştır (Kamalov, 2002: 230; Çandarlıoğlu, 2019: 24). Emet’e göre Kutlug Bilge Kağan’ın en büyük icraatı bu Kırgız sefer ve sonrasındaki zaferidir. Araştırmacıya göre bu zafer onun adını ebedileştirmiştir denebilir (Emet, 2002: 234).

büyük bir zafer kazanmıştır. Stratejik konumdaki Doğu Türkistan'ın ve özellikle Turfan'ın hâkimiyeti, İpek Yolu olarak bilinen ticaret yollarının merkezî kesişim noktalarının ele geçirilmesi, ayrıca Kırgızların kontrolündeki demir yataklarının ele geçirilmesi Uygurların ekonomik açıdan kalkınmasını sağlamıştır (Ögel, 1955: 363-364; Mackerras, 1972: 10, 12; Kafesoğlu, 2013: 129; Esin, 1978: 119; Klyashtorny, 1988: 279-280; Mackerras, 2014: 427-428, 432, 439; Emet, 2002: 234; Çandarlıoğlu, 2019: 158; Drompp, 2005: 31; Gömeç, 2015: 132; Taşağıl, 2022: 15, 117-119). Ek olarak kağan Doğu Türkistan ve Turfan'a büyük önem vermiş ve bir nevi Uygurların Ötüken Uygur Kağanlığı'ndan sonraki yurtlarını hazırlamıştır (Klyashtorny, 1988: 280; Çandarlıoğlu, 2019: 23).

Edizlerin başta olduğu ikinci hanedanlık döneminde Uygurlar dikkatlerini Çin'den ziyade batıdaki topraklara yoğunlaştırmıştır (Mackerras, 1972: 31). Bu dönemde Uygurlar Tarım Havzası adına Çin ile makul ölçüde dostane ilişki kurup askerî güçlerini Tibetlilerle söz konusu bölgelerin mücadelesine ayırmıştır (Drompp, 2005: 32). On yıllık yönetimi sırasında elde ettiği kazanımlar ile gerileme devri içinde Uygurları 821'e kadar olsa da eski gücüne kavuşturmuş olan Kutlug Bilge Kağan 805'te vefat etmiştir (Mackerras, 2014: 428; Çandarlıoğlu, 2019: 159-160; Taşağıl, 2022: 8, 119). Klyashtorny'e göre Uygurlar 756'dan 8. yüzyılın sonlarına kadar Orta Asya'da mutlak bir politik kuvvet olmuştur (1988: 279). Ayrıca Ediz hanedanlığının başa gelmesi ile bu hanedanlık döneminde tekrar Manihaizm ve Soğd etkisi artmıştır (Mackerras, 1972: 12).

805'te Kutlug Bilge Kağan'ın ölümü üzerine başa "Tengride Bolmuş Alp Külüg Bilge Kağan" geçmiştir⁸². Bu dönemdeki en önemli icraat olarak Doğu Türkistan'ın önemli şehirlerinden biri Kuça, Tibetlilerin elinden kurtarılmıştır. Ayrıca Uygurlar Çin sarayına ilk defa yanlarında Manihaist rahipler ile gelmiş ve Çin'de de ibadethaneler kurmuştur. Kağan devlet işlerini Manihaist rahiplere danışır olmuş ve Manihaizm'in yayılışı daha önce de belirtildiği üzere kuvvetlenmiştir. Çin kaynaklarında hakkında herhangi bir bilginin kayıtlı olmadığı kağan 808'de vefat etmiştir (Ögel, 1955: 366; Mackerras, 1972: 42-43; Mackerras,

⁸² Kağanın başa geçmesi ve Tibetlilere karşı vurulan ölümcül darbe Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün on altıncı satırında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 134-135; Ölmez, 2018: 46).

2014: 435; Çandarlıoğlu, 2019: 25, 159-162; Gömeç, 2015: 133-134; Yıldırım, 2021: 71).

Ögel'e göre Kuça ve Turfan gibi Doğu Türkistan kültür merkezleri Uygurların manevi hayatını düzenleyen fikir ve din adamlarının geldiği yerler olması bakımından kağanlığın kuruluşundan beri özel olmuştur. Zaman zaman Tibetlilerin bu şehirlere hücumu Uygurlar tarafından püskürtülmüş, 795 ve 805'te en kanlı Uygurlar-Tibetliler çarpışmaları meydana gelmiş, 805'teki son çarpışma ise bölgenin geleceğini açıkça tayin etmiştir. Bu bölgelerin Uygurların hayatına yön veren fikir ve din adamlarının çıkış yerleri olması Uygur vesikalarının 840 öncesinde de bu bölgelerde (örneğin Kuça'da) bulunmasını açıklamaktadır (Ögel, 2020: 377).

808'de Tengride Bolmuş Alp Külüg Bilge Kağan ölmüş ve yerine "Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan" başa geçmiştir⁸³. Bu dönemde geçmiş yıllarda elde edilen başarılar yönetime yaramış, ülkede herhangi bir isyan çıkmamış ve iç huzur sürdürülmüştür. Uygurlar güçlü bir konuma sahip olmuştur. Dışta ise Tibetlilere karşı başarılı seferler yapılmış ve asi savaşçılardan olan Sha-t'o Türkleri itaat altına alınmıştır. (Mackerras, 1972: 12; Çandarlıoğlu, 2019: 161-162; Gömeç, 2015: 134; Taşağıl, 2022: 15, 120-121).

8. yüzyıl sonlarıyla 9. yüzyıl başlarında Manihaizm hem Uygurlar sayesinde en şaşıaali devrini hem de Ötüken Uygur Kağanlığı'ndaki en güçlü yıllarını yaşamıştır. 789'da Tun Baga Tarkan'ın ölümünden sonra tekrar etkili olmaya başlayan Manihaizm 808-821'de en etkin olduğu yılları yaşamıştır. Kağan uzun sayılabilecek bir süre yönetimde kaldıktan sonra 821 yılının Şubat ayında vefat etmiştir (Ögel, 1955: 367-368; Mackerras, 2014: 446; Kamalov, 2002: 230; Çandarlıoğlu, 2019: 28, 161-163, 168; Gömeç, 2015: 133, 138).

Kamalov Tibetlilerle yapılan savaşlarda ve Doğu Türkistan'daki başarılarla Uygurların geleneksel batı politikasına geri dönmeleri ve Doğu Türkistan'daki Soğd ve diğer Manihaist çevrelerin desteğini yeniden kazanmaları ile mümkün olduğunu belirtmiştir. Doğu Türkistan'ın Manihaist çevreleri ve onlarla ilişkili Soğdlarla kurulan ittifak, Uygurların Doğu Türkistan'da kontrol kurmasına imkân vermiş ve bu

⁸³ Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan'ın başa geçişi, Sha-t'o Türkleri ile mücadelesi, onlardan elde ettiği ganimetler Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince bölümünün on yedinci satırında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 134-135; Ölmez, 2018: 46).

bölgelerin de yerleşik yaşam sürülen bölgeler olarak kağanlığa dâhil edilmesini sağlamıştır (Kamalov, 2002: 230-231). Soğdlar ikinci hanedan Ediz döneminde ilk hanedan Yaglakar dönemine göre daha güçlü olmuşlardır (Mackerras, 1972: 45-46).

821’de vefat eden kağanın yerine “Kün Tengride Ülüg Bulmış Alp Küçlüg Bilge Kağan” geçmiştir⁸⁴. Bu devir kırılma noktasıdır çünkü Uygurlar 821’den sonra önceki devirlerde elde ettiği güçlü konumunu yönetimdeki anlaşmazlıklar, yıkıcı iktidar mücedeleleri, ekonomik bunalımlar, Çin entrikaları yüzünden kaybetmiş ve yıkılışa sürüklenmiştir. Başka bir ifadeyle Moyen Çor, Böğü ve Kutlug Bilge Kağan dönemlerinde oldukça güçlü olan kağanlık 821’den sonra çöküş yoluna girmiştir (Mackerras, 1972: 12; Mackerras, 2014: 428; Çandarlıoğlu, 2019: 169-173, 191; Taşağıl, 2022: 8, 16, 127).

Uygurlar Hsien-an Prensesi’nin ölümünden sonra defalarca akrabalık ilişkisi kurmak istediklerini Çin’e bildirmiş, uzun süre bu istekleri kabul edilmemiştir. “Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan” 813 ve 817’de Çinli bir prensesle evlilik talebini imparatorluğa iletse de bu istekler kabul görmemiştir. Söz konusu kağan bu isteğini üçüncü kez 820’de yinelemiş, ancak bu sefer de kağan vefat etmiştir. Üçüncü kez yinelenen istek nihayet İmparator Hsien-tsung tarafından 820’de Kün Tengride Ülüg Bulmuş Alp Küçlüg Bilge Kağan devrinde kabul edilmiştir. Ancak bu sefer de imparator 821’de ölmüştür. Evliliğin düzenlenmesi imparatorun halefi Mu-tsung’a kalmıştır. Yeni imparator Mu-tsung onuncu kız kardeşi “T’ai-ho Prensesi”ni bu evlilik için hazırlamış ve 821’de evlilik gerçekleştirilmiştir. “T’ai-ho Prensesi” Uygurlara verilen üçüncü ve son imparatorluk prensesidir. Görünüşte Uygurlara itibar kazandıran bu evlilik aslında Çinlilerin lehine olmuştur. Çin’in geleneksel politikası Uygurlar arasında rahatlıkla yürütülmüş, kağanlıkta entrikalar döndürülmüş, suikastler yapılmış ve karışıklıklar ortaya çıkmıştır. 820’li yıllarda Çin, Uygur ve Tibetliler arasında istikrarlı bir barış ortamı tesis edilse de 823’te Uygurlar, Kırgızlarla önemli bir mücadeleye başlamıştır. Uygurlar süratle güç

⁸⁴ Kağanın başa geçmesi, 823’teki Karluk ve Tibetlere karşı gerçekleştirilen mücadele, elde edilen galibiyet, yabgu ile düştüğü anlaşmazlık ve yabgunun ülkeyi terk etmesi Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünün on dokuz, yirmi, yirmi bir, yirmi iki ve yirmi üçüncü satırlarında ifade edilmiştir (Gömeç, 2015: 138-139, 141; Ölmez, 2018: 46-47). Satır sayısı fazla olmakla birlikte on dokuzuncu satırdan sonraki satırların başında eksiklikler vardır ve bu satırlar Böğü Kağan ve Kutlug Bilge’nin anlatıldığı satırlara nazaran daha kısadır. Karabalgasun-I Yazıtı’nın Çince bölümünde hakkında bilgi olan son kağan budur. Yazıtın 821-824’te hâkim olan bu kağandan sonra küçük kardeşi Hazar Tegin döneminde (824-832) ve onun adına dikildiği düşünülebilir.

kaybetmiş, kağan bu durumu önlemek için çaba gösterse de pek bir etkiye bulunamadan 824'te vefat etmiştir (Mackerras, 1972: 44-45; Çandarlıoğlu, 2019: 30, 171-174; Drompp, 2005: 32-33, 225; Gömeç, 2015: 139, 141; Yıldırım, 2021: 74-75).

Ayrıca bu diplomatik evliliğin de farklı göstergeleri vardır. Diplomatik evlilikler, Çin'in çevre halkların saldırılarından korunak için kullandıkları standart bir yoldu. 808 yılında Uygurlara gelen ikinci imparatorluk prensesi olan Hsien-an Prensesi ve çok geçmeden de Tengride Bolmuş Alp Külüg Bilge Kağan ölmüştür. Başa geçen Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan Çin sarayına elçilik heyeti yollayarak diplomatik konuların yanında bir imparatorluk prensesi ile evlilik talebini de iletmiştir. Söz konusu 808'deki evlilik talebi reddedilmiştir. Evlilik için Uygurlar 808'den 820'ye kadar oyalanmış, istekleri iki kere reddedilmiş ve ancak üçüncü istekten sonra 820'de imparatorluk bir Çinli prenses ile evlenmeye onay vermiştir. Bu diplomatik olaylar artık söz sahibinin Uygurlar olmadığını açıkça gösterir. Batıdaki kazanımlara rağmen aslında Uygurlar 808'den bu yana geriliyorlardı (Mackerras, 1972: 43, 46; Drompp, 2005: 32; Yıldırım, 2021: 72).

Kağanın 824'teki vefatından sonra yerine küçük kardeşi Hazar Tegin (Hamilton, 2018: 290) "Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan" ünvanıyla geçmiştir (Yıldırım, 2021: 118). Kötü yaradılışlı ve zayıf iradeli olan yeni kağan yüzünden devletin güç kaybetmesi hızlanmış, bu sırada Çin de bir yandan entrikalar çevirmiş bir yandan da dikkat çekmemek için Uygur atlarına karşı yüksek ücretler ödeyip onlara kıymetli hediyeler yollamıştır. Kağan 832 yılında bazı kaynaklara göre yeğeni bazılarına göreyse nazırları tarafından öldürülmüştür (Çandarlıoğlu, 2019: 30-31, 179-180; Gömeç, 2015: 141-143). Kağanın adına üç dilli Karabalgasun-I Yazıtı dikilmiştir⁸⁵.

832'de öldürülen kağanın yerine yeğeni "Hu Tegin" "Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Külüg Bilge Kağan" ünvanıyla başa geçmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 31, 182-183, 186; Gömeç, 2015: 142-143). Ötüken Uygur Kağanlığı 832'de Hazar Tegin'in

⁸⁵ Karabalgasun-I Yazıtı'nın kimin adına dikildiği, yazıtın Çince bölümünün ilk satırında ifade edilmiştir (Ölmez, 2018: 43). Yazıtın Çince bölümünde anlatılan son kağan 821-824 "Kün Tengride Ülüg Bulmuş Alp Külüg Bilge Kağan"dır. Bu kağandan sonra Hazar Tegin "Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kağan" 824-832 yıllarında yönetimde bulunmuştur. Yazıtın onun döneminde ve onun adına dikildiği düşünülebilir.

öldürülmesi ile başlayan bir iç çatışmaya sahne olmuştur. Hu Tegin başa geçse de istikrarı sağlayamamış ve Uygurlar için yararlı olamamıştır. Bu dönemde merkezi otorite iyice zayıflamış ve yönetimde de istikrar kalmamıştır. 839 yılına doğru Soğd kökenli bakan “An Yün-ho (/ An Yunhe)” ve bir Uygur prensi olan “Prens Ch’ai-ts’ao (/ Tegin Chaicao)”, Hu Tegin’i tahttan indirmek istemiş ancak bu planı daha önce öğrenen kağan ikisini de öldürtmüştür. Bunun üzerine Uygur bakanı “Kürebir (/ Chüeh-lo-wu)”, Sha-t’o lideri “Zhu-ye Chi-xin”e 300 at hediye ederek rüşvet yoluyla bazı Sha-t’o birlikleri elde etmiştir. Kürebir ve elde ettiği bu Sha-t’o birlikleri kağana saldırı düzenlemiş, bu saldırı sonucunda 839 yılında kağan ölmüştür. Kağanın ölümü ile ilgili iki görüş vardır. Kağan bazı kaynaklara göre Kürebir tarafından öldürülmüş, bazı kaynaklara göre intihar ederek ölmüştür. Böylece Kürebir idamların intikamını almıştır (Mackerras, 2014: 439; Çandarlıoğlu, 2019: 33, 186-188; Drompp, 2005: 34-35; Gömeç, 2015: 143; Yıldırım, 2021: 79).

839’da ölen kağan yerine “Ho-sa (/ Hesa) Tegin”, Kürebir tarafından kağan ilan edilmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 33, 186, 188). Uygur generali Külüg Baga (/ Ju-lu Mo-he) bu duruma sinirlenmiş, Kürebir’e karşı nefreti ve menfaatleri yüzünden kuzeyde yaşayan ve Uygurların geleneksel düşmanı olan Kırgızlara sığınmıştır. Bu sırada 839 yılının kışı oldukça sert geçmiş ve sürüler soğuktan kırılmıştır. Sürülerin kırılmasından ötürü kıtlık ve hastalık ortaya çıkmış, temel olarak hayvancılığa dayalı Uygur ekonomisi de çökmüştür. Külüg Baga Kırgızları ikna etmiş ve bizzat idare ettiği 100.000 Kırgız süvarisi ile kendi kağanlığı olan Uygurların merkezine saldırmıştır (Mackerras, 1972: 12; Tezcan, 1984c: 152; Kamalov, 2002: 230; Çandarlıoğlu, 2019: 187-189; Drompp, 2005: 37; Taşağıl, 2022: 16, 133).

Külüg Baga Uygurları büyük bir mağlubiyete uğratmış, ünlü kağanlık otağını yıkmış, Ho-sa Tegin ile Kürebir’i öldürmüştür. Kırgız lideri Uygurların bayrağını yakmış, başkenti yağmalamıştır. Altın çadır yıkılmış ve böylece Ötüken Uygur Kağanlığı 840’ta ömrünü tamamlamıştır. Doksan beş yıllık kağanlık bu şekilde çökmüştür. Küçüklü büyüklü, kadınlı erkekli Uygurların kılıçtan geçirildiği bu saldırı tarihteki büyük katliamlar arsına girmiştir⁸⁶. Ayrıca Kırgızlar bu saldırı ile Moyen Çor ve Kutlug Bilge dönemlerindeki saldırıların intikamını da korkunç bir şekilde

⁸⁶ Tryjarski’ye göre bozkırda galip taraf mağlup tarafın tarihi mirasını da yok etmeye çalışır, mabedler ve heykeller de tahrip edilir, muharebe sahası harabe hâline getirilirdi (1972: 29).

almıştır (Minorsky, 1948: 295; Çandarlıoğlu, 2019: 33-34, 187-189; Drompp, 2005: 37-38; Sağır, 2006: 22).

Dışta Tibet, Kırgız askerî baskısı ve Çin'in siyasî entrikaları; içte zayıf merkezî otorite ve buna paralel olarak bakanların günden güne güçlenerek yönetime müdahale etmesi, siyasî gruplaşmalar, yozlaşan kültür, yeni girilen din çevresi, askerî disiplinsizlik, kış ve hastalık ile gelen kıtlık Ötüken Uygur Kağanlığı'nın yıkılışına sebep olan etmenler olmuştur. Siyasî çalkantı, çatışma ve anlaşmazlıklar içinde kıvranan, kıtlık ve salgın hastalıkların vurduğu Uygurlar Kırgız baskınına dayanamamış ve yenilmiştir. Bu yenilgi Orhun bölgesindeki Ötüken Uygur Kağanlığı'nın sonu olmuş, kağanlık yıkılmış ve Ötüken Uygurları çeşitli yönere göç etmiştir (Mackerras, 1972: 12; Mackerras, 2014: 429, 457-458; Kamalov, 2002: 229; Çandarlıoğlu, 2019: 34, 187-189; Drompp, 2005: 33; Taşağıl, 2022: 16, 133-134;). Böylece Uygurların esas iktidarı 9. yüzyılda sona ermiş, *Hsin T'ang-shu* (/ *T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı/ HTS*)'da "sevinçle" belirtildiği üzere devletleri uzun vadede bir daha yükselmemiştir (Mackerras, 1972: 12). Ötüken Uygur Kağanlığı'nın yıkılması ile İç Asya'daki 300 yıllık Türk kağanlıkları dönemi de artık sona ermiştir (Drompp, 2005: 38).

Ticaret yollarını ele geçirmek ve intikam almak amacıyla hareket eden Kırgızlar yıktıkları kağanlığın yerine herhangi bir kağanlık yapılanmasına gitmemiştir. Kırgızlar Uygurları yendikten sonra (Kök) Türk veya Uygurlar gibi Türk boylarını birleştir(e)memiş, Çine hâkim ol(a)mamış veya onu vergiye bağla(ya)mamıştır. Başka bir deyişle Kırgızların mevcut bölgeye yerleşmek veya burayı elde tutmak gibi bir fikri/girişimi olmamıştır. Önceki kağanlıklar gibi Türk boylarını bir araya getirip güçlü bir devlet kurma çabası gösterilmemiştir⁸⁷. Uygurların bozkırdan çıkarılması sonucunda bu bölgedeki kültür gelişimi ve

⁸⁷ Bazı araştırmacılara göre bu Kırgız baskını ve 840, Kırgız Kağanlığı'nın kuruluş noktası ve yılıdır. Bu kağanlık 840 yılından 10. yüzyılın sonuna kadar bölgede iktidarını sürdürmüştür (Useev, 2019: 341, 343). Ancak Drompp bu fikre karşı çıkmıştır. Drompp 840 zaferi neticesinde Kırgız liderinin kendini kağan ilan ettiğini ancak ilerleyen dönemde Orhun bölgesinde Uygurların yerini alan ve Tarım Havzası'na kadar sınırlarını genişleten bir Kırgız Kağanlığı olmadığını, Kırgız kontrolünün bu şekilde yayıldığına dair herhangi bir kanıtın yer almadığını dile getirmiştir. Araştırmacı Uygurların yerini alan bir Kırgız Kağanlığı'nın kurulmadığını ve Kırgızların Yukarı Yenisey Nehri üzerindeki geleneksel ana vatanlarına döndüklerini, Yenisey bölgesinde kalmayı tercih ettiklerini dile getirmiştir. Drompp'a göre Kırgızlar 840'tan sonra birkaç yıl Ötüken bölgesine hâkim olmuş ancak ilerleyen tarihlerde (örneğin 845'te) tekrar Yukarı Yenisey Vadisi'ne odaklanmış, Orhun bölgesinde önemli ve kalıcı bir varlığa sahip olmamıştır. Kırgızlar Ötüken bölgesinde hâkimiyetlerini devam ettirmemişlerdir. Söz konusu bölgede gerçek bir Kırgız kontrolü sağlanmamıştır (Drompp, 2005: 136, 148, 197, 200).

şehirleşme de ortadan kalkmış, bozkırda tümüyle göçebe bir hayat şekline dönmüştür.

840 sonrasında Ötüken bölgesi siyasî açıdan parçalanmıştır. Böylece Çin için tehlike olan Türk tehdidi ortadan kalkmış, ortaya etnik ve siyasî bir boşluk çıkmış, bu boşluklar da Moğolca konuşan halklar tarafından yavaş yavaş doldurulmuştur. Kırgız hâkimiyetinden yaklaşık seksen yıl sonra bu bölge “Kıtan (/ Hıtay/ Liao) Devleti”nin eline geçmiştir. T’ang’ın kuzeydoğusuyla Güney Mançurya ve Doğu İç Moğolistan’da yer alan Kıtanlar Ötüken Uygur Kağanlığına bağlı bir kavim idi. Bu kavim Uygurlar yıkılınca 842’de T’ang’a bağlılıklarını bildirmiş ve 9. yüzyılın sonlarına doğru da güçleri günden güne artmıştır. Bunun sonucunda “A-pao-chi” Kıtan Devleti’ni kurmuş, 924’te de Orhun havzasına sefer yaparak bu bölgeyi ele geçirmiştir. A-pao-chi bölgeye geldiğinde güçlü bir Kırgız Kağanlığı ya da organize bir devlet değil sadece kendisinde karşı koymaya çalışan küçük siyasî gruplarla karşılaşmıştır. Kırgızlar nüfuslarının azlığı, Yenisey’deki ana vatanlarına çekilme, Çin’in yıpratıcı siyaseti, diğer Türk boylarının batıya kayması gibi sebeplerden ötürü imparatorluk geleneğini sürdür(e)memiş, Orhun bölgesine hâkim ol(a)mamış ve bu toprakları Kıtanlara bırakmak zorunda kalmıştır. Orhun bölgesi bu şekilde Kıtanların hâkimiyetine girmiştir. Sonuç olarak göçler sonucu boşalan bölgeye Moğol kabileleri yerleşmiş ve bu durum Orta Asya’da Türk hâkimiyetinin sonlanıp Moğol hâkimiyetinin doğmasına sebep olmuştur. Ötüken Uygur Kağanlığı Orta Asya coğrafyasında hüküm süren son Türk devleti olmuştur. Orta Asya tarihinin Eski Türk Çağı olarak kabul edilen döneminde (500-1000) son bozkır imparatorluğu da Uygurlar ile tarihe karışmıştır (Tezcan, 1984c: 152; Tezcan, 2001: 275; Çandarlıoğlu, 2019: 193; Drompp, 2005: 201-203; Mert, 2009: 26; Gömeç, 2015: 145, 149, 155; Alyılmaz, 2021: 90; Rybatzki, 2011: 63).

1.1.1. Ötüken Uygurlarının Göçleri

Asya’nın büyük bir bölümünün jeopolitik durumu Ötüken Uygur Kağanlığı’nın çöküşü ile çarpıcı şekilde etkilenmiştir (Drompp, 2005: 197). Uygurlar 840’taki Kırgız mağlubiyeti sonrasında başkentlerini terk etmek zorunda kalmış, Ötüken’den çıkarak gruplar hâlinde çeşitli yönlere dağılmış ancak esas olarak Kansu ve Turfan’da varlık göstermiştir (Mackerras, 1972: 1; Kamalov, 2002: 230; Drompp,

2005: 38, 197; Gabain, 2008: 515; Gömeç, 2015: 150). Bu bölgelerde iki büyük siyasî merkez tesis etmiştir. Onlar gündən güne yerleşik çiftçiler hâline gelmiş, bazıları Hint-Avrupa toplulukları ve esas olarak Çinli azınlıklarla birlikte dönem dönem istikrarlı yönetimler kurmuştur. Uygurlar ağırlıklı olarak Manihaizm ve Budizm dünyası içinde yaşayıp Çin-Hint kültürlerini sindirmiş ve belirli bir kültür düzeyine yeni hayat tarzları ile ulaşmıştır (Bazin, 2011: 209). Kansu ve Turfan’da Uygurlar tarafından kimi din, sanat biçimleri ve ticaretin geliştiği zengin ve çeşitli bir kültür yaratılmıştır. Uygurlar bölgenin kültürel rehberleri olarak yaşamış, örneğin Moğollar üzerinde ciddi kültürel etkilerde bulunmuştur (Drompp, 2005: 198-199).

Ötüken Uygur Kağanlığı’nın yıkılışından sonraki süreçte T’ang hanedanlığının 880’den sonra ciddi şekilde zayıflayıp dağılması, ondan sonraki Beş Hanedan döneminde (907-960) kuvvetli bir merkezi otoritenin kurulamaması, Orta Asya’nın bir diğer büyük gücü Tibetlilerin içindeki taht kavgalarından ötürü bu gücün de zayıflaması Uygurların 840 sonrası kaderini etkilemiştir. Bu büyük güçlerin zayıflaması sayesinde Uygurlar göç ettikleri bölgelerde kendi hâkimiyetlerini kurabilmiş ve hayatlarına devam edebilmiştir (Tezcan, 1984c: 153; Drompp, 2005: 197-198, 201-202, 206).

Uygurlardan bir grup Tibetlilere, bir diğeri Kuça’ya göç etmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 187-188; Yıldırım, 2021: 79). Bir grup ise güneydeki Kansu’ya gitmiş ve burada “Kansu Uygur Devleti”ni kurmuştur. Kansu (/ Kan-chou) Uygurları (/ Sarı Uygurlar) askerî alanda pek bir varlık gösterememiş, 940’tan sonra Kitan, 1028’den sonra Tibet, 1226’dan sonra ise Moğol hâkimiyetine girmiştir. Uygurların bu kolu bugün Sarı Uygurlar adıyla varlıklarını sürdürür (Esin, 1972b: 317, 319; Gömeç, 2015: 151, 153, 159-160; Taşağıl, 2022: 135). Kansu Uygurları sayesinde Kansu eyaletindeki “Dunhuang (/ Tun-huang/ Sha-chou)” şehrinin 20 km güneydoğusundaki Bin Buda Mağaralarındaki binlerce yazma eser bugüne ulaşabilmiştir. 1028’deki Tangut tehdidi karşısında Budist rahipler yüzyıllardır tapınak ve konut olarak kullandıkları beş yüz kadar mağarayı terk etmeden önce uzun yıllar boyunca birikmiş yazma eser, resim gibi yaklaşık 40.000 değerli nesneyi buradaki on yedi numaralı mağaraya saklayıp ağzını duvarla örmüştür. On yedi numaralı mağarada *Sekiz Yüknek*, *Irk Bitig*, *Huastuanift*, *Kalyânâmkara* ve *Pâpamkara*; toplamda ise Mani (1 tane), Tibet (2-3 tane), Göktürk (4 tane), Uygur

yazılı yaklaşık elli kadar Uygurca eser böylece bugüne ulaşabilmiştir (Esin, 1972b: 317; Esin, 1978: 121; Demir ve Yılmaz, 2007: 155-157).

840'ta etrafa dağılan Uygulardan bir grup Uygur başbakan "Sa-chih (/ Sazhi)", yeğen "Pang Tegin" ile oğul "Lu-bin'e'fen" gibi beş ağabey-kardeş, on beş boyla birlikte batıya doğru Karluklara gitmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 39, 187-188; Yıldırım, 2021: 79, 107). Batıya göçenler ikiye ayrılarak Koço (/ Hoço/ Koçu/ Turfan/ Tarım/ İdikut) ve Beşbalık'a yerleşmiştir. Koço Uygurları Turfan, Hami, Kaşgar, Beşbalık ve Kuça gibi şehirlerde yaşamış; sanat ve ticaret alanlarında kendilerini geliştirmiştir (Çağatay, 2008: 221; Taşağıl, 2022: 136). Söz konusu Uygurlar 13. yüzyılda yükselen Moğolların öğretmenleri olmuştur (Drompp, 2005: 22). Uygurların bu kolu 1209'da Cengiz Han'a bağlanmış ve 1368'e kadar Moğolların hâkimiyeti altında yaşamıştır. Koço Uygurları bugün Doğu Türkistan Uygur Özerk Bölgesi olarak hayatlarına devam etmektedir (Çandarlıoğlu, 2019: 40-41). Uygurların bu kolu siyâsî hayatta olmasa da kültürel hayatta önemli bir güç olmuştur. Burada Uygurlar önce Soğdca, Sanskritçe ve Toharcadan sonra da ağırlıklı olarak Çince ve Tibetçeden Manihaizm, Budizm ve az sayıda da Hristiyanlık'a ilişkin metinleri kendi dillerine çevirmiştir. Böylece dinî çeviriye dayalı zengin bir edebî kültür yaratılmıştır (Esin, 1978: 131; Tezcan, 2001: 285; Çağatay, 2008: 221; Şirin, 2002: 744; Demir ve Yılmaz, 2007: 155;).

Uygurlardan iki grup Çin sınırına gitmiş ve bunlar farklı stratejiler izlemiştir. Nitekim bu esnada Çin Uygurların yenilgisinin boyutu ve mahiyetinin farkında değildi. Çin sınırına gelen ilk Uygur grubunun başında "Wo-mo-si (/ Ormîzt) Tegin" yer almıştır. Wo-mo-si büyük ihtimalle 839'da başa geçen "Ho-sa (/ Hesa) Kağan"ın kardeşi idi. Wo-mo-si doğrudan Çin'e sığınmış, Çin ile anlaşarak ona boyun eğmiştir. Çin 842'de Wo-mo-si ve etrafındaki beylerden "Doğruluğa Dönüş Ordusu (/ Return to Righteousness Army)" ordusu kurmuş, Wo-mo-si'yi bu ordunun başına imparatorluk komiseri ünvanıyla atamış, beylerine de Çin ünvanları vermiş ve tüm bu isimleri mücadelelerde kullanmıştır (Drompp, 2005: 40, 64-65, 68, 169).

İkinci grup ise "Üge (/ Wu-chia/ Wujie) Tegin"ın önderlik ettiği grup olmuştur. Üge Tegin 832'de başa geçen "Hu Tegin"ın amcası idi. İlk Uygur grubunun başındaki Wo-mo-si ile Üge Tegin'in bağı ya da gerçek akrabalık ilişkisinin olup olmadığı mevcut kaynaklardan tespit edilememiştir. Doğal olarak aralarındaki bağ

veya akrabalık durumu belli değildir. Tespit edilebilen ve belli olan ise bu iki Uygur soylusunun birbirine rakip olduğu ve bunların rakip iki grubu temsil ettiğidir. Wo-mo-si Çin ile anlaşmışken Üge Tegin anlaşmamıştır (Drompp, 2005: 54-55, 222). Kağan çevresinden kalan on üç “aile/Uygur boyu”, ÜgeTegin’i kağan seçmiş ve güneye giderek İç Moğolistan’daki “Orta Urad Sancağı”nın kuzey sınırındaki “Cuozi Dağı”nda kağanlık otağını kurmuştur. Bu yapılanma içinde de sular durulmamış, siyasî çekişme ve anlaşmazlıklar devam etmiştir. Üge Kağan bir dönem kendini toplayıp yaklaşık 100.000 kişilik bir kuvvet oluşmuş ancak takriben 843’te takipçileri arasında anlaşmazlık çıkmıştır. Bunlar kısa sürede çözülmüş ve birçok bey Çin’e sığınmıştır. Çin ise Üge Kağan’ın bu durumundan istifade ederek ona saldırmıştır. Üge Kağan, 13 Şubat 843’te Shi Xiong tarafından Shahu Dağı’nda kesin bir yenilgiye uğratılmıştır. Ayrıca Çin galibiyet ile sonuçlanan bu savaşta Uygurlara gelin olarak verilen ve üçüncü imparatorluk prensesi olan T’ai-ho Prensesi’ni de kurtarmıştır. Bu yenilgi sonucunda Üge Kağan tutunamayarak birkaç yüz süvari ile “proto-Moğol Shiwei”lere sığınmıştır. 845’te Üge Kağan’ın takipçi sayısı iyice azalmış ve kağan “proto-Moğol Shiwei”lerden de ayrılmıştır. Başarısız sayılan kağan Altay Dağlarında Uygurlar tarafından 846’da öldürülmüş, yerine küçük kardeşi “E’ni-an Tegin” başa geçirilmiş ancak bu da çözüm olmamıştır. Yeni kağan da Kırgızların saldırısına dayanamamış, esir alınmış ve böylece Uygurların bu küçük gücü dahi dağıtılmıştır⁸⁸. Nitekim bundan sonra Uygurlar Ötüken’deki kağanlıklarını bir daha kuramamıştır (Drompp, 2005: 54, 107, 112, 114, 117, 144, 150, 170; Gömeç, 2015: 152-153, 160; Yıldırım, 2021: 79-84). Çin açısından bir Uygur krizi olarak adlandırılabilir bu olaylar silsilesi, 840 yenilgisinden sonra Uygurlar arasında kalan T’ai-ho Prensesi’nin kurtarılması ve Üge Kağan’ın öldürülmesi ile sona ermiştir. Çin sınırına göç eden Uygurlar kısa bir sürede büyük bir bozguna uğrayıp tarih sahnesinden silinmiştir (Drompp, 2005: 123, 197). T’ang Çin’i kendi sınırları ve Orhun bölgesinde kalan Uygurları kesin olarak ortadan kaldırmak adına Kırgızları, Wo-mo-si gibi Ötüken Uygurlarından prens ve takipçilerini, Çinli olmayan ancak T’ang idaresine bağlı olan Tangutlar gibi “serbest idare (/ loose-

⁸⁸ Drompp’a göre E’ni-an Tegin kağan olduktan sonra Uygurlar artık Tatabí korumasına geçmiş ve E’ni-an Tegin’den haber alınamamıştır. Ayrıca araştırmacı 848’de Kırgız bir “Apa (/ A-bo)”nın “proto-Moğol Shiwei”lere 70.000 kişi ile saldırıp yendiğini ve kalan Uygurları da dağıttığını belirtmiştir (Drompp, 2005: 155-157).

rein)”leri ve kendi valilerini görevlendirip kullanmıştır (Drompp, 2005: 156, 161, 179).

Uygur siyasî birliği (/ Uygur boylar fedarasyonu/ Uygurlar) 8. yüzyılda tam bağımsız bir kağanlık kurmuş, bu kağanlığın temelleri ise 7. yüzyıl başında “Te-chien İrkin” dönemindeki “birinci Uygur birliği” ve 7. yüzyıl ortasında “Pi-li” dönemindeki “ikinci Uygur birliği” ile atılmıştır. Başka bir deyişle Uygur boylarının ilk ve ikinci teşkilatlanmaları, 7. yüzyılın başından itibaren günden güne güçlenmeleri 8. yüzyıldaki tam bağımsız Ötüken Uygur Kağanlığı’nın temelleri olmuştur (Ögel, 1955: 370, 375-376). Uygurlar, 740’lı yıllara kadar bağımsız bir kağanlık olarak varlık gösterememiş, dönem dönem bağımsızlık için diğer boylar ve Çin ile mücadele etmiş dönem dönem ise onların hâkimiyeti [(Kök) Türkler ve Çin gibi] veya himayesinde (Çin ve Sir Tarduşlar gibi) çeşitli ünvanlar alarak yaşamayı kabul etmiştir. Onlar (Kök) Türk Kağanlığı ile sürekli rekabet içinde olmuş, bu kağanlığa karşı çıkarılan isyanlarda hep ön planda yer almış, hatta yıkılışında da önemli roller oynamıştır. Ek olarak diğer boylara karşı gerçekleştirilen mücadelelerde de daima ön saflarda bulunmuş, kimisini yıkmış, kimisinin yıkılışında önemli rol oynamıştır. Ötüken Uygur Kağanlığı Kül Bilge Kağan önderliğinde (Kök) Türklerin mirası (yazıtlar dâhil) üzerine kurulmuş, onlardan aldıkları mirasa kendilerince çeşitli katkılarda bulunmuş ve önemli bir kağanlık kurarak yaklaşık yüz yıl bozkır kültür geleneğini, bağımsız bir güç şeklinde sürdürmüştür. İçte bozkırdaki diğer boyları tek tek hâkimiyet altına almış ve kendi birliğine bağlamıştır. Dışta ise Tibet ile mücadele edip başarılar elde etmiş ve Tarım bölgesinin Türkleşmesinin temellerini atmıştır. An Lu-shan isyanı ile boğuşan Çin’den önemli ölçüde faydalanmış, onların bağımsızlıklarını korumasını sağlamış ve dönem dönem bu devlete açık üstünlük kurarak bozkırda hâkimiyet sürmüştür. Bölgedeki belki de en köklü ve önemli güç olan Çin, Ötüken Uygur Kağanlığı üzerinde 840’taki çöküşlerine kadar doğrudan veya dolaylı bir kontrole sahip olmamış, siyasî olarak bu kağanlığın sınırlarını kabul etmiştir. Ötüken Uygur Kağanlığı yaklaşık bir asırlık hâkimiyeti süresince tarih sahnesinde önemli bir rol oynamıştır (Drompp, 2005: 23, 177-178, 197; Gömeç, 2015: 39; Taşağıl, 2022: 28-30, 56, 137).

1.1.2. Ötüken Uygur Kağanlığı'nın Kültür Ürünleri

Bozkırda kurulmuş üçüncü ve son Türk kağanlığı olan Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kültür ürünleri arasında öncelikle bıraktıkları yazıtlar dile getirilebilir. Bu kağanlık tarafından Tes, Tariat, Şine Us ve Karabalgasun-I olmak üzere en az dört kağanlık yazıtı dikilmiştir. Ayrıca bu dönemde Hoid Tamir, Sevrey, Karı Çor Tigin, Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul gibi yazıtlar da vücuda getirilmiştir⁸⁹. Bu yazıtlar barındırdığı kültürel öğelerin yanında hem tarih hem Türk dili ve edebiyatı için de oldukça kıymetlidir (Aydın, 2018: 7, 33, 39, 49; Taşağıl, 2022: 21, 55-66, 143-144). Yazıt metinlerinde tarihî bilgilerin yanında yüksek değerde edebî yapılar da mevcuttur. Uyugrların tarihî bilgileri, kültürleri ve yüksek sanat anlayışı ile yoğurulmuş edebî zevkleri bu eserlere yansımıştır.

Çin yıllıkları CTS ve HTS, Uygurların tarihini kökenlerine değinip onların bilgilerini I. (Kök) Türk Kağanlığı'ndan itibaren anlatmaya başlamış ve 744'e kadar bu iki yıllık esas olarak iki kaynak olmuştur. Yıllıklarda 744-745 senesi olayları anlatıldıktan sonra 756 yılına kadar Uygurlarla ilgili bilgiler oldukça kısa tutulmuştur. Yıllıklarda 747, 752 ve 753 senelerinin olayları görece kısa anlatılırken 746, 748, 749, 750, 751, 754, 755 senelerine ait herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. 756'da ise tekrar bilgiler anlatılmaya başlanmıştır (Çandarlıoğlu, 2019: 57-73). Moyen Çor dönemi neredeyse Çin yıllıklarında yoktur. Bu dönemdeki bilgiler esas olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından elde edilir. Her üç yazıtta da atalarla ilgili anlatımdan sonra yaklaşık olarak Tes Yazıtı'nda 745-750, Tariat Yazıtı'nda 741-753 Şine Us Yazıtı'nda ise 739-757 dönemleri kaydedilmiştir. Diğer bir kopukluk 781-787 arasındadır. 781'deki HTS ve TCTC'nin kayıtlarından sonra 787'ye kadar herhangi bir kayıt yoktur (Çandarlıoğlu, 2019: 135-137). Tun Baga Tarkan'ın başa geçişinden sonraki süreç ile ilgili bilgiler Çin yıllıklarında kaydedilmemiştir. Bir diğer kopukluk da 796-805 arasındadır (Çandarlıoğlu, 2019: 158-159). Kutlug Bilge dönemi de neredeyse Çin yıllıklarında yoktur. Bu iki dönem ise (Tun Baga Tarkan dönemi görece az olmakla birlikte) Karabalgasun-I Yazıtı'nın Çince kısmında kaydedilmiştir. Başka bir ifadeyle Çin yıllıklarında neredeyse

⁸⁹ Aydın "Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Sevrey ve Karı Çor Tigin" Yazıtlarının kesin, "Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul" Yazıtlarının ise şüpheli olarak Uygur dönemi yazıtları olduğunu belirtmiştir (Aydın, 2018: 7, 31).

kaydedilmeyen Moyen Çor, Tun Baga Tarkan ve Kutlug Bilge Kağan dönemleri Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kağanlık yazıtlarında kaydedilmiş ve bu dönemlerle ilgili bilgiler bugüne ulaşmıştır.

Çin yıllıkları Konfüçyüsçü tarih yazımı anlayışına göre oluşturulmuş ve bunlar “Tarih Yazım Ofisi (/ Office of Historiography)”nde kaydedilmiştir. Çin tarihi yazım geleneği ile gelecekteki Çin yöneticilerinin ahlakî eğitimini amaçlamıştır. Başka bir deyişle Çin’de tarih, esas olarak gelecek nesillerin imparatorlarının eğitimi için kaydedilmiştir. Bu sebeple Çin yıllıklarında Uygurlar da dâhil olarak yabancılar, sadece bir yan unsur olarak görülmüş; Çin’i etkiledikleri oranda ele alınmıştır. Çin yıllıkları bu yüzden esas olarak Çin’i etkileyen Çin-Uygur ilişkileri ile ilgilidir (Mackerras, 1972: 5, 7; Drompp, 2005: 122). Çin yıllıklarında kimi dönemlerle ilgili kayıtların olmaması bu sebeple anlaşılabilir. Bu kayıp veya yüzeysel geçilen yılların yazıtlarda olması ise söz konusu yazıtların tarihî açıdan önemini ortaya koyar.

Kültür ürünleri arasında ikinci olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kurduğu şehirler sayılabilir. En eski Çin kaynakları Uygurları otlak ve su bulmak için sürekli hareket hâlinde ve yerleşik hayata geçmemiş göçebeler olarak tanımlarken sonraki yıllardaki T’ang kaynakları Uygurların kendi kasaba ve saraylarını inşa etmeye başladıklarını bildirir (Kamalov, 2002a: 100). Türkler arasında konargöçerlikten yerleşik hayata geçişi ilk gerçekleştiren boy Uygurlardır (Tezcan, 1984c: 148).

Bir hükümdar ya da beye ait kalelere/saraylara “ordu”, şehir halkına mahsus yerleşim yerine “balık”, ordunun surları etrafına ikinci bir sur kuşağı çekilerek oluşturulan yapıya da “ordu balık”; ordu balığın çift surları dışında oluşturulan dış mahalle, sokak, bağ ve bahçelere ise “kay” denmiştir. Kağanlıklarda ordular, kâinata atfedilen biçimde dört köşe inşa edilmiş ve kağanın dünya hâkimiyetinin mimari göstergesi olmuştur (Esin, 1984: 133, 137). Bir yerin “kent” özelliği elde edebilmesi için söz konusu yerin öncelikle etrafının duvarlarla çevrilmiş olması gerekir (Aydın, 2024a: 155).

Uygurlar döneminde kağanların emri ile en az üç şehir yapılmıştır. Yukarı Orhun Nehri üzerinde ilk kağan tarafından inşa ettirilen başkent Ordu Balık ilk dikkate değer şehirdir. Tamim İbn Bahr Ötüken Uygur Kağanlığı'na gerçekleştirdiği seyahatte yirmi günlük bir bozkır yolculuğundan sonra yirmi gün de birbirine yakın köylerden geçerek seyahat ettiğini ve sonrasında kağanın şehri Ordu Balık'a

ulaştığını kaydetmiştir. Bahr Ordu Balık'ın on iki devasa kapıya sahip, yoğun bir nüfus barındıran ve oldukça büyük bir şehir olduğunu, etrafında da birbirine yakın köylerin yer aldığını ifade etmiştir. Ordu Balık'a ek olarak ikinci kağan Moyen Çor dönemi olan 757'de Ramstedt ve Poppe'ye göre Selenge kıyısında, Orhon Nehri'nin Selenga'ya döküldüğü yerin yukarısında, bugünkü Rusya sınırlarının yakınında yapımına başlanan “Baybalık (/ Fu-Kuei-Ç'eng/ Zengin Şehir)⁹⁰” oldukça önemlidir. Ek olarak bugün Tuva Özerk Cumhuriyeti'nde bulunan Por Bajın şehri de yine kağanın emri ile yaptırılan bir şehirdir. Bunların dışında kimi Çin raporlarında başka şehirlerden de bahsedilir. Uygurlardaki şehirleşmeyi hem tarımın gelişmesi hem de 762'de kabul edilen Manihaizm desteklemiştir (Minorsky, 1948: 283, 293-295; Esin, 1984: 133; Mackerras, 2014: 452, 455; Gabain, 2008: 512-513; Emet, 2002: 234; Kamalov, 2002a: 100-101; Drompp, 2005: 28-29; Sağır, 2006: 6, 20, 22; Mert, 2009: 33-46; Gömeç, 2015: 85; Aydın, 2018: 106-107; Alyılmaz, 2019: 52-53; Taşağıl, 2022: 17-19, 21; Yıldırım, 2021: 109).

Şehirleşmeyi destekleyen bir diğer önemli etken ise ticarettir. Ticaret şehir hayatının benimsenmesini gerektirmiş, hatta şehir(ler) kurmayı âdeta mecburî kılmıştır. Çünkü yığınlar hâlinde toplanan ticaret eşyasını çadır(lar)da saklamak mümkün değildir. Ticarî amaçlarla kurulmuş Bay Balık'ın işlevi bu yön düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır (Gabain, 2008: 512).

Kağanlık dönemi, konargöçerlikten uzaklaşma eğilimine tanıklık etmiş ve sonraki dönemler için yerleşik hayat adına önemli bir tecrübe ve yerleşik hayat fikri bırakmıştır (Mackerras, 1972: 13). Uygurlar daha Orhun bölgesinde yerleşik hayata dair kimi tecrübeler yaşamıştır. Konargöçerlik daha kağanlık döneminde kimi aristokrat Uygurlar için gerilemiş ve şehir hayatı başlamıştır. 840 sonrası ise yerleşik hayata geçiş kağanlıktaki tecrübelerden ötürü hızlıca gerçekleşmiştir (Drompp, 2005: 198-199).

Kamalov'a göre şehir kültürünün dinamiklerini de içine alan bu yeni yerleşik hayatın öğeleri İran uygarlığının tesiri altında meydana gelmiştir (2002a: 103).

⁹⁰ Bay Balık'ın Moyen Çor tarafından Soğd ve Çinli ustalara inşa ettirilmesi Şine Us Yazıtı'nın batı yüzünün beşinci satırında ifade edilmiştir. Drompp'un belirttiğine göre bu şehir Çinli ve Soğd ustaların yardımı ya da çalışması ile yapılmıştır. Çinli başbakan Jian Dan'ın Selenge Nehri'nin kuzeyinde olarak bahsettiği “Fu-Kuei-Ç'eng (/ Zengin Şehir)” adlı şehir, Bay Balık'tır (Drompp, 2005: 29-30).

Uygurlar için Soğdlar kültürel etkinin yanında mimari yetenekleri ile de önemli olmuş ve kağanlığa hizmet etmiştir. Ayrıca kağanlık bünyesinde Çinli inşaatçılar da kimi mimari projelerde görev almıştır (Mackerras, 1972: 10, 50). Ötüken Uygurlarında şehircilik gelişse de çadır ve çadır hayatı da barınmada önemli bir unsur olarak devam etmiştir. Zenginlerin iki veya daha fazlasına sahip olduğu bozkırda çadır hiçbir zaman önemini kaybetmemiştir. Bu iki unsurdan hareketle Uygurlarda bozkırlı ve şehirli şeklinde iki farklı hayat tarzının ortaya çıktığı da söylenebilir (Mackerras, 2014: 451, 454; Gömeç, 2015: 85; Taşağıl, 2022: 141-142). Bu iki farklı hayat tarzı Uygurların bu döneminin konargöçerlikten yerleşik bir medeniyete geçişi temsil ettiğini, bir dönüşüm dönemi olduğunu ortaya koyar. Nitekim yerleşik medeniyet, sonrasında Doğu Türkistan ve Kansu'da gelişmeye devam etmiştir (Kamalov, 2002a: 103). Türkler tümüyle sürekli yer değiştiren, tamamıyla göçebe hayat yaşayan topluluklardan olmamıştır (Aydın, 2024a: 155).

Orta Asya'daki kültür eşiklerinin oluşmasında coğrafya oldukça etkilidir. Söz konusu bölgede kabaca iki kültür eşiği vardır. Bunlardan ilkinde Orta Asya; Amu Derya (/ Ceyhun) ile Tanrı Dağları (/ Tien Shan)'nın meydana getirdiği ve yaklaşık doğu-batı doğrultusunda uzanan bir çizgiyle güney ve kuzey olmak üzere kabaca iki kültür bölgesine ayrılabilir. Bu iki kültür bölgesinin doğa koşulları birbirinden çok farklıdır ve bu koşullar iki bölgenin karakteristiğini belirler. Kuzeydeki bozkır, görece olarak daha fazla yağış alır ve otlakları nedeniyle göçebe hayvancılığa uygundur. Güneydeki bölge ise aşırı kuraktır ve birbirinden sıradağlarla ayrılmış çöllerden oluşur. Güneydeki bu bölgede sulamalı tarım yapılan vaha kültürleri ağırlıktadır. Bu yaklaşık doğu-batı çizgisi göçebe-yerleşik ayrımını belirler. Orta Asya'daki önemli kentler güney bölümündeki ırmak kıyılarında veya su kaynakları etrafında konumlandırılmıştır. İkinci kültür eşiği ise Pamir'den Baykal Gölü'ne uzanan güneybatı-kuzeydoğu doğrultusundadır. Bu doğrultuda yer alan sıradağların doğu kısmı başlarda Çin, sonrasında Budizm kültür çevresi içinde yer alır. Erken İslam etki alanı (Uygur veya Dunganlar gibi birkaç etnik grup dışında) bu eşiğin batı kısmında görülür. Ek olarak batı bölgesinde İslamiyet öncesinden itibaren İran etkisinin yoğun olduğu da dile getirilebilir (Akın, 1997: 1383).

1.1.3. Ötüken Uygur Kağanlığı'nda Tarım ve Ticaret

Ötüken Uygur Kağanlığı'ndaki tarımsal ve ticarî faaliyetler önemli olmuştur. Hem Altay bölgesinde hem de Selenge kıyılarında Büyük Hun Devleti'nden itibaren ziraat kültürü meydana gelmeye başlamıştır. Türkler sürüler ya da akınlarla meşgul olurken ekip biçmeyi de ihmal etmemiştir (Ögel, 2020: 90-91). Bu geleneğin bir uzantısı olarak Ötüken Uygurlarında da tarım gelişmiştir. Uygurlar tarıma uygun topraklarda buğday, darı vs. yetiştirmiştir. Örneğin başkent Ordu Balık tarım açısından zengin bir şehir olmuştur. Bu durum Tamim İbn Bahr'ın gözlemlerinde de kendine yer bulmuştur. Bahr Ötüken Uygur Kağanlığı'na yaptığı yolculukta yirmi günde bozkırı aştıktan sonra yirmi gün de ekili arazilerden geçtiğini, ardından başkent Ordu Balık'a vardığını ifade etmiştir. Bahr bu şehrin de tarım açısından oldukça zengin ve etrafının ekili alanlarla çevrili olduğunu kaydetmiştir. Nitekim Uygur şehirlerindeki arkeolojik kalıntılar ve Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün dördüncü satırındaki “tarla” anlamına gelen “*tarıglag*” ifadesi de Uygurlardaki tarımsal faaliyetleri kanıtlamıştır. Yıllar ilerledikçe tarım daha çok soğan benzeri bitkisel ürünler tüketen Manihaistler ile daha geniş bir alana yayılmıştır⁹¹. Tarım yerleşik hayata ihtiyaç duyar. Tarımın gelişmesi hem şehirciliği geliştirmiş hem de dış ülkelere –özellikle Çin'e- ekonomik bağılılığı azaltmıştır (Minorsky, 1948: 283, 293-294; Mackerras, 1972: 13; Mackerras, 2014: 451; Çandarlıoğlu, 2019: 53; Drompp, 2005: 10-11, 29, 67; Sağır, 2006: 6, 20; Gömeç, 2015: 85; Taşağıl, 2022: 20-21; Yıldırım, 2021: 110).

Buna karşın çoğu Uygur bozkırlı⁹² olduğu için at, sığır, koyun ve deve yetiştiriciliği bozkır kağanlıklarında olduğu gibi ekonominin temelini oluşturmuş ve otlaklar önemini her zaman korumuştur. Ötüken Uygurlarının bu uğraşlarından da anlaşılacağı üzere en değerli hayvanlar at ve koyundur (Mackerras, 1972: 13; Mackerras, 2014: 450; Sinor, 2014a: 14, 18-19; Taşağıl, 2022: 19; Yıldırım, 2021: 109). Bu durum halkın yaşayışında etkili olduğu gibi ticaretinde de etkili olmuştur. Konargöçer halklar kendi geçimleri için gerekli olan her şeyi üretemezdi ve kendi

⁹¹ Arat soğanın belirli bir sebze çeşidinden çok sebze veya meyvenin dış şekli ile iç bünyesine göre verildiğinin anlaşıldığını ifade etmiştir (2007: 372).

⁹² Bozkır ve konargöçer (/ yarı göçebe) kültürü; bozkır kültürü ve yerleşik kültür farkları için bk. Çandarlıoğlu, 2019: 41-42. Bu dönemdeki konargöçerliğin “ilkellik” ile bir tutulmaması için bk. Ögel, 1955: 372.

üretimlerini desteklemek için yerleşik halkların ürünlerine ihtiyaç duyardı. Bozkırda üretilmeyen ürünleri elde etmek için iki yol mevcuttur. Bunlar savaş ve ticarettir. Konargöçer halklar içinde bulundukları duruma göre bu iki yoldan birini seçmiştir. Ötüken Uygurları İpek ve Kürk Yolu'nu kullanarak ticaret yapmıştır. Canlı hayvan, kösele, deri, kürk ve hayvansal gıdalar satmış; karşılığında hububat ve ipek almıştır (Mackerras, 1972: 13; Mackerras, 2014: 453; Sinor, 2014a: 19-22; Çandarlıoğlu, 2019: 52-53; Drompp, 2005: 10-11; Taşağıl, 2022: 142-143).

Tamim İbn Bahr 821'de yaptığı seyahatinde Uygurların ticaret ile ilgili yönü üzerinde de gözlemlerde bulunmuştur. Bahr başkent Ordu Balık'a vardığında söz konusu şehrin pazarlara ve canlı bir ticarete sahip olduğunu kaydetmiştir (Minorsky, 1948: 283; Sağır, 2006: 6). Uygur ve Çin'in genel olarak dostane ilişkileri iki devlet arasında kesintisiz ticareti doğurmuştur (Drompp, 2005: 22).

Soğdlar ticaretle uğraşan bir halk olarak Uygurlara bu konuda yardım etmiştir. Ekonomik girişimlerde etkin olan Uygurların bir kısmı ise bankerlikle uğraşmıştır. An Lu-shan İsyanı sonrasında bazı Uygurlar Çin'de kalıp zenginleşmiş ve bankerlik yapmaya başlamıştır. Hatta bu Uygurlar 8. yüzyıl sonlarına doğru Çin'in maliyesini kontrol edebilecek hâle gelmiştir (Mackerras, 1972: 13, 36-37; Mackerras, 2014: 454; Taşağıl, 2022: 141). Nitekim Uygurların Çin'in büyük şehirlerinde elde ettiği özel ticaret hakları ancak 836'da yasaklanabilmiştir (Mackerras, 1972: 49; Tezcan, 1984c: 151). Mackerras'a göre An Lu-shan isyanında Uygurların Çin'e yardım etmeleri ile elde ettikleri imtiyazlardan en önemlisi ve kalıcı olanı ekonomik alanda elde ettikleri olmuştur (1972: 49).

Uygurların 743 yılından itibaren ise on iki hayvanlı takvimi oldukça doğru ve tutarlı kullandıkları da (Bazin, 2011: 544) hayatı organize etmedeki planlılıklarının göstergesi olarak yorumlanabilir.

1.1.4. Uygur Adının Etimolojisi ve Anlamı

Göktürk harfli eserlerden Tes, Tariat, Şine Us, Suci, Bilge Kağan, İyme-I (E 73) Yazıtlarının metinlerinde on kez tanıklanan “uygur” adının etimolojisi ve anlamı hakkında çeşitli fikirler ileri sürülmüştür (Aydın, 2018: 14, 17-18; Aydın, 2022: 25-26).

“Uygur” adının Türkçedeki en eski şekli Bilge Kağan Yazıtı’nın doğu yüzünün otuz yedinci satırında 716’daki “Uygur İlteber”i hakkında bilgi verilmesi vesilesiyle tanıklanmıştır.

“Uygur” adı tarihî Çin ve Türk kaynaklarında farklı anlamlarda kaydedilmiştir (Kafesoğlu, 2013: 125; Mert, 2009: 15-16; Aydın, 2018: 14).

Çin yıllıklarında “uygur” adı “hoei-ho, vei-ho, hui-ho, huei-hu, wei-wu” gibi türlü şekillerde yazılmıştır (Kafesoğlu, 2013: 125). Çinliler yabancı isimleri yazarken mânâyâ dikkat etmemiş, bu isimleri seslerine uyan kelimelerle yazmıştır. Bunun sonucunda da kimi zaman tuhaf anlam(lar)a sahip yazımlar/isimler meydana gelmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 20). 8. yüzyılda Çinliler tarafından “uygur” adı için “dönen saçak” anlamına gelen “hui-ho” ismi sadece sese göre ve mânâyâ dikkat edilmeden kullanılmıştır. Uygurlar Çin yıllıklarında nasıl kaydedildiklerine dikkat etmiş, kendilerinin daha anlamlı bir kelime ile anılmaları için teşebbüste bulunmuş ve isimlerinin yazılışını daha olumlu mânâlı bir kelime ile değiştirtmişlerdir. Uygurlar aynı kelimeye ses bakımından benzer ancak daha uygun mânâlı bir kelime seçmiş ve Çinlilerden *Tzu-chi T’ung-chien* (/ *TCTC*)’de kayıtlı tarih kaydına göre 788 senesi 10. aydaki bir elçilik heyeti vasıtasıyla isimlerinin “uçan şahin” anlamına gelen “hui-hu” kelimesiyle yazılmasını istemişlerdir. Bu istek Çinliler tarafından kabul görmüştür. Böylece Uygurların 8. yüzyılda Çin yıllıklarında kendileri için daha önce kullanılan “dönen saçak” anlamlı “hui-ho” kelimesi yerine “uçan şahin” anlamlı “hui-hu” kelimesini tercih ettikleri sonucu çıkarılabilir (Çandarlıoğlu, 2019: 20, 142-146).

“Uygur” adı Kaşgarlı Mahmut’un *Dîvânu Lugâti’t-Türk*’ünde “beş şehirli bir vilâyetin adı” (Atalay, 1985: 111-112; Clauson, 2018: 303-304; Dankoff ve Kelly, 1982: 139-140), Reşidüddin’in *Câmi’üt-Tevârîh*’inin ikinci cildindeki “*Târih-i Oguzhân ve Türkân*” bölümünde “izinden giden, uyan” anlamıyla yer almıştır (Togan, 1982: 20). Bu isim Ebu’l-Gazi Bahadır Han’ın *Şecere-i Terâkime*’sinde ise “uyu- ‘yapışmak, koyulaşmak’ > uygur ‘yapışan, yapışır’” yönünde açıklanmış (Clauson, 1956: 75; Clauson, 2018: 304-305; Ölmez, 1996: 129, 237, 277, 469), Muhammed Mehdi Han’ın 1759 tarihli *Senglâh*’ında ise “birine katılmak ve antlaşma yapmak” biçiminde anlamlandırılmıştır (Clauson, 2018: 305). Tezcan; Kaşgarlı Mahmut,

Reşidüddin ve Ebu'l-Gazi Bahadır Han'ın etimolojilerinin birer halk etimolojisi olduğunu belirtmiştir (1984c: 148).

“Uygur” adı hakkındaki bilimsel tartışmaların bu tarihî kaynaklardan sonra başladığı düşünülebilir. Sözü geçen tarihî kaynakların yanında kelimenin anlam ve yapısı için güncel görüşlerde de farklılıklar mevcuttur.

Thomsen “uygur” adının “uy- ‘uymak’” kökünden türeyip “uyanlar, ittifak edenler” anlamında olamayacağını çünkü bu anlamları karşılayan fiilin Göktürkçe ve Uygurca için “ud-” olduğunu ifade etmiştir. Eğer “uyanlar, ittifak edenler” anlamına sahip bir kelime tasarlanacaksa mutlaka “ud-” kökünden “udgur” biçiminin kullanılmış olması gerektiğini dile getirmiştir (Thomsen, 2011: 219; Orkun, 2011: 223).

Németh “uygur” adına; “uy-/uç- ‘izlemek, uymak’ + gur > uygur ‘isyan etmeyen’” şeklinde bir çözüm sunmuştur. O, “uy-/uç- ‘izlemek, uymak’” kelime ve anlam dünyasından temelli çözümlemelere karşı çıkanlar için Eski Türkçedeki “đ” sesinin gelişiminin basit ve açık olmadığını çeşitli örneklerle de göstermiştir (Orkun, 2011: 223; Kafesoğlu, 2013: 125; Golden, 2006: 182; Mert, 2009: 16).

Clauson *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Câmi'üt-Tevarîh*'teki “uygur” adının etimolojilerini (ve bu gibi tarihî eserlerdeki kimi diğer etimolojileri) anmış, bu tarz etimoloji çalışmalarının hiç eleştirel olmadığını ve tarihsel bakıştan yoksun olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı ciddi bir biçimde ilk olarak Pelliot'un itiraz ettiği gibi “uygur” isminin ilk kez tanıklandığı dönemde henüz “đ>y” gelişmesinin olmayıp ancak birkaç yüzyıl sonra görülebilecek olmasına rağmen “uygur” adının “uy- ‘takip etmek’”ten getirilmesine itiraz etmiş, bu gelişmenin hesaba katılmadan bu tarzda bir etimoloji yapılmasını eleştirmiştir. Clauson'un *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*'te belirttiğine göre “uç-” kökü Göktürkçede sadece zarf-fiil almış hâli “uğu” ile Tonyukuk ve Şine Us Yazıtlarında kullanılmıştır⁹³. Ayrıca eleştirdiği bir diğer nokta da ikinci hece “-gur” ile ilgili herhangi bir girişimde bulunulmamasıdır. Ona göre “uygur” sözcüğü gerçekten “uy-” fiilinden türemişse

⁹³ “ud-” fiilinin türemiş şekilleri “uduz- [T1, B, 5 (T, 5); T1, G, 8 (T, 15); KÇ, 13]” ve “uğsur- (KT, D, 36; KT, K, 2)” da yazıtlarda kullanılmıştır (Şirin, 2016: 510). Clauson “udu” biçimindeki zarf-fiilli şekil için “T2, D, 5 (T, 55)” ve “ŞU, D, 4” örneklerini vermiştir (1972: 38). Şirin'e göre “T2, D, 5 (T, 55)”teki “udu” bağlaç; “T2, B, 6 (T, 41)”, “ŞU, D, 3, 4, 6”; “ŞU, G, 6”daki “udu” örnekleri ise “ud-” fiilinin zarf-fiilli şekilleridir (2016: 298, 510, 745).

bile bu fiil 8. yüzyılda çoktan kullanımdan kalkmış bir kelime hâline gelmiştir ve anlamıyla ilgili herhangi bir ipucu kalmamıştır. Doğal olarak bu sözcük kendisine atfedilen hiçbir etimolojik anlamı taşımaz (Clauson, 1956: 74-75; Clauson, 2018: 306, 308-309; Clauson, 1972: 38).

Hamilton “uygur” adının etimolojisi için “uy- ‘peşinden gitmek, izlemek, uymak’” kelimesinin kök olarak görüldüğünü ancak bu anlamlara gelen kelimenin Eski Türkçede “ud-” olduğunu ve bu yüzden “peşinden gitmek, izlemek, uymak” anlamlı bir “uy-”ın kök olmasının mümkün olmadığını dile getirmiştir. O, kelimenin bir “uy-” köküne dayandığının açık olduğunun hatta bunun gerekirse “oy- ‘oymak, sıkıştırmak’” kelimesi olarak dahi düşünlebilecekken o dönem için “ud- ‘peşinden gitmek, izlemek, uymak’> uy- + gur > uygur” gelişiminin mümkün olamayacağını belirtmiştir. Araştırmacı, Reşidüddin’in *Câmi’üt-Tevârîh*’inde “uygur” adının iki yerde “bir araya gelip yardımlaşmak” ve “Bize katıldı ve yardım etti.” anlamları ile açıklandığını iletmış, bu anlamların da “ud- ” fiilinin “izlemek, uygunluk” anlamlarına uygun bulmamıştır. Ona göre Reşidüddin’in ifade ettiği “bir araya gelip yardımlaşmak” kavramı daha çok “bağlaşma” veya “ittifak”ı akla getirmektedir. Hamilton buradan hareketle “*uy- ‘... yle bağlaşmak, ittifak etmek’” eyleminden geniş zaman eki “+gur” ile “uygur ‘bağlaşık, müttefik’”in türetildiğini ve “on uygur”ların da “on bağlaşık”lar olduğunu ileri sürmüştür (2018: 286-288).

Kafesoğlu da önce Németh’in fikrine değinmiş, sonrasında ise Hamilton’un fikrini ifade etmiştir (2013: 125).

Tezcan “uygur” adının fiilden türemiş bir isim olarak açıklamak isteyen tüm etimolojilerin hatalı olduğunu ileri sürmüş ve bu adın “oy ‘çukur, orman’” kelimesinden birçok boy adında görülen bir ek olan “+GUr” ile türetilmiş olabileceğini ileri sürmüştür. Araştırmacı “uygur” adının yazılmasa bile bir “h” ön sesi taşıyabileceğini ve “hoy (~huoy) + gur ‘orman halkı’” biçiminde tasarlanabileceğini ifade etmiştir (Tezcan, 1975: 303-304). Tezcan bir diğer çalışmasında ise “-gur/-gür” ekinin başka boy adlarında da görüldüğünü, “uygur” adının da bugün için bilinmeyen Türkçe bir addan bu ekle türetilmiş bir isim olabileceğini ifade etmiştir (1984c: 148).

Roux da “uygur”un “uy- ‘uymak’”tan geldiğine karşı çıkmış ve bu kelimenin kökü için “uya ‘hısım, akraba, yakın, müttefik’ > uygur ‘akraba, müttefik’” şeklinde görüş bildirmiştir (2007: 68).

Golden “uygur”un Çince yazılışı “hui-hu” ve “kendi etraflarında dönme ve bir çahin gibi çullanmak” şeklinde yukarıda değinilen anlamını verdikten sonra çağdaş fikirlerin “uç- ‘izlemek, uymak’” veya “oğgur- ‘uyanmak’”tan temellendiğini ancak “đ>y” gelişiminin bu dönemde mümkün olmadığını, doğal olarak bu tarzdaki etimolojilerin zorluklar içerdiğini belirtmiştir (2006: 181-182).

Ölmez “uygur” adının etimolojisi hakkında birçok görüş olmasına rağmen henüz ikna edici bir görüşün ileri sürülmediğini belirtmiş ancak Ebulgazi Bahadır Han’ın *Şecere-i Terâkime*’de yaptığı açıklamaları alıntılararak bunları destansı ve dikkat çekici olarak ifade etmiştir (2018: 14-15).

Aydın “uygur” adının etimolojisi hakkında çeşitli görüşlere değindikten sonra bu kelimenin “uç-” köküyle açıklanmasını, bu dönem için “đ>y” gelişiminin gerçekleşmeyeceğinden ötürü mümkün görmemiş ve “*uy- ‘bağlaşmak, ittifak kurmak’” ile açıklanabileceğini ifade etmiştir (2018: 18).

Nişanyan “uy-” fiilinin Eski Türkçede kaydedilmediğini ve “uygur” kelimesinin anlamı ve kökeninin bilinmediğini kaydetmiştir (2021: 921).

Yıldırım “uygur” adının anlamı için “uymak”, “oymak” ve “müttefik” gibi karşılıklar verildiğini, sonraki Türk kaynaklarında geçen “on uygur” ifadesinin “on müttefik” anlamına geldiğinin bilindiğini ve dolayısıyla “uygur” adı için en uygun anlamın “müttefik” olması gerektiğini ifade etmiştir (2022b: 84).

Bugün “uygur” adının etimolojisi için Tezcan (1984c: 148)’ın işaret ettiği ve Hamilton (2018: 286-288) ile Aydın (2018: 18)’ın ileri sürdüğü “*uy- ‘bağlaşmak, ittifak kurmak’ + gur > uygur ‘müttefik, bağlaşıklık’” görüşü genel olarak kabul görür. Hamilton “*uy-” fiilini; “uya ‘yakın akraba, bağlaşıklık, müttefik’” ve “uyur/uy(a)r ‘müttefik/bağlı, sadık’” kelimelerinin kökeninde de görmüştür. Ona göre ilk kelime “-a” ekiyle türemiştir. İkinci kelime ise “*uy-” fiilinin geniş zaman şeklini temsil etmektedir. Ancak Hamilton “uyur/uy(a)r” kelimelerinde kimi araştırmacıların kök olarak “u- ‘güçlü/muktedir olmak, (yap)abilmek’” eyleminin geniş zaman şeklini gördüğünü, kelimelerin geçtiği bağlamlarda “müttefik/bağlı, sadık” ile “güçlü/soylu”

anlamları arasında kesin tercih yapmanın da zor olduğunu belirtmiştir (2018: 287). Clauson “uyar” maddesinde bu kelimenin “u-”ın geniş zaman şekli olabileceği ve “yetenek, kudret” anlamına gelebileceğini, “uyur”un da muhtemelen “u-”ın geniş zaman şekli olabileceği ve “yetenekli, nüfuzlu” anlamına gelebileceğini belirtmiştir (1972: 275).

Clauson’un “uyar” şeklinde aldığı madde başının “u-”ın geniş zaman şekli olması daha olası iken “uyur”un “u-”tan değil Hamilton’un belirttiği “*uy- ‘bağlaşmak, ittifak etmek’”ten gelmesi daha olasıdır. *Irk Bitig*’den verilen örnekte (Clauson, 1972: 275) “*tört bulu:ηtakı edgü:si: uyu:rı:*” ifadesi örneğin Kül Tigin Yazıtı’nın doğu yüzünün ikinci satırında (Şirin, 2016: 622) geçen “*tört : bul(u)η : kop : y(a)gı (ä)rm(i)ş : sü sül(ä)p(ä)n : tört : bul(u)ηd(a)kı : bod(u)n(u)g : kop (a)lm(i)ş*” ifadeleri düşünüldüğünde “y(a)gı”nın veya “bod(u)n”un paralelinde karşıt anlamlı “uyur”u “müttefik” anlamında düşünmek; bu kısmı da “dört taraftaki müttefikleri toplanıp” şeklinde anlamlandırmak daha doğru görünmektedir.

Bunlardan hareketle “uygur” adının etimolojisinde Hamilton tarafından değinilen (2018: 287-288) “uy(a)r/uyur” çiftinden “uy(a)r”, “u-”; *Irk Bitig*’de de geçen “uyur” ise “*uy-” ile ilgilidir ve “uygur” kelimesinin de kökeninde “*uy-” bulunmaktadır ihtiyat kaydıyla denebilir.

1.2. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARI

Türkçe, mevcut bilgilere göre yazı dili olarak ilk defa Eski Türkçe döneminde kullanılmıştır (Tezcan, 2001: 273). Eldeki bilgilere göre Türkçenin bilinen ilk yazılı belgesi, İltiş Kağan’ın adının anıldığı Göktürk harfleri ile oluşturulmuş altı satırlık “Çoyr (/ Çoyren/ Çöyr) Yazıtı”dır. Bu yazıtın Eski Türkçenin ilk dönemi olan Göktürkçe içerisinde 687-692 yılları arasında oluşturulduğu düşünülür⁹⁴ (Sertkaya, 1995a: 318; Şirin, 2002: 742; Ercilasun, 2010: 128; Aydın, 2022: 7, 9, 65). Yazılı geleneği Çoyr Yazıtı ile başlayan Göktürkçe ilerleyen yıllarda Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtları gibi eserlerle Türkçenin en nitelikli dönemlerinden biri

⁹⁴ Bu fikre mesafeli araştırmacılar da mevcuttur. Ölmez’e göre Çoyr Yazıtı’nın 7. yüzyılın sonlarına ait olduğuna dair genel bir kanı varsa da yazıtın kendisi bu genel kanıyı destekleyecek veriler sunmaz (2019: 25). Alyılmaz yazıtın genel olarak ilk Göktürk harfli yazıt kabul edildiğine değinmiş ancak bunun doğru olmayabileceğini, yazıtın epigrafik, kaligrafik (yazım) özellikleri ve içeriğine bakıldığında Tonyukuk Yazıtları ile aynı dönemde yazılmış olabileceğini belirtmiştir (2021: 57).

hâline gelmiştir. Türkçenin yazımı için Göktürk alfabesinin kullanıldığı bu dönemde verilen eserlerin sayısı yıllar geçtikçe artmış ve bozkırda kurulan kağanlıklar, abide yaratmayı bir gelenek hâline getirmiştir. Göktürk yazısı ile oluşturulmuş Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları da böyle bir anlayışın mirası olan eserlerdir.

Göktürk harfleriyle oluşturulmuş eserler tasnif edilirken araştırmacılar tarafından zaman zaman birbirinden farklı ölçütler kullanılmış ve kullanılan ölçütlere göre eserler farklı başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Kullanılan ölçüte göre birden fazla tasnif tarzı gelişmiş ve farklı alt gruplar ortaya çıkmıştır (Berta, 2007: 121). Göktürk harfli eserler kimi zaman “bulunduğu bölge”ye kimi zaman “yazıldığı malzeme”ye kimi zaman “ait oldukları çağa” kimi zaman “kullanılan alfabe varyantı”na kimi zaman ise metinlerin içeriğinde beimsenen “janr (/ genre/ tarz/ tür)”a göre sınıflandırılmıştır (Ercilasun, 1985a: 57; Özönder, 2002: 486). Kullanılan ölçütlerden bir tanesi de “boy/yazıtın oluşturulduğu dönemde hâkim olan boy” olmuş, yazıtlar oluşturuldukları “boyların/bu boyların hâkim oldukları dönemin” adı altında “Göktürk Yazıtları” veya “Kırgız Yazıtları” şeklinde tasnif edilmiştir. “Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları” ya da “Uygur Yazıtları” da bu şekilde, boy temelinde oluşturulmuş bir sınıflamadır.

Bugün için beş yüz parçayı aşan Göktürk harfli eserler arasında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının hangileri olduğu konusunda ortak bir görüş yoktur (Aydın, 2018: 31; Mert, 2019: 145; Aydın, 2022: 7). Birçok araştırmacı farklı neden ve ölçütlerden ötürü yazıtları “Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları” ya da “Uygur Yazıtları” başlığı altında değerlendirmiş ya da değerlendirmeyi uygun bulmamıştır. Sınıflama yapan araştırmacılar açısından durum şu şekildedir:

Bazin 744-840 Uygur Dönemi Yazıtları olarak “Hoid Tamir, Şine Us, Karabalgasun-I ve Gurvaljin Uul” Yazıtlarını tespit etmiş, Suci Yazıtı’nı ise 840’tan sonra Kırgız dönemi içinde değerlendirmiştir (1964: 203-205).

Tezcan II. (Kök) Türk Kağanlığı’ndan sonra bölgeye hâkim olmuş Uygurların da çeşitli yazıtlar bıraktığını ifade etmiş ve “Hoid Tamir, Şine Us, Karabalgasun-I, Sevrey ve Tariat” Yazıtlarını Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları olarak değerlendirmiştir (2001: 280-281). Araştırmacı bir diğer çalışmasında ise “Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Gurvaljin Uul” Yazıtlarını Uygur Yazıtları olarak kabul etmiştir. Tezcan Suci Yazıtı’nın ise Ramstedt tarafından Uygur Yazıtı

kabul edilse de bir Kırgız beyi tarafından dikilmiş olma ihtimalinin daha güçlü olduğunu belirtmiştir (1984a: 126-127).

Ercilasun *Bengütaş Edebiyatı* çalışmasında Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtları olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Sevrey, Gurvaljin Uul, Somon-Tes” Yazıtlarını kabul etmiş, Suci Yazıtı’nı ise bu çalışmada “Kırgız Bengü Taşları” başlığı altında değerlendirmiştir (1985a: 60-61). İlerleyen süreçte araştırmacı *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi* çalışmasında ise ilk sınıflamasına büyük ölçüde bağlı kalmış ve birkaç ekleme yapmıştır. Bu çalışmada Ötüken Uygur Kağanlığı çağından kalma yazıtlar olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Karabalgasun-III (Karabalgasun bitigleri), Sevrey, Suci, Arhanan, Gurvaljin Uul, Somon-Tes, Mutrın Temdeg” eserlerini belirlemiştir. İkinci çalışmada ilk çalışmadaki eserlerin yanına “Karabalgasun-II, Arhanan, Mutrın Temdeg” Yazıtları eklenmiş, Suci Yazıtı ise “Kırgız Bengü Taşları” başlığı altından Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtları arasına alınmıştır. Araştırmacı Hoid Tamir Yazıtlarını ise her iki çalışmasında da Göktürk yazıtları içinde değerlendirmiştir (Ercilasun, 1985a: 57, 60-61; Ercilasun, 2010: 128, 134-135).

Sertkaya tarafından Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden kalma yazıtlar bir süreç içinde belirlenmiştir. Sertkaya ilk olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir ve Karabalgasun Yazıtları”nı bu grupta tespit etmiştir (1995: 305). Sertkaya sonrasında bunlara “Gurvaljin-Uul, Somon-Tes Yazıtları”nı eklemiş (1997: 230) ve son olarak da “Suci Yazıtı”⁹⁵nı bu gruba dâhil etmiştir (2000: 309).

Tekin Ötüken Uygur Kağanlığı hâkimiyetinden kalma yazıtlar olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Suci, Karabalgasun-II” Yazıtlarını tespit etmiştir (1997: 28).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler’in sekizinci cildindeki “Uygurlar” maddesinde “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Gurvaljin Uul, Sevrey, Somon-Tes” Yazıtları Uygurlara ait kabul edilmiştir (TDEA, 1998: 476).

⁹⁵ Sertkaya ilk olarak Suci Yazıtı’nın 840’tan sonra yazıldığını belirtmiş ve bu yazıtı Kırgızlara ait saymıştır (1995: 311). Yazar ilerleyen yıllarda ise bu yazıtı da Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi yazıtları arasında değerlendirmiştir (Sertkaya, 2000: 309).

Osawa 1996-1998 yılları arasındaki Japon-Moğol ortak bilimsel çalışma kapsamında Ötüken Uygur Kağanlığı ile ilgili incelenen yazıtlar içinde “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karabalgasun-II ve Sevrey Yazıtları”nı saymıştır (2000: 285). Sayılan bu yazıtlar 1999’da Moriyasu ve Ochir editörlüğünde yayımlanan ön rapor kitabındaki ön sözde de aynı şekilde anılmıştır (1999).

Battulga tarafından ise “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Gurvaljin Uul ve Somon-Tes Yazıtları” Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden kalma yazıtlar olarak tespit edilmiş, “Suci Yazıtı” da tek başına 745-840 Kırgız devri yazıtları arasına alınmıştır (2005: 97).

Berta Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine dâhil edilebilecek yazıtlar için “Tes, Tariat, Şine Us ve Suci” Yazıtlarını kaydetmiştir (2007: 123-124; 2010: 223, 237, 261, 307).

Demir ve Yılmaz (Kök) Türklerin yazıt geleneğinin bir devamı olan Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının üzerinde yapılan çalışmaların henüz bitmediğini ifade ettikten sonra bu yazıtların bir bölümünü şöyle sıralamıştır: “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Sevrey, Suci” Yazıt(lar)ı (2007: 159-160).

Mert eserinde Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden bugüne ulaşan yazıtlar olarak “Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Karabalgasun-III, Mutrın Temdeg, Tes, Tariat ve Şine Us” Yazıtlarını kabul etmiştir (2009: 99-266). Araştırmacı ilerleyen yıllardaki bir diğer çalışmasında da yukarıda sayılan yazıtları aynen kabul edip bunların yanına yenilerini eklemiş ve sonuç olarak “Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Mutrın Temdeg, Tes, Tariat, Şine Us, Övörhangai, Açıit Nuur, Çoır” Yazıtlarını Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtları olarak kabul etmiştir (Mert, 2019: 145-195).

Alyılmaz “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Karabalgasun-III, Mutrın Temdeg” Yazıtlarını Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi kağan, kumandan yazıtları olarak değerlendirmiştir (Mert, 2009: 98; Alyılmaz, 2015: 176). Yazar “Gurvaljin Uul, Hoid Tamir Yazıtlarının bir bölümü ve İh Biçigt” Yazıtlarının ise Ötüken Uygur Kağanlığı döneminin halka ait yazıtları olarak tespit etmiştir (Alyılmaz, 2015: 177). Alyılmaz bugün Çin Halk Cumhuriyeti sınırları içinde kalan bölgelerde bulunmuş ve resmî görevlilerce yazılmış “Karı Çor Tigin” ve “Kutlug Kunçuy” Yazıtlarının ise paleografik özellikler bakımından Ötüken Uygur

Kağanlığı dönemi yazıtları ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir (2015: 181). Araştırmacı Suci Yazıtı için ise Yenisey Yazıtları ile içerik benzerliğinin apaçık ortada olduğu düşüncesini ileri sürmüştür (Alyılmaz, 2004: 18).

Aydın tarafından Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden kalma yazıtlar olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Sevrey ve Karı Çor Tigin” kesin, “Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul” şüpheli olarak değerlendirmiştir (2018: 7, 31).

Ölmez Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden kalma yazıtları “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Sevrey, Suci, Karı Çor Tigin, Gurvaljin Uul” şeklinde tespit etmiştir (2018: 15, 27; 2021: 7-8; 2023: 14).

Ağca *Köktürk Dönemi Türk Edebiyatı* adlı kitap bölümünde Göktürk harfli yazıtların tasnifine değinmiş ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarını “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Karabalgasun-II, Karabalgasun-III, Sevrey, Arhanan, Suci, Gurvaljin Uul, Somon-Tes, Mutrın Temdeg” şeklinde tespit etmiştir (2018: 12-13). Araştırmacı Hoid Tamir Yazıtlarını ise (Kök) Türk Kağanlığı Yazıtları içinde değerlendirmiştir (Ağca, 2018: 9).

Tekin ve Ölmez Moğolistan’daki Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden (745-840) kalma Göktürk harfli yazıtlar olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Sevrey, Karabalgasun-I ve Suci” Yazıtlarını tespit etmiştir (2018: 19).

Akar Uygurların Moğolistan’da hüküm sürerken (Kök) Türk alfabesini kullandığını belirtmiş ve (Kök) Türklerin yazıt dikme geleneğine bağlı kalarak “İhe Höşutu, Şine Us, Hoid Tamir, Tes, Tariat, Karabalgasun-I, Gurvaljin Uul, Somon-Tes, Sevrey” Yazıtlarını verdiklerini ifade etmiştir (2019: 19-20).

Alyılmaz ve Mert ortak kaleme aldıkları *Ortak Türk Tarihi VI* içindeki “*Moğolistan’daki (Kök)türk Harfli Diğer Yazıtlar*” başlıklı çalışmada “Hoid Tamir, Gurvaljin Uul ve Arhanan” Yazıtlarını “*Moğolistan’daki (Kök)türk Harfli Diğer Yazıtlar*” başlığı altında değerlendirmiş, bunları özel olarak Uygur Yazıtları içinde anmamıştır. Buna ek olarak araştırmacılar “Arhanan, Gurvaljin Uul, Hangidai ve İh Biçigt” Yazıtlarını “*Moğolistan’daki (Kök)türk Harfli Diğer Yazıtlar*” başlığı altında değerlendirirler de kuvvetle muhtemel Uygur dönemine ait olduklarını/olabileceklerini ifade etmiştir. Yazarlar Hoid Tamir Yazıtlarından ise

(Kök) Türk ve Uygur dönemine ait yazıtlar olarak bahsetmiştir. Ayrıca araştırmacılar “Sevrey” ve “Suci” Yazıtlarını da başka birçok yazıtla birlikte aynı çalışmadaki “*Diğer Yazıtlar*” başlığı altında değerlendirmiştir. Araştırmacılar tarafından bu başlık altında sıralanan yazıtların bir kısmının (Kök) Türk öncesi, bir kısmının (Kök) Türk dönemi, önemli bir kısmının da Uygur dönemine ait olduğu dile getirilmiş ancak “Sevrey” ve “Suci” Yazıtlarının kime/hangi döneme ait olduğu özel olarak belirtilmemiştir (Alyılmaz ve Mert, 2019: 197- 219). Bu ortak çalışmanın yer aldığı *Ortak Türk Tarihi VI* adlı eserde Useev de “*Rusya Federasyonu’ndaki Yazıtlar*” bölümünü oluşturmuş ve bu bölümde de Suci Yazıtı’nı işlemiştir. Useev’in Suci Yazıtı’nı işlediği yerde belirttiğine göre Alyılmaz, Mert ve Useev Suci Yazıtı’nı Yenisey Yazıtları içerisinde yer alan bir Kırgız yazıtı olarak değerlendirmektedir (Useev, 2019: 379-380).

Şen, Uygurların tıpkı selefleri (Kök) Türkler gibi Orhun bölgesinde bengu taş edebiyatı adına dikkat çeken yazıtlar bıraktığını dile getirmiştir. Araştırmacı Uygur Yazıtları olarak “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir, Sevrey, Karı Çor Tigin, Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul” Yazıtlarını ele almıştır (Şen, 2020: 36-37).

M. Aydın “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir ve Arhanan” Yazıtlarının Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından olduğu yönünde genel bir kabulün olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı diğer Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları için ise Aydın (2018)’in temel alındığını bildirmiş ve böylece “Sevrey, Karı Çor Tigin, Suci, Karabalgasun-II ve Gurvaljin Uul” Yazıtlarının da yine Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirmiştir (Aydın, 2024: 28, 96).

Sınıflandırması verilen araştırmacılara⁹⁶ yazıtlar açısından bakıldığında ise durum şu şekildedir:

Tes Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1995), Tekin (1997), TDEA (1998), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Battulga (2005), Berta (2007), Demir ve Yılmaz (2007), Mert (2009 ve 2019), Alyılmaz (Mert, 2009;

⁹⁶ Sınıflandırma noktasında buraya alınamamış ancak yazıtlar hakkında Uygur yazıtlarından sayılması yönünde fikir bildiren araştırmacılara yazıtlarla ilgili bilgi verilen alt başlıklar altında yer verilmiştir.

Alyılmaz, 2015), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024).

Tariat Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Tezcan (2001), Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1995), Tekin (1997), TDEA (1998), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Battulga (2005), Berta (2007), Demir ve Yılmaz (2007), Mert (2009), Alyılmaz (Mert, 2009; Alyılmaz, 2015), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024),

Şine Us Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Bazin (1964), Tezcan (2001), Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1995), Tekin (1997), TDEA (1998), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Battulga (2005), Demir ve Yılmaz (2007), Berta (2007), Mert (2009), Alyılmaz (Mert, 2009; Alyılmaz, 2015), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024).

Karabalgasun-I Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir:

Bazin (1964), Tezcan (2001), Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1995), Tekin (1997), TDEA (1998), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Battulga (2005), Demir ve Yılmaz (2007), Mert (2009 ve 2019), Alyılmaz (Mert, 2009; Alyılmaz, 2015), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024),

Hoid Tamir Yazıtları şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Bazin (1964), Tezcan (2001), Sertkaya (1995), Battulga (2005), Demir ve Yılmaz (2007), Alyılmaz (2015)⁹⁷, Aydın (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024).

Sevrey Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Tezcan (2001), Ercilasun (1985a ve 2010), TDEA (1998), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Demir ve Yılmaz (2007), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024).

⁹⁷ Alyılmaz Hoid Tamir Yazıtlarının bir bölümünün Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından olduğunu ifade etmiştir (2015: 177).

Karı Çor Tigin Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Alyılmaz (2013 ve 2015)⁹⁸, Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Şen (2020), Aydın (2024).

Suci Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Tekin (1997), Sertkaya (2000), Berta (2007), Demir ve Yılmaz (2007), Ercilasun (2010), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Tekin ve Ölmez (2018), Ağca (2018), Şen (2020), Aydın (2024).

Karabalgasun-II Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Tekin (1997), Moriyasu ve Ochir (1999), Osawa (2000), Alyılmaz (Mert, 2009; Alyılmaz, 2015), Mert (2009 ve 2019), Ercilasun (2010), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Ağca (2018), Şen (2020), Aydın (2024).

Arhanan Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Ercilasun (2010), Aydın (2018), Ağca (2018), Şen (2020), Aydın (2024).

Gurvaljin Uul Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Bazin (1964), Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1997), TDEA (1998), Battulga (2005), Alyılmaz (2005 ve 2015), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021), Ağca (2018), Akar (2019), Şen (2020), Aydın (2024).

Somon-Tes Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Ercilasun (1985a ve 2010), Sertkaya (1997), TDEA (1998), Battulga (2005), Ağca (2018), Akar (2019).

Mutrın Temdeg Yazıtı şu araştırmacılar tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Alyılmaz (Mert, 2009; Alyılmaz, 2015), Mert (2009 ve 2019), Ercilasun (2010), Ağca (2018).

İhe Höşutu Yazıtı şu araştırmacı tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Akar (2019).

Övörhangai Yazıtı, şu araştırmacı tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Mert (2019).

⁹⁸ Alyılmaz ayrıca Kutlug Kunçuy Yazıtı'nın da Karı Çor Tigin Yazıtı ile birlikte Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına benzer olduğuna dikkat çekmiştir (2015: 181).

Açıt Nuur Yazıtı şu araştırmacı tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Mert (2019).

Çoır Yazıtı, şu araştırmacı tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Mert (2019).

İh Biçigt Yazıtı şu araştırmacı tarafından Uygur Yazıtları arasında değerlendirilmiştir: Alyılmaz (2015).

Araştırmacıların sınıflandırmasına bakıldığında tam bir birlik olmadığı görülmekle birlikte kimi yazıtların Uygur Yazıtları arasında tekrar ettiği görülür. Tes, Tariat, Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarının hemen hemen tüm araştırmacılarca Uygur Yazıtları arasında değerlendirildiği açıktır⁹⁹. Karı Çor Tigin Yazıtı'nın durumu ise özeldir. Yazıt 2013 yılında tanındığı için 2013 öncesi yapılan çalışmalarda olmaması bir tercih meselesi değildir. Nitekim yazıt 2013'ten sonra yapılmış Alyılmaz (2013), Aydın (2018), Ölmez (2018 ve 2021) ve Şen (2020)'de Uygur Yazıtı olarak değerlendirilmiştir. Bu hâliyle yazıt Tes, Tariat, Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarının yanında yer alır. Geri kalan yazıtlar hakkında ise değişiklikler mevcuttur, bir yazıt bir araştırmacı tarafından Uygur Yazıtı kabul edilirken bir diğer araştırmacı tarafından ise kabul edilmez.

Bu çalışmada Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları olarak hem genel kabule (Aydın, 2022: 26) hem de Aydın (2018 ve 2022)'in sınıflamasına uygun bir şekilde “Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I ve Karı Çor Tigin” ve bunlara ek olarak da “Hoid Tamir, Sevrey, Suci, Karabalgasun-II, Arhanan ve Gurvaljin Uul” Yazıtları ele alınmıştır. Her yazıtın niçin Uygur Yazıtı olarak kabul edildiği, yazıt hakkında bilgi verilirken en başta açıklanmıştır. Genel olarak bakıldığında Tes, Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I Yazıtları Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde kağanlarca yazdırılmış kağanlık yazıtlarıdır. Karı Çor Tigin Yazıtı ise Moyen Çor'un torununa ait olmakla T'ang hanedanlığı hükümdarı Tang Dezong (779-805) tarafından yazdırılmıştır (Aydın, 2018: 7, 31-32; Aydın, 2022: 26). Tenişev Uygurların kağanlık yazıtlarında runik edebî dili kullandığını belirtmiştir (Tenişev, 1989: 302). Diğerleri

⁹⁹ Berta (2007) Karabalgasun-I Yazıtı'nı Uygur yazıtları arasında değerlendirmemiştir. Tezcan (2001)'da ise Tes Yazıtı Uygur yazıtları arasında anılmamıştır. Tezcan'ın yazısının ilk baskısı 1978'dir. Tes Yazıtı üzerine ilk çalışmalar ise 1977 yılındadır. Bu anılmama, yazıt üzerine çalışmaların 1977'de başlamasından kaynaklı olabilir. Çünkü Tezcan 1975'te ilk yayımı yapılan Tariat Yazıtı'nın henüz işlenmediğini ancak bununla birlikte sözü edilen yazıtın Uygur Yazıtı olması gerektiğini dile getirmiştir.

bey veya halkça yazdırılmış eserlerdir. Kağanlık dışındaki yazıtların Uygur döneminde olduğu tespitinde damgalar ve harf stilleri önemli rol oynamıştır (Aydın, 2018: 7, 31-32).

Yazıtlar hakkındaki bilgiler esas olarak şu sorular temelinde ve genellikle de mevcut sırayla verilmiştir: “Yazıt kağanlık yazıtı mı yoksa halk/bey tarafından yazdırılan bir yazıt mıdır?”, “Yazıt niçin Uygur Yazıtı kabul edilir?”, “Yazıtı kim, ne zaman ve nerede bulmuştur?”, “Yazıt bugün nerededir?”, “Yazıtın adı nereden gelmektedir ve varsa alternatif adlandırmaları nelerdir?”, “Yazıtın ölçüleri nedir?”, “Yazıtın kaç yüzünde, hangi alfabe ve dilde oluşturulmuş metin mevcuttur?”, “Yazıtta kaç satır vardır ve yazıtın okunuş yönü nasıldır?”, “Yazıtın kondisyonu nedir?”, “Yazıtı kim, ne zaman ve nerede dikmiştir?”, “Yazıtta kim konuşur ve yüzler nasıl sıralanır?”, “Yazıtta işlenen ana konu nedir ve yazıtın yazarı kimdir?” ve son olarak “Yazıt hakkındaki ilk yayın kim tarafından yapılmıştır?”.

1.2.1. Mo 17. Karabalgasun-II Yazıtı

Karabalgasun-II Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından yazdırılıp diktirilen yazıtlardan biridir (Aydın, 2018: 31). Bu yazıt prenses kumandanı ya da bakanı olan bir bey adına dikilmiştir (Şirin, 2016: 147).

Yazıtın hangi döneme/boya ait olduğu ile ilgili iki farklı görüş mevcuttur: İlk görüşe göre yazıt II. (Kök) Türk Kağanlığı dönemine ait olabilir. Osawa yazıtta bulunan bir koç damgası ve latin harfleri ile “s”ye benzeyen damgadan hareketle yazıtın II. (Kök) Türk Kağanlığı Yazıtlarından biri olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. Araştırmacının hareket noktası ise bu yazıttaki ikili damganın aynı şekilde hem Ongi Yazıtı’nda hem de III. Orhun Yazıtı’nın külliyesi içinde bulunan taş heykelde bulunması olmuştur (Osawa, 1999: 144; Osawa, 2000: 284). Yazıtın II. (Kök) Türk Kağanlığı’ndan kalma olabileceğini Ölmez de dile getirmiştir. Araştırmacı “s”ye benzeyen damganın Ongi Yazıtı’nda dağ keçisi damgasının ortasında, Çoyr Yazıtı’nda ise dağ keçisine yakın bir yerde çizildiğini belirtmiştir (Ölmez, 2021: 32, 227).

İkinci görüşe göre ise yazıt Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait olabilir. Aydın’a göre yazıt Uygurlara ait olduğundan emin olunan herhangi bir damgaya

sahip olmasa da genel kanaat olarak Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi yazıtlarından kabul edilmiştir (2018: 88). Ölmez ise yazıtın Karabalgasun'a yakın bir mesafede bulunduğunu ve bulunduğu yerden ötürü Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi yazıtları içinde sayıldığını ifade etmiştir (2018: 16, 20; 2021: 32). Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga yazıtın Uygur Kağanlığı döneminde dikilmiş Göktürk harfli yazıtlardan biri olduğunu ileri sürmüştür (2001: 219). Tekin yazıt için 825-840 aralığını vermiştir (1997: 28). Alimov ise bu tartışmaya paleografik özelliklerden hareketle bir çözüm sunmuştur. Araştırmacının belirttiğine göre yazıtın dikilişi ile ilgili açık bir tarih ya da tarihte yer almış önemli bir konu yoktur. Ancak yazıttaki paleografik özelliklere göre yazıtın ne zaman dikildiği ya da hangi döneme ait olduğu hakkında fikir yürütülebilir. Yazıttaki harf karakterlerinde (U, r², s¹ gibi) düz çizgilerle oluşturulan klasik Göktürk harfleri yerine sonraki varyasyonlardan Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki kavisli çizgiler hâkimdir. Ayrıca “t¹”in yapımında kullanılan “𐰇” harfi Karabalgasun-II Yazıtı ile aynı damgaları bulunduran Ongi Yazıtı'nın yakın ya da eş zamanlı olamayacağını, Karabalgasun-II Yazıtı'nın şüphesiz daha ileri tarihli bir yazıt olduğunun göstergesidir. Bunlara ek olarak yazıttaki harf karakterleri, en çok 795 tarihli Karı Çor Tigin Yazıtı'nın harf karakterleri ile benzetilmektedir. Harf karakterlerindeki bu kavisli çizgiler, “t¹”in yapımı, Karı Çor Tigin Yazıtı ile olan harflerin yapılış benzerliği yazıtın 8. yüzyılın ikinci yarısına, Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait olduğunu gösterir (Alimov, 2015: 29). Sonuç olarak bulunduğu yer ve paleografik özelliklerden ötürü Karabalgasun-II Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde değerlendirilir.

Yazıt 1973 yılında Myagmarjav adlı bir tarih öğretmeni tarafından Arhangay Aymağı Hotont somonundaki Jarantai Irmağı'nın doğusunda, tarihî Karabalgasun kentinin yaklaşık 8 km kuzeyinde bulunmuştur (Osawa, 1999: 143; Özönder, 2001: 179; Alimov, 2015: 27-28; Aydın, 2018: 88). Aslında yazıt Osawa'nın dikkat çektiği üzere daha 1926'da Poppe ve ekibi tarafından keşfedilmiş olabilir (Osawa, 1999: 143-144). Poppe 29 Temmuz 1926'da Karabalgasun harabelerine ulaşmış, burada dinlenmek ve yerel halk ile tanışmak için kısa bir süre konaklamıştır. Yerel halktan kişiler Poppe'ye birkaç yazıtın varlığından haber vermiştir. Bunlardan bir tanesi Karabalgasun harabelerinin karşısında yerde yatan bir yazılı taştır. Poppe bu taş için harekete geçmiş, sözlü edilen taşın diktörtgen, Göktürk harfli bir yazıt olduğunu tespit

etmiştir. Araştırmacı yazıtın birkaç satır içerdiğini ve 121 cm uzunluğunda, 25 cm genişliğinde olduğunu kaydetmiştir. Ayrıca Poppe yazıtın sadece bir yüzeyinin yarısına kadar Göktürk harfli metin içerdiğini dile getirmiştir. Araştırmacı bu yazıtın bozkırda açık bir yerde bulunduğunu, etrafında herhangi bir mezar veya balbal izine rastlanmadığını belirtmiştir. Poppe yazıtın ağır hasar gördüğünü ve kötü durumda olduğunu, buna rağmen bir kopyasının alındığını bildirmiştir. Araştırmacı söz konusu yazıtın daha önce Orhun keşif heyeti tarafından keşfedilip keşfedilmediğini tespit edemediğini bildirmiştir. Poppe son olarak yazıtın kötü kondisyonundan ötürü okunamadığını dile getirmiş ancak çalışmasında yazıtın çizimi gibi herhangi bir görsel materyal paylaşmamıştır (Poppe, 1929: 10-11). Nitekim Poppe 3 Ağustos'ta Karabalgasun harabelerinden ayrılarak bilimsel gezisine devam etmiştir (1929: 12). Poppe'nin bulduğu yazıt ile Karabalgasun-II Yazıtı'nın uzunluğu arasında yaklaşık 16 cm'lik bir fark vardır ancak genişlik hemen hemen aynıdır. Uzunluk ile ilgili böyle bir fark olsa da yazıtın bulunduğu yer ve sadece bir yüzün yarısına kadar Göktürk harfleriyle yazılı olması Poppe'nin keşfettiği yazıtın Karabalgasun-II Yazıtı olduğu fikrini güçlendiren noktalardır (Osawa, 1999: 143-144). Orkun Poppe'nin bu keşfinden bahsetmiş, araştırmacının bugüne kadar bilinmeyen bir yazıt keşfettiğini, bu yazıtın oldukça zedelenmiş ve pek okunamaz bir hâle geldiğini bildirmiştir. Ancak Orkun tüm çabasına rağmen Poppe'nin bu çalışmasına ulaşamadığını ifade etmiştir (Orkun, 2011: 749). Çizim gibi herhangi bir görsel materyal paylaşmamasından ötürü Poppe'nin keşfi hakkında kesin bir hüküm vermek mümkün gözükmemektedir. Buna rağmen Poppe'nin keşfettiği yazıtın Karabalgasun-II Yazıtı olması oldukça güçlü bir ihtimaldir.

Yazıt Myagmarjav tarafından bulunduğu yıl olan 1973'te Jarantai Irmağı'ndaki orijinal yerinden alınıp ilk olarak Hotont Sum'daki bir okulun bahçesine taşınmıştır. Eser 1975'te Moğol-Sovyet Tarih-Kültür Araştırma Heyeti tarafından incelenmiş, bu inceleme sonucunda eserin Türklere ait olduğu anlaşılmış ve böylece Karabalgasun-II Yazıtı 1976'da Ulanbator'daki Arkeoloji Müzesine taşınmıştır (Osawa, 1999: 143; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 219; Özönder, 2001: 179; Alimov, 2015: 28; Aydın, 2018: 88). Karabalgasun-II Yazıtı bugün Ulanbator'da Arkeoloji Müzesi bahçesinde, açık alanda, korumasız hâlde ve uygun olmayan koşullarda sergilenmektedir (Doğan, 2022: 28; Sertkaya, 2022: 235).

Yazıt, Karabalgasun harabelerinin 8 km yakınında bulunmasından ötürü “Karabalgasun-II” adını almıştır (Ölmez, 2018: 50). Bir yazıt zaman zaman farklı gerekçelerle farklı şekilde adlandırılmış ve bu yüzden kimi yazıtlar birkaç farklı ad ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Karabalgasun-II Yazıtı bu adın dışında “Mo 17” olarak numaralandırılmış ve “Kara Balgasun II”, “Harbalgas II Yazıtı” gibi adlar ile de anılmıştır (Aydın, 2015: 36; Aydın, 2022: 44).

Gri renkli bir “dikili taş (/ stele)”ın düz yüzeyinde oluşturulan yazıtın boyu 137 cm, metnin yer aldığı ön yüzü 26 cm, sağ ve sol tarafların boyutu ise yer yer değişmekle birlikte aşağıda 29, yukarıya doğru 42 cm’dir. Her iki tarafta da çiçek deseni mevcuttur (Osawa, 1999: 143, Plate 6). Özenle çizilmiş çiçek desenlerinden hareketle daha önceki araştırmacılar tarafından ileri sürülmüş olan yazıtın aslında bir binanın giriş yerindeki bir sütun olduğu, sonrasında taş sütunun yazıt için tekrar kullanılmış olabileceği fikri, Osawa tarafından da desteklenmiştir. Osawa yazıt sütununun muhtemelen Karabalgasun harabelerinin bir parçası olabileceğini belirtmiştir (1999: 144; 2000: 284).

Yazıtın bir yüzünde Göktürk harfli Türkçe bir metin bulunmaktadır. On iki satırdan oluşan metin, yatay olarak sağdan sola doğru yazılmıştır. Harflerin üstü yukarı, altı ise aşağı bakmaktadır. Ayrıca yazıtta II. (Kök) Türk Kağanlığı’nın damgası kabul edilen dağ keçisi damgası¹⁰⁰ ve yılan benzer bir damga¹⁰¹ olmak üzere iki de damga mevcuttur (Osawa, 1999: 143; Özönder, 2001: 180; Alimov, 2015: 28; Aydın, 2018: 88; Ölmez, 2018: 50-51).

Satırları kısa kısa olan yazıtın kondisyonu iyi durumda, yazılar çıplak gözle görülebilecek düzeydedir (Alimov, 2015: 28; Ölmez, 2018: 50).

Karabalgasun-II Yazıtı “mezar anıt-yazıtı”dır. Yazıt önemli bir komutan adına dikilmiş ve anlatım da bu komutan tarafından birinci şahıs ile oluşturulmuştur (Özönder, 2001: 180).

Yazıtta konu olarak komutanın geçmiş işi, ölüm ve bu ölümden duyduğu yarım kalmışlık, hüznün işlenmiştir.

¹⁰⁰ Yazıt, petroglif, heykel, balbal, taşbaba, süs ya da kullanım eşyalarında yer alan dağ keçisi/teke damgası başlarda sadece kağanı simgelemiş, sonralarda ise kağan sülalesini ve kağana bağlılığı ifade etmek için de kullanılmıştır (Alyılmaz, 2005a: 17).

¹⁰¹ Aynı yılan benzer damga Ongi Yazıtı’nda, keçinin ortasında; bu yazıtta eşlik eden bir balbalda, Çoyr Yazıtı’nda ise dağ keçisine yakın bir yerde mevcuttur (Alimov, 2015: 28; Ölmez, 2018: 50).

Yazıt ilk kez hem kopyası hem de okuma önerisiyle 1979'da Şinehüü tarafından *Noviy pamyatnik runičeskoy pismennosti uygurskogo Karabalgasuna* başlığı ile yayımlanmıştır (Özönder, 2001: 180; Alimov, 2015: 28).

1.2.2. Karı Çor Tigin Yazıtı

Karı Çor Tigin Yazıtı T'ang hanedanlığı hükümdarı "Tang Dezong (/ Tai Tsung)" (779-805) tarafından T'ang hanedanlığının başkenti olan eski adıyla "Chang'an", yeni adıyla "Xi'an"da Karı Çor Tigin adlı bir Uygur prensinin hatırasına yaptırılan anıt mezar için kaleme alınmıştır (Alyılmaz, 2013: 11-12; Aydın, 2018: 31; Aydın, 2021a: 204).

Mezar taşı olan yazıtın adına hazırlandığı Karı Çor Tigin Çince bölümden anlaşıldığına göre Moyen Çor'un torunudur (Xin, 2013: 68-70, 73-74; Aydın, 2018: 83). Aydın'a göre Karı Çor Tigin 755'te patlak veren An Lu-shan İsyanı'nı bastırmak için T'ang hanedanlığına yardıma gönderilen ordunun başında bulunan Moyen Çor'un oğullarından birinin oğlu olmalıdır (2018: 83). Bilindiği gibi An Lu-shan ve Shih Chao-i'nin isyanlarına karşı Yaglakar hanedanlığı önderliğindeki Uygurlar Çin'e yardım etmiştir. Nitekim Ediz hanedanlığının başa geçmesinden sonra ise Ötüken'de kalan kimi Yaglakar hanedanlığı mensuplarının Chang'an'a yerleşmesine Çin tarafından izin verilmiştir (Mackerras, 2014: 427; Çandarlıoğlu, 2019: 158; Ölmez, 2018: 201).

Alyılmaz ise Karı Çor Tigin'in T'ang İmparatoru Tang Dezong'un hâkimiyeti sırasında, "Zhen Yuan saltanat devresinin onuncu yılında (794'ün beşinci ayında)" Çin'de ortaya çıkan isyanları bastırmak amacıyla başkent Chang'an'a geldiğini ve imparatorluk ordusuna "sol kuvvetler komutanı" olarak katıldığını ifade etmiştir (2019a: 235). Karı Çor Tigin 20 yaşında, 20 Mayıs 795'te hastalanıp vefat etmiştir. Bu vefat üzerine devrin T'ang imparatoru Tang Dezong onun adına "Chang'an"ın 10 km güneybatısındaki "Zhang Du Yuan Bölgesi"nde yoğ töreni düzenletip saray ustalarına bir anıt mezar yaptırmıştır. İmparator bu anıt mezarın üstüne de Türkçe ve Çince bir yazıt koydurmuştur (Alyılmaz, 2019a: 235-236, 238, 241). Söz konusu anıt mezar ve yazıt Çin'in teveccüh ve borçluluğunun bir göstergesi olarak görülebilir.

Karı Çor Tigin'in babası Göktürkçe kısımda “ç(a)ḡ(i)ṣ tig(i)n”, Çince kısımda ise “*Che Bi Shi Te Qin*” şeklinde geçmiştir (Alyılmaz, 2013: 20; Xin, 2013: 73; Aydın, 2021a: 205). “Çabış” kelimesi T’ang döneminde genellikle “che bi shi” ya da “chi bi” olarak tercüme edilmiştir. Xin’e göre “Che Bi Shi Te Qin” yani “Çabış Tigin”, Moyen Çor’un ilk oğlu “yabgu” ve ikinci oğlu “Bögü”den sonraki üçüncü oğludur¹⁰². “Che Bi Shi Te Qin”, Çin yıllıklarında “Chi Bi Shi (757) ve Che Bi (762)” olarak kaydedilmiş ancak “tigin” ünvanı olduğu belirtilmemiştir. 757 ve 762’deki isimlerin kayıtlarında kimi farklar olsa da bunlar aynı kişidir, aynı adın farklı tercümeleridir. O, komutan olarak hem 757’de “yabgu” hem de 762’de Bögü Kağan ile An Lu-shan İsyanı’nı bastırmada T’ang hanedanına büyük yardımlarda bulunmuştur. Komutan “Che Bi Shi Te Qin”, 757’nin onuncu ayında iki başkenti, 762’nin onuncu ayında ise Bögü Kağan ile doğu başkentini ikinci defa kurtarmıştır (Xin, 2013: 68-70, 73-74). “Che Bi Shi Te Qin”, 757’de isyancıları başarıyla yenmiş, 762’deki seferde de başarı göstermekle birlikte kimi Çinli görevlilere sopa cezası verilmesinde etkili olmuştur (Çandarlıoğlu, 2019: 77, 81, 101, 107; Xin, 2013: 68-69). Ayrıca Aydın’a göre “ç(a)ḡ(i)ṣ tig(i)n”, Tariat Yazıtı’nın kuzey yüzünün dördüncü satırında da “çawış seḡün” şeklinde kaydedilmiş ve ona hangi boyların verildiği ifade edilmiştir (2018: 48, 83; 2021a: 205). Yazara göre “çawış seḡün” yabgu ve şad arasında bir makamda konumlanmıştır (Aydın, 2021a: 206).

Karı Çor Tigin Yazıtı’ndaki Yaglakar hanedanına ait damga, Şine Us Yazıtı’nın güney yüzünün on ikinci satırının hizasında, altta bulunan damga ve Tariat Yazıtı’nın kaplumbağa kaidesinin sağ arka ayağının arkasında bulunan damga ile aynı; Tes Yazıtı’nın güney yüzünün altındaki damga ile benzerdir (Alyılmaz, 2013: 52-53; Aydın ve Ariz, 2014: 67; Aydın, 2018: 38; Ölmez, 2018: 200). Alyılmaz’a göre bu damganın temelinde Göktürkçe “u/o (𐰺)” harfinden stilize edilmiş bir “bezgek kuşu (*tetrax tetrax*)” tasviri olması kuvvetle muhtemeldir. Araştırmacı bu damganın daha önce Moğolistan ve Sibirya bölgelerinde bazı yazıtlarda da kullanıldığını belirtmiş ve Yaglakar boyunun ana damgalarından biri olduğunu ifade etmiştir (Alyılmaz, 2019a: 244).

Ayrıca Alimov Karabalgasun-II Yazıtı’nın paleografik özelliklerini değerlendirdiği bölümde Karabalgasun-II Yazıtı’nda klasik Göktürk harfleri yerine

¹⁰² Aydın’a göre Moyen Çor’un ikinci oğludur (2021a: 206).

sonraki varyasyonlardan Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki kavisli çizgilerin hâkim olduğunu belirtmiş ve bu yazıttaki harf karakterlerinin en çok Karı Çor Tigin Yazıtı'nın harf karakterleri ile benzediğini bildirmiştir. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda da “t¹”in yapımında “𐰇” harfi kullanılmıştır (Alimov, 2015: 29). Alyılmaz da makalesinde Karı Çor Tigin Yazıtı'nda (Kök) Türk ve Ötüken Uygur Kağanlığı dönemlerindeki kağan ve kumandanların yazıtlarına ait yazım özelliklerinin uygulandığını belirtmiştir (2013: 55). Metnin içeriği, yazıttaki tarihî kişiler ile bunların dâhil olduğu olaylar, mevcut damga ve yazıtın paleografik özellikleri Karı Çor Tigin Yazıtı'nın Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından biri olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Aydın'a göre “Karı Çor Tigin” adındaki “*karı*” sözcüğünün hem şeklen hem de anlam bakımından “yaşlı” anlamında olması mümkün görünmemektedir. Araştırmacıya göre Karı Çor'un Çince yüzdeki yazımı “*ge chaur*” şeklindedir. “Chaur”, “çor” ünvanının Çince telaffuzu; “ge” ise “Yaglakar ve “Karluk” isimlerinde de bulunan “kar” sözcüğünün Çince yazımı olabilir. Doğal olarak Çince metindeki “ge”, Türkçedeki “karı”; Karı Çor Tigin'in “Yaglakar” hanedanlığından geldiğini belirtmek, dedesi Moyen Çor'un hatırasına saygı¹⁰³ amacıyla yazılmıştır. Başka bir ifade ile Çinliler şehzadenin Yaglakar sülalesinden geldiğini belirtmek için “ge” karakteri ile “kar” hecesini karşılamıştır. Türkçe kısımda da “*karı*” sözcüğü ile şehzadenin Yaglakar hanedanlığına mensup olduğu ifade edilmek istenmiş olabilir (Aydın, 2019: 274; Aydın, 2021a: 206; Aydın, 2022b: 121).

Karı Çor Tigin'e ait mezar taşı yazıtı ve mezara ait işlemeli bir “taş/kapak taşı”, 2010'da “Zhang Du Yuan”lı bir köylü tarafından Çin'in tarihî başkentlerinden “Xi'an”ın 10 km güneybatısındaki “Zhang Du Yuan Bölgesi”nde bulunmuş ve bulunduğu yerden alınarak pazarda satılmaya çalışılmıştır. Bu esnada Büyük Tang Batı Pazarı Müzesi yetkilileri tarafından durum fark edilmiş ve iki parça da satın alınarak müze envanterine kaydedilmiştir¹⁰⁴ (Alyılmaz, 2013: 12; Alyılmaz, 2019a: 233, 235-236). Böylece yazıt Zhou, Qin, Han, Sui ve T'ang gibi hanedanların başkenti olan; bugünkü adıyla “Xi'an”, eski adıyla “Chang'an”da, Zhang Du Yuan

¹⁰³ Orta Asya'daki imparatorluklarda eski hükümdar ailelerinin imtiyazlarını kaybetmemesi şeklinde bir özellik mevcuttur (Ögel, 2020: 49).

¹⁰⁴ Ölmez'e göre ise ana yazıtın kenarında “2009-M-06962” ve çiçek motifli kapakta ise “2009-M-06963” yazılıdır ki bu da yazıtın demirbaş kaydının 2009 yılında yapıldığını gösterir (2018: 203).

bölgesinde “Büyük Tang Batı Pazarı (/ Datangxishi) Müzesi”nde koruma altına alınmıştır. Yazıt bugün de aynı müzede sergilenmektedir (Alyılmaz, 2013: 10, 13; Aydın ve Ariz, 2014: 65; Aydın, 2018: 83; Ölmez, 2018: 200). Karı Çor Tigin Yazıtı Çin Halk Cumhuriyeti’nde keşfedilen yazıtların içinde en ünlüsü ve üzerinde en çok çalışma yapılanıdır (Aydın, 2024: 22).

Bir yazıt kimi zaman farklı gerekçelerle değişik şekilde adlandırılmış ve bu yüzden bazı yazıtlar birkaç değişik ad ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Karı Çor Tigin Yazıtı bu adın dışında “Xi’an Yazıtı” ve “Chang’a Yazıtı” gibi çeşitli adlarla da anılmıştır. “Chang’a Yazıtı” (Ölmez, 2018: 200) adlandırması, yazıtın bulunduğu yerin o dönemdeki adından; “Xi’an Yazıtı” (Aydın ve Ariz, 2014: 65) adlandırması yazıtın bulunduğu yerin bugünkü isminden “Karı Çor Tigin Yazıtı” (Alyılmaz, 2013: 1, 9) adlandırması ise yazıtın kimin adına dikildiğinden hareketle yapılmıştır.

Yazıtın yer aldığı granit taşın eni 40 cm, boyu ise 39 cm’dir. Sol taraftaki Türkçe yazıtın boyu 29 cm, eni ise 4.5-5 cm arasında değişen uzunluktadır. Yazıtta Çince metin birincil, Türkçe metin ikincil durumdadır (Alyılmaz, 2013: 15; Alyılmaz, 2019a: 244). Yazıtın yüksekliği ise 5 cm’dir. Yazıt eski Türk yazıtlarından farklı olarak Çin mezar taşı yazıtlarının tarzında bir levha şeklinde oluşturulmuştur (Ölmez, 2018: 200, 203).

Yazıtın bir yüzünde iki yüz yirmi iki Çince karakter ile yazılmış T’ang dönemi Çincesi bir metin ve her satırda bir ya da iki kelimenin yer aldığı on yedi satırdan oluşan Göktürk harfli Türkçe bir metin bulunmaktadır (Aydın, 2018: 83). İki metnin harfleri de oldukça estetik şekilde yazılmıştır (Alyılmaz, 2019a: 245). Kimi satırlarda sözcüğün sığmamasından ötürü hece bölünmesi yapılmıştır ki bu durum önce Çince metnin yazıldığı, sonrasında ise Türkçe metnin eklendiğinin göstergesidir. Metinlerin ikisi de okunaklıdır ve sağ taraftaki Çince metin (yaklaşık beşte dördlük alanı kaplar), sol taraftaki Türkçe metne (yaklaşık beşte birlik alanı kaplar) göre daha uzundur (Aydın ve Ariz, 2014: 67; Aydın, 2021a: 205). Türkçe yazıt sağdan sola doğru yatay olarak yazılmıştır; harflerin üst tarafı yukarı, alt tarafı ise aşağı bakmaktadır. Yazıtın satırları kısa kısadır ve darbe almış birkaç harf dışında eserin genelinin kondisyonu iyi durumda, çıplak gözle okunabilecek düzeydedir.

Yazıt hem Çince hem Türkçe kısmındaki açık tarih kaydına göre T’ang hanedanlığı imparatoru Tang Dezong (779-805) tarafından “795 yılı (lagzın yıl/

domuz yılı)’nda Chang’an’daki anıt mezar için yazdırılmıştır (Aydın, 2018: 83-84). Karı Çor Tigin’in anıt mezarı ve yazıtı bu hâliyle T’ang hanedanlığının başkentinde bulunan ilk Göktürk harfli anıt mezar ve yazıttır (Xin, 2013: 65).

Türkçe yazıt metni üçüncü şahıs anlatıcı ile oluşturulmuştur. Metinde Karı Çor Tigin’in şeceresi ve yoğ töreninin kim tarafından ne zaman yaptırıldığı işlenmiştir. Aydın’a göre yazıt tamamen bir soykütüğü özelliğindedir (2021a: 208).

Bilim dünyası yazıttan 17.02.2013 tarihinde “blog.sina.com.cn” sayfasında, yazıtın iki fotoğrafıyla yayımlanan “*Uygur Prensi ge chuo’ya ait mezar yazıtı*” başlıklı haber yazısı aracılığı ile haberdar olmuştur (Aydın ve Ariz, 2014: 66; Ölmez, 2018: 200, 202). Bundan iki ay kadar sonra yazıt hakkında ilk bilimsel bilgilendirme toplantısı 07.04.2013’te Pekin Üniversitesi Çin Eski Dönem Tarihi Araştırmaları Merkezinde yapılmıştır. Bu toplantıda Göktürk harfli kısmın ilk okuma ve anlamlandırma denemesi Rybatzki ve Kuosheng tarafından sunulmuştur (Aydın ve Ariz, 2014: 66). Türkçe kısım ilk olarak Alyılmaz tarafından *Karı Çor Tigin Yazıtı* başlıklı makalesi (2013: 1-61), Çince kısım ise ilk olarak Xin tarafından *Karı Çor Tigin Yazıtının Çincesi ve Karı Çor Tigin’in Şeceresi* başlıklı makalesi (2013: 62-78) ile 2013 yılının Haziran ayında yayımlanmıştır.

1.2.3. Mo 15. Suci Yazıtı

Suci Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından yazdırılıp diktirilen yazıtlardan biridir (Aydın, 2018: 31).

Yazıtın nereye, ne zaman dikildiği ve hangi döneme/boya ait olduğu tartışmalıdır. Kuzey Moğolistan’da bulunmasından ötürü bu bölgeye dikildiği düşünülebilir (Aydın, 2018: 85). Yazıtın hangi döneme/boya ait olduğu noktasında ise iki görüş mevcuttur: Bunlardan ilki yazıtı Kırgızlarla ilişkili görür. Minorsky “Sûjin-dâva”da bulunan yazıtın özel bir belge olduğunu ve büyük olasılıkla 840 sonrasına ait olduğunu belirtmiştir (Minorsky, 1948: 286; Sağır, 2006: 12). Yazıt, Malov tarafından ve *Drevnetyurkskiy Slovar*’da Yenisey yazıtları arasında sırasıyla “47” ve “E 47” numarasıyla değerlendirilmiştir. Useev’in belirttiğine göre Malov’un değerlendirmesinde yazıtın paleografik özelliklerinin Yenisey Yazıtlarınıninki ile benzerlik göstermesi ve metin üreticisinin kendisini “*kırk(ı)z : oglı m(ä)n*” şeklinde

bir Kırgız olarak ifade etmesi sebep olmuştur (Malov, 1952: 84; Nadelyayev ve diğerleri, 1969: XXII, XXIV, XXIX; Useev, 2019: 379). Bazin “*uygur yerintä yaglakar kan ata-käl(tim)*”¹⁰⁵ ifadesinden hareketle Suci Yazıtı’nın bir Kırgız “subayının/fatihin” mezar yazıtı metnini ihtiva ettiğini ve yazıtın da doğal olarak Moğolistan’daki Kırgız Dönemi’ne ait Kırgızca bir Kırgız eseri olduğunu ifade etmiştir. Ona göre bu eser 1913’teki ilk neşirde Ramstedt tarafından yanlış olarak “Uygur Yazıtı” şeklinde nitelendirilmiş ve bu yanlışlık da bilim insanları tarafından benimsenmiştir. Bazin yazıt metninde “ata (< at- “atmak, dışarı fırlatmak” + -a “zarf-fiil eki”)” yapısında bir zarf-fiil olduğunu düşünmüştür. Gömülen kişi de 840’ta Yaglakar boyundan Uygur kağanını İç Moğolistan’dan kovmayı başaran bir Kırgız “subayıdır/fatihidir”. Bu fikirlerden hareketle Bazin yazıtın da 840 yılından sonra 9. yüzyıl ortasına ya da ikinci yarısına ait olduğunu belirtmiştir. Ona göre bir Kırgız’a ait olan yazıt Kırgızların Uygurları yenmesinden yani Moğolistan’a hâkim oldukları 840’tan sonra yazılmıştır (Bazin, 1964: 205; Bazin, 1988: 63; Bazin, 2011: 88, 90, 92, 96-97, 100, 106, 227). Bazin orta uzunlukta olan yazıtın Yenisey Yazıtlarının genel tarzına uyduğunu ve basit bir yapıda oluşturulduğunu ifade etmiştir (1964: 205-206). Stebleva da *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov* eserinde yazıtı on bir “bölüme (/ döngüye)” ayırmış ve Yenisey Yazıtlarının içinde ele almıştır (1965: 97). Tezcan, Bazin’e katılmış ve onu kaynak göstererek yazıtın 840’ta Ötüken Uygur Kağanlığı’nı yıkan Kırgızlardan kalma olduğunu sanıldığını ifade etmiştir (2001: 281). Tezcan bir diğer çalışmasında ise Suci Yazıtı’nın Ramstedt tarafından Uygur Yazıtı olarak kabul edildiğini ancak bu yazıtın bir Kırgız beyi tarafından Ötüken Uygur Kağanlığı’nın yıkılmasından sonra (840’tan sonra) dikilmiş olması ihtimalinin daha güçlü olduğunu belirtmiştir (1984a: 127). Alyılmaz Suci Yazıtı’nın içerik açısından Yenisey Yazıtları ile benzerliğinin apaçık ortada olduğunu ifade etmiştir (2004: 18). Battulga Suci Yazıtı’nı “Uygur Devri (745-840) Yazıtları” arasına almamış ve “Kırgız Devri (745-840) Yazıtları” başlığında değerlendirmiştir. Araştırmacı tarih aralığı olarak Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine işaret etmekle birlikte yazıtın Kırgız dönemine/Kırgızlara ait olduğunu ifade etmiştir (Battulga, 2005: 97).

¹⁰⁵ Bazin’in *Eski Türk Dünyasında Kronoloji Yöntemleri* eserinde verdiği Türkiye Türkçesi şu şekildedir: “Uygur ülkesinden, Yaglakar Han’ı atmağa geldim.” (2011: 97). Aynı araştırmacı *Başlangıcından Bu Güne Türk Yazı Dili* makalesinde ise aktarımını biraz değiştirmiş ve şu şekilde vermiştir: “‘Uygurların yerinden Yağlakar Hanı atageldim’ (yani: Yağlakar Hanı kovmayı başardım).” (Bazin, 1988: 63).

Rybatzki Suci Yazıtı'nı Ötüken Uygur Kağanlığı'nın son zamanları ya da Kırgız hâkimiyetinin başlarında oluşturulmuş bir Kırgız Yazıtı kabul etmiştir (2011: 64). Useev *Rusya Federasyonu'ndaki Yazıtlar* çalışmasında Suci Yazıtı'nı Kırgızlardan kalma Yenisey Yazıtları içerisinde değerlendirmiş ve bu değerlendirmeye Alyılmaz ve Mert'in de katıldığını belirtmiştir. Araştırmacı Suci Yazıtı'nı işlediği kısımda da “Suci (E 47) Yazıtı” başlığını kullanarak Malov ve *Drevnetyurkskiy Slovar*'daki numaralandırmaya uymuştur. Useev, Aydın'ın yazıttaki Manihaizm'i çağrıştıran bir kelimeyi ve yazıtın bulunduğu yeri gerekçe göstererek Suci Yazıtı'nın Yenisey Yazıtlarından olmadığı ve bu yazıtın Uygur Yazıtlarından biri olduğu yönündeki fikirlerine karşı çıkmıştır. İlk olarak Useev'e göre yazıtta Manihaizm'e ait “mar” kelimesinin bulunması, söz konusu yazıtın Yenisey Yazıtlarından sayılmamasına gerekçe oluşturmaz çünkü Altın Köl II (E 29) gibi kimi Yenisey Yazıtlarında da Manihaizm ile ilgili kelimeler mevcuttur. İkinci olarak araştırmacı Karı Çor Tigin Yazıtı'nın Chang'an'da dikilse de bir Uygur şehzadesi adına oluşturulduğu için Uygur Yazıtı kabul edildiğini ifade etmiş ve Suci Yazıtı'nın dikildiği yerin de bu yazıtı Yenisey Yazıtlarından çıkarılmasına gerekçe olamayacağını dile getirmiştir çünkü yazıt, Kırgız olduğunu söyleyen “*Boyla Kuthug Yargan*” adına dikilmiştir. Sonuç olarak Useev'e göre yazarın Kırgız olduğunu dile getirmesi, yazıtın dil ve yazım özelliklerinin Moğolistan'daki (Kök) Türk ve Uygur Yazıtlarından çok Yenisey Yazıtlarına benzemesi; yazıtın metin yapısının, içerik özelliklerinin ve olayın anlatım şeklinin epitafik içerikli Yenisey Yazıtlarının¹⁰⁶ aynısı olması Suci Yazıtı'nın Kırgızlardan kalma bir Yenisey Yazıtı olduğunun göstergeleridir. Son olarak araştırmacıya göre 840'taki Kırgız baskını, Kırgız Kağanlığı'nın kuruluş yılı ve noktasıdır. Birçoğu Yenisey Kırgızlarından kalma kabul edilen Yenisey Yazıtlarında da bu olayın yer almaması mümkün değildir. Nitekim Kırgız Kağanlığı'nın kuruluşu ile ilgili bilgiler “Uybat VI (E 98)” ve “Hemçik-Çırğaakı (E 41)” yazıtlarında yer aldığı gibi Suci Yazıtı'nda da yer almıştır (Useev, 2019: 341, 379-380).

Yazıtın hangi döneme/boya ait olduğu noktasındaki ikinci görüş ise yazıtı Uygurlarla ilişkili görür: Ramstedt yazıt üzerine yaptığı yayımında (Bu, ilk çalışmadır.) yazıtın ait olduğu dönem hakkında yazıtın anlattığından başka bir bilgiye

¹⁰⁶ Vefat eden kişinin anısına dikilmiş yazıtlara “epitafik içerikli yazıt” denir (Useev, 2019a: 303).

sahip olmadığını ancak yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı diyarında bulunduğunu ve Manihaizm ile muhtemel ilgisini ifade etmiştir. Aynı araştırmacı Suci Yazıtı'nın ilk neşrinin yer aldığı çalışmaya *Zwei Uigurische Runeninschriften In Der Nord-Mongolei* (/ Kuzey Moğolistan'da İki Uygur Runik Yazıtı) başlığını atarak eseri Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtı olarak nitelendirmiştir (Ramstedt, 1913: 1, 8-9). Hamilton yazıtın dikiliş yılı üzerine fikir yürütmüş ve onun 9. yüzyıla ait olduğunu düşünmüştür (2018: 266). Clauson Suci Yazıtı'nın, Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtları ile birlikte Uygurca yazıldığının tahmin edildiğini kaydetmiştir (2017: 68). Ercilasun *İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı* maddesinde Suci Yazıtı'nın Uygur Yazıtlarından olduğunu ifade etmiştir (1981: 443). Araştırmacı ilerleyen yıllardaki *Bengütaş Edebiyatı* çalışmasında ise Suci Yazıtı'nı bu sefer “Kırgız Bengü Taşları” başlığı altında değerlendirmiş ve yazıtın 9. yüzyılın ortalarına ait olduğunu düşnüldüğünü ifade etmiştir. Yazar “Boyla Kutlug Yargan” adına dikilen bu yazıtın kesin bir şekilde Kırgızlara ait olduğunu ifade etmiştir (Ercilasun, 1985a: 61). Ercilasun *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi* çalışmasında ise ilk fikrine geri dönmüş, yazıtın bir Kırgız adına dikilse de “uygur : yir(i)ntä : y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta : k(ä)l[t(i)m]” ifadesinden hareketle Uygur döneminden kaldığını ifade etmiş ve Sertkaya'yı izleyerek yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirmiştir (Ercilasun, 2010: 136). Kormuşin *Yenisey Yazıtları* çalışmasında Suci Yazıtı'nı ele almamış, incelemesinde “E-46 (Telee)” Yazıtı'ndan sonra “E-47”ye yer vermemiş ve “E-48 (Abakan)” Yazıtı ile çalışmasını sürdürmüştür (2016: 144-146). Araştırmacı Suci Yazıtı'nın Eski Uygur dilinde yazıldığını ancak bu yazıtın, bir Uygur'un değil Uygur kağanının sarayında görevli bir Kırgız'ın ölümü üzerine yazıldığını belirtmiştir. Ayrıca yazar Suci Yazıtı'nı Eski Kırgız Kağanlığı topraklarında Manihaizm'in yaygın olduğuna dair ilk kanıt olarak değerlendirmiştir (Kormuşin, 2016: 106). Rona-Tas yazıtın Uygurlara ait olduğunu ifade etmiş ve dikilişinin yaklaşık 840 olduğunu kaydetmiştir (2013: 88). Sertkaya Suci hakkında önce yazıtın Uygurlara değil Kırgızlara ait olduğunu bildirmiş ve 840 yılından sonra yazıldığını ifade etmiştir (1995: 311). Sonrasındaysa yazıtı “Kırgız Devri (745-840) Yazıtları” başlığı altında, Kırgızlara ait bir yazıt olarak ancak “745-840” yıllarında yani Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde değerlendirmiştir (Sertkaya, 1997: 230). Araştırmacı yazıtı son olarak 780'i geçmemek üzere 8. yüzyılın ikinci yarısında,

Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde yazılmış bir Uygur Yazıtı olarak değerlendirmiştir (Sertkaya, 2000: 307, 309). Tekin yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde değerlendirmiş ve 820-840 tarihlerini ihtiyat kaydıyla “820-840? arası” şeklinde vermiştir (1997: 28). Ancak Tekin *Orhon Türkçesi Grameri* çalışmasının giriş kısmında ise Suci Yazıtı’nın Kırgızlardan kaldığının sanıldığını belirtmiş, girişin sonlarında ise bu yazıtı Uygur Kağanlığı Yazıtları içerisinde değil Yenisey Yazıtları ile birlikte “*Kırgız Yazıtları*” başlığı altında vermiştir. Araştırmacı dikiliş tarihini ise soru işareti ile birlikte “840?” şeklinde vermiştir (2016: 19, 23). Giraud Suci Yazıtı’nın Uygur Döneminin başına ait olabileceğini ifade etmiştir (1999: 224). Şanlı herhangi bir tarih vermeksizin Suci Yazıtı’nı Uygur dönemi içinde değerlendirmiştir (2002: 677). Berta da bu yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirmiş ve tarih olarak 840’ı yani kağanlığın yıkılış tarihini vermiştir (2007: 124; 2010: 307). Demir ve Yılmaz da yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi içinde değerlendirmiş ve dikiliş tarihi olarak Berta’nın verdiği 840 yılı bilgisini sunmuştur (2007: 160). Şirin de herhangi bir tarihe değinmeksizin Suci Yazıtı’nı Uygur Yazıtı olarak kabul etmiştir (2016: 166). Aydın yazıttaki ilk satırdan hareketle eseri 840’tan sonraki Ötüken’de kurulan Kırgız egemenliği dönemine yerleştirmek isteyenlerin olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı tartışmalı ilk satırı Bazin’e katılarak “ata” şeklinde zarf-fiil ile okumuş ve son kelimeyi de “kel[igme]” şeklinde tespit etmiştir. Aydın’a göre ilk iki satırda yer alan ilk cümle “1. Uygur yerinte yağlakar kan ata kel[igme] 2. Kırgız oğlu men ...¹⁰⁷” şeklindedir. Araştırmacıya göre adına yazıt dikilen kişi, her ne kadar Kırgız olduğunu belirtmiş olsa da eserin Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde dikilmiş olabileceği güçlü bir olasılıktır. Ramstedt gibi Aydın da Suci Yazıtı’nı işlediği eserinde başlık olarak *Uygur Yazıtları* ifadesini kullanmış ve yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirmiştir (Aydın, 2012: 311-312; Aydın, 2021a: 31; Aydın, 2022: 104-105). Araştırmacı, yazıt sahibinin Kırgızlardan olmasının yazıtın Kırgızlara ait olmasını sağlamayacağını/gerektirmeyeceğini ileri sürmüş, Kül İç Çor’un Tarduşlardan olmasına rağmen kimsenin bu yazıtı Tarduş Yazıtı olarak almadığını sözlerine eklemiştir. Araştırmacıya göre önemli olan nokta yazıt sahibinin hangi boya mensup

¹⁰⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Uygur ülkesindeki Yağlakar hanını sürerek gelen Kırgız oğluyum (Kırgızlardanım).” (Aydın, 2022: 105).

olduğu değil yazıtın hangi devlet yönetiminde dikildiğidir (Aydın, 2019: 276-277). Aydın Yenisey Yazıtlarını incelediği çalışmasında “E 47. Suci” başlığının altında yazıtın ilk zamanlar Yenisey Yazıtı olarak düşünüldüğünü ancak daha sonra Moğolistan yazıtı olarak değerlendirildiğini ifade etmiş ve bu sebeple yazıtı çalışmasına almamıştır (2021: 155). Ölmez’e göre yazıtta yer alan “*kırk(ı)z*” kelimesinden ötürü kimi araştırmacılar yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden sonraki Kırgız dönemine ait olduğunu düşünmüştür. Buna rağmen Ötüken Uygur Kağanlığı sonrasında hüküm süren Kırgızlardan Moğolistan’da herhangi bir yazıt kaldığına dair bir bilgi bugün için yoktur. Ölmez’e göre yazıt 840 yılı öncesine aittir. Ayrıca Ölmez Ötüken Uygur Kağanlığı’na son veren başka bir kavmin övücünü küçük bir yazıtla alelade bir şekilde yazmasının beklenemeyeceğini belirtmiş ve yukarıda değinilen Bazin’in fikirlerine bu sebeple katılmamıştır (Ölmez, 2018: 7, 16, 187, 191, 193). Ağca Suci Yazıtı’nın dikiliş tarihinin tam olarak bilinmediğini ifade etmiş ancak yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait olduğunun düşünüldüğünü belirtmiştir. Nitekim araştırmacı da söz konusu yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirmiştir (2018: 12). Tekin ve Ölmez Suci Yazıtı’nı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminden kalma yazıtlar içinde değerlendirmiş ve dikiliş tarihi olarak 840’ı kaydetmiştir (2018:19). Şen Suci Yazıtı’nı “Uygur Yazıtları” başlığı altında ele almıştır. Buna ek olarak araştırmacı yazıtın ilk iki satırında “*Uygur ülkesindeki Yağlakar hanını sürerek gelen Kırgız oğluyum*” ifadesinin yer aldığını kaydetmiştir. Şen bu ifadelerin, yazıt metninin Ötüken’deki Kırgız döneminden de kalmış olabileceği ihtimalini akla getirdiğini dile getirmiştir. Sonuç olarak araştırmacı Suci Yazıtı’nı bu ihtimali de belirterek Yenisey Yazıtları içinde değil Uygur Yazıtları içinde değerlendirmiştir (Şen, 2020: 36-37).

Tartışmalı olan konu üzerinde yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirilmesi gerektiğini düşünen araştırmacıların ileri sürdükleri fikirler, diğerlerine göre daha ikna edici görünmektedir. Yazıt Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde, bu kağanlığa mensup bir Kırgız görevli adına dikilmiş olabilir. Nitekim bu sebeple Suci Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirilmiştir.

Yazıt 1900’de G. J. Ramstedt tarafından Urga’dan Handu-Wang Manastarına yaptığı yolculuk sırasında yukarı Selenga civarında, Süücin-davaa Dağı’nın

güneyinde uzanan vadide, Ar-Asgat Dağı'nın batı-güneybatısında, Doloon-Hudag'ın doğu-güneydoğusunda, Bulgan Aymag'ın güneydoğu köşesinde bulunmuştur. Ramstedt, keşfinden sonra yazıtın fotoğrafını alıp aynı yıl içinde Otto Donner'e göndermiş ve bu fotoğraf Donner'e ulaşmıştır. Ancak Ramstedt'in yazıt için hazırladığı plakalar, gezinin diğer sonuçları ile birlikte dönüş yolunda kaybolmuştur. 1909'da ise Ramstedt bu sefer Sakari Pälsi ile yazıtı tekrar aramış ve irili ufaklı taşların altında, bir çukurun dibinde yine bulmuştur. Bu ikinci keşifte Pälsi yazıtın fotoğrafını çekerken Ramstedt de bir kopyasını elle çizmiştir (Ramstedt, 1913: 3; Berta, 2010: 307; Orkun, 2011: 155; Kormuşin, 2016: 106; Useev, 2019: 379).

Son keşfinde açık alanda bulunan yazıt bugün ise kayıptır. Aydın'a göre yazıtın kayıp olmasının nedeni devletin kültür ile ilgili konularına bakan yöneticilere kızmış bir bilim insanının yazıtı gömüp sonra da nereye gömdüğünü unutmasıdır (2021a: 31). Yazıt Ulanbator'dan Handu-Wang Manastarına giderken Kuzey Moğolistan'da, Ar-Ashatu Dağı, Dolon Huduk civarında "Sudcin-Dava"da bulunduğu için adını da buradan almıştır (Sertkaya, 2000: 307; Aydın, 2018: 85; Ölmez, 2018: 187). Göktürk harfli bir yazıt zaman zaman farklı gerekçelerle farklı şekilde adlandırılmış ve bu yüzden bazı yazıtlar farklı farklı adlar ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Suci Yazıtı bu adın dışında "Mo 15" olarak numaralandırılmış ve "Bel Yazıtı", "Suuc Yazıtı", "Süüci Yazıtı" ve "Sudži Yazıtı" gibi çeşitli adlarla da anılmıştır.

Yazıt taşının kalınlığı yaklaşık 10 cm, uzunluğu ise yaklaşık 90 cm'dir. Yassı kara taştan olan yazıtın üstü yuvarlatılmışken altı ise toprağa saplanmak üzere sivriltilmiştir. Yazının bulunduğu yüzey insan eliyle düzeltilmiştir. Kondisyon açısından yazıt çok yıpranmamış bir hâlde bulunmuşsa da sürtünme ve yuvarlanmadan ötürü kısmi aşınmalara da maruz kalmıştır (Ramstedt, 1913: 3; Berta, 2010: 307; Ölmez, 2018: 187).

Yazıtın tek yüzünde Göktürk harfli Türkçe metin bulunmaktadır. Yazıt ön yüzünde bir damga ve muhtelemen kolayca parçalanabilecek taştan ötürü derin şekilde oyulmamış on bir satır barındırmaktadır. Yazıt dik düşünüldüğünde ilk dokuz satır, aşağıdan yukarıya ve sağdan sola; son iki satır ise yatay olarak sağdan sola doğru yazılmıştır. Aşağıdan yukarıya doğru yazılan satırlarda harfin üstü sağa, altı sola gelir. Sağdan sola yatay olarak yazılan satırlarda ise harfin üstü yukarı, altı ise aşağı gelir (Ramstedt, 1913: 3, 66; Orkun, 2011: 155; Sertkaya, 2000: 307; Berta,

2010: 307; Aydın, 2018: 85; Ölmez, 2018: 187, 199; Aydın, 2022: 104). Aydın'ın belirttiğine göre II. (Kök) Türk Kağanlığı ile Ötüken Uygur Kağanlığı'ndan kalan ve Moğolistan'da bulunan yazıtlarda yukarıdan aşağıya doğru yazma sistemi¹⁰⁸ göze çarparken Yenisey Yazıtlarının hemen hemen hepsinde aşağıdan yukarıya doğru yazma sistemi görülür. Araştırmacıya göre Suci Yazıtı'nda da tıpkı Yenisey Yazıtlarının genelinde görülen aşağıdan yukarıya doğru yazma sisteminin görülmesi, adına yazıt dikilen önemli kişinin Kırgız olmasına bağlanabilir ve Kırgızların böyle bir tarz uyguladığı ileri sürülebilir (Aydın, 2021a: 118; Aydın, 2022: 104).

Yazıtın ne zaman, nerede dikildiği tartışmalı bir konudur ve bu konu hakkındaki bilgilere/fikirlere yukarıda değinilmiştir. Bu tartışmalı bilgilere ek olarak Suci Yazıtı'nın adına dikildiği beyin kimliği de tartışmalıdır. Bazın adına mezar taşı dikilen kişinin Uygurları Moğolistan kovan bir Kırgız fetihçinin, “Boyla Kutluğ Yargan” ünvanlı bir Kırgız şefinin olduğunu ifade etmiştir (1988: 63). Şirin'e göre üst düzey bir görevli olduğu anlaşılan Kırgız beyi “yüksek mahkeme üyeliği” olan “*yargan*”lık ve “kumandanlık veya bakanlık” olan “*buyruk*”luk yapmıştır (2016: 115). Tekin'e göre Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün yedinci satırındaki “*ısb(a)ra s(ä)ñün y(a)gl(a)k(a)r*” ile hatırasına Suci Yazıtı dikilen “*buyla kutl(u)g y(a)rg(a)n*” büyük ihtimalle aynı kişidir. 753'te beş bin kişiye kumanda eden “*ısb(a)ra s(ä)ñün y(a)gl(a)k(a)r*”, sonrasında “*buyla kutl(u)g y(a)rg(a)n*” hâline gelmiştir (Tekin, 1983: 58). Thomsen'e göre yazıtın yer aldığı bölge 744'ten sonra Uygurlar tarafından ele geçirilmiştir ve yazıt da hocalarına hediye verebilecek zenginlikte birine aittir (Ölmez, 2018: 187). Erdal'a göre birinci kişi ağzıyla konuşan “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” babasının Kırgız olduğunu söylemişse de kendisi Ötüken Uygur Kağanlığına hizmet etmiş ya da Kırgız olmasına rağmen Manihaist biri olabilir (Erdal, 2004: 183; Ölmez, 2018: 194). Useev'e göre yazıt sahibi “*Boyla Kutlug Yargan*”ın “*Kırgız oğlu men*” şeklinde kendi boyunu göstermesi yazıtın en önemli özelliğidir. Araştırmacıya göre “*Boyla Kutlug Yargan*” bir elçilik seferi ile Ötüken Uygur Kağanlığı'na gelmiş, herhangi bir nedenden ötürü burada vefat etmiş ve Kırgızlardan olduğu vurgulanarak adına yazıt dikilmiş olabilir (Useev, 2019: 381).

¹⁰⁸ Harflerin yukarıdan aşağı yazılıp satırların sağdan sola sıralanması Çince yazıtlardan etkilenecek tercih edilmiştir (Thomsen, 2011: 7-8).

Yazıt metninde “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” birinci şahıs anlatıcı ile konuşmuş ve kimliğini ifade ettikten sonra konu olarak zenginliğini işleyip kimi öğütlerde bulunarak metnini sonlandırmıştır.

Yazıt üzerine ilk çalışmayı kâşifi Ramstedt yapmış, Suci Yazıtı’nı *Zwei Uigurische Runeninschriften in der Nord-Mongolei* başlıklı makalesinde “*I. Die Inschrift Des Grabsteins am Sudži*” alt başlığı ile 1913’te yayımlamıştır (Ramstedt, 1913: 3-9, 65-66; Orkun, 2011: 155). Bu yayımda V. Thomsen’in katkıları unutulmamalıdır. Yukarıda değinildiği gibi Ramstedt 1900 yazında Suci Yazıtı’nı bulmuş ve aynı yıl bir fotoğraf kopyasını Otto Donner’e göndermiştir. Ancak dönüş yolunda Ramstedt’in bu ilk Moğolistan seyahateindeki diğer sonuçları ve yazıt için hazırlanan plakalar kaybolmuştur. Donner ise aldığı fotoğraf kopyayı aynı yıl Vilhelm Thomsen’e de göndermiş ve Thomsen yazıttan ilk keşfedildiği andan itibaren haberdar olmuştur (Ramstedt, 1913: 9; Berta, 2010: 307). Ramstedt 1912 baharında 1909’daki ikinci ziyaretinden elde ettiği yeni bir kopyayı, çeviri ve açıklamalarını Thomsen’e düzeltme ve açıklama önerileri için göndermiştir (Ramstedt, 1913: 9). Nitekim Thomsen’den gelen cevap mektubu sayesinde “*yaglakar*”, “*mar*”, “*ärdä marımınča bol*” kısımları Ramstedt tarafından Thomsen sayesinde değiştirilip düzeltilmiştir. Ramstedt bu katkıları ve bilgisinden ötürü yayınındaki Suci Yazıtı ile ilgili son sözde teşekkürlerini iletmiştir (1913: 6-9). Yazıtla ilgili sonraki çalışmalar yazıt kaybolduğu için hep Ramstedt’in bu ilk yayınından hareketle yapılmıştır (Ayдын, 2018: 86).

Yazıt üzerinde yapılan ilk çalışmaların bazılarında Suci Yazıtı, Yenisey Yazıtı olarak düşünülmüş ve numaralandırılmıştır. S. Ye. Malov 1926, 1951 ve 1952’deki eserlerinde Suci Yazıtı’na yer vermiştir. Yazıt için 1926’da “*Moğolistan’dan Eski Türkçe Yazıt (Südjin-dâwâ Tepesinin Güneyinde)*”, 1951’de ise “*Sudji’dan Anıt (Moğolistan)*” başlıklarını kullanmıştır. Araştırmacı Suci Yazıtı’nı 1952’deki *Yeniseyskaya Pis’mennost’ Tyurkov Teksty i Perevody* eserinde Yenisey Yazıtları içinde değerlendirmiş ve numaralandırmıştır. Malov yazıtın başlığının önünde numara olarak “47”yi vermiş ve “*47 Sudji’daki ‘Kırgızoğlu Anıtı’ (Moğolistan)*” başlığını tercih etmiştir. Yazar ilerleyen kısımlardaki notlarda da A. N. Bernshtam’ın “bir Kırgız kağıdı olarak Yaglakar” ya da “Uygurları fetheden Kırgız Kağıdı

Yaglakar” şeklindeki fikirlerini¹⁰⁹ eleştirmiştir (Malov, 1926; Malov, 1951: 76; Malov, 1952: 84-90; Bazin, 2011: 88, 90; Aydın, 2012: 310; Aydın, 2018: 85; Useev, 2019: 379; Aydın, 2022: 104). Suci Yazıtı *Drevnetyurkskiy Slovar*’da da Malov’un tasnif ve numaralandırmasına uygun olarak Yenisey Yazıtlarından “E 47” olarak adlandırılmış ve “C” kısaltması ile verilmiştir (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: XXII, XXIV, XXIX; Useev, 2019: 337, 379). Aydın’a göre hem metindeki Manihaizm’i çağrıştıran iki sözcük (mar, marımınça) hem de bulunduğu yerden hareketle yazıtın Yenisey Yazıtlarından olmadığı ileri sürülebilir (Aydın, 2018: 85; Aydın, 2021a: 119). Nitekim Şirin “mar” sözcüğünün “usta, öğretmen” anlamının altında Manihaist öğretinin olması gerektiğini bildirmiştir (2016: 118).

1.2.4. Mo 12. Tariat Yazıtı

Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde kağan tarafından yazdırılıp diktirilen dört kağanlık yazıtından biridir ve bu yüzden Uygur Yazıtları arasında kabul edilir. Yazıtın Şine Us ve Tes Yazıtları ile ortak konuya sahip olması; Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün altı, sekiz, dokuz ve onuncu satırları ile bu yazıtın doğu yüzünün altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırlarının neredeyse aynı oluşu da bu fikri destekler (Klyashtorny, 1982: 339, 349; Tekin, 1982: 798; Berta, 2010: 237; Aydın, 2018: 31, 38, 49). Aynı ilişki Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün ikinci satırı ile Tes Yazıtı’nın kuzey yüzünün iki, üç ve dördüncü satırları arasında da mevcuttur (Rona-Tas, 1986: 58). Ayrıca bu yazıtın güney yüzünün iki, üç ve dördüncü satırları ile Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün on ve on birinci satırları (Berta, 2010: 237) ve Tes Yazıtı’nın batı yüzünün dördüncü satırı arasında da paralellik mevcuttur. Paralelliklerin yanında diğer iki yazıtla imla ve harf karakterlerinin benzerliği¹¹⁰ bir diğer destekleyici unsurdur (Tekin, 1982: 803; Klyashtorny, 1982: 337-338; Klyashtorny, 1985: 144, 156; Ölmez, 2018: 59, 78). Bunlara ek olarak üç yazıttaki

¹⁰⁹ Suci Yazıtı A. N. Bernshtam gibi kimi bilim insanları tarafından tarihî bir kaynak olarak ele alınmıştır. Bernshtam bu yazıtı Manas Destanı ile ilişkilendirmiştir. Araştırmacı Manas Destanı’nın ortaya çıkışı ile ilgili makalesinde bu destanın ortaya çıkışını 840’taki Kırgız-Uygur savaşı ile ilişkilendirmiş ve Suci Yazıtı’ndaki “Yaglakar Kan”ı, 840’ta Uygurları yenilgiye uğratan kahraman ve sonrasında da Manas Destanı’ndaki Manas’ın prototipi olan kişi olarak değerlendirmiştir. Nitekim bu görüşün yanlışlığı sonrasında Malov, Klyashtorny ve Sertkaya gibi bilim insanlarınca tespit edilmiştir (Useev, 2019: 381; Malov, 1952: 86-90).

¹¹⁰ Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarının imla ve harf karakterlerinin karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

metnin oluşturulmasında kısım kısım benzer kısım kısım da aynı anlatım tarzı, içerik, metin araçları ve yapının seçilmesi yukarıdaki görüşü destekleyen dil bilimsel bir veridir (Gürgün, 2021: 252-254, 263). Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün on ikinci satırının hizasında, altta bulunan damga ve Karı Çor Tigin Yazıtı'ndaki damga Tariat Yazıtı'nın kaplumbağa kaidesinin sağ arka ayağının arkasında bulunan damga ile aynı; Tes Yazıtı'nın güney yüzünün altındaki damga ile benzerdir. Bu damga da söz konusu üç yazıtın kağanlık yazıtı olduğunu destekler (Tekin, 1982: 798; Klyashtorny, 1985: 137, 143; Sertkaya, 1995: 306; Berta, 2010: 237; Mert, 2009: 110, 192; Aydın, 2018: 38). Mert Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında yer alan damganın ana çizgilerinin Yaglakar boyunu, eklemelerinin ise aileyi temsil ettiğini düşünmüştür. Ayrıca araştırmacıya göre Tariat ve Şine Us Yazıtlarındaki mevcut damganın aynı olması, bu damganın Moyen Çor'a ait olduğunu göstergesidir (Mert, 2009: 111). Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün dokuz ve onuncu satırlarındaki Tariat Yazıtı'nın diktirilmesi bilgisi ile Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün iki ve üçüncü satırlarındaki Tariat Yazıtı'nın diktirilmesi bilgisi uyumaktadır. Bu uyuma da iki yazıtın kağanlık yazıtlarından olduğunu destekleyen verilerden biridir (Tekin, 1982: 799-800; Rona-Tas, 1986: 55; Berta, 2010: 237; Aydın, 2018: 39, 50).

Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtları arasında birçok benzerlik veya paralellik olsa da bu yazıtların yazılış amacı veya türü birbirlerinden farklıdır (Rybatzki, 2011: 63). Tariat Yazıtı cenaze töreninde kullanılan bir yazıt veya cenaze/mezar kompleksine ait bir anıt değildir. Yapılan araştırmalarda yazıtın yapay bir yükselti üzerinde olmasına rağmen etrafında herhangi bir mezar yapısı bulunamamıştır (Klyashtorny, 1982: 338; Rybatzki, 2011: 65). Klyashtorny'a göre Tariat ile Tes Yazıtlarının dikiliş sebepleri hemen hemen aynıdır (1985: 141). Bu yazıtlar Klyashtorny ve Livshits'e göre "zafer anıtı" tarzında yapılmış anıtlardır (1971: 108). Kamalov araştırmacılarla aynı doğrultuda düşünmüş, ayrıca Sevrey ve Karabalgasun-I Yazıtlarının da yine zafer anıtı olduğunu belirtmiştir (2002a: 102). Berta da bu iki araştırmacı ile aynı doğrultuda düşünmüş, Tes ile Tariat Yazıtlarını birlikte ele almış ve bunların mezar yazıtı olmadığını, askerî başarıların aktarıldığı yazıtlar olduğunu belirtmiştir (2007: 124). Rybatzki ise bu iki yazıtı içerik itibarıyla özellikle Tes Yazıtı'nın güney yüzünün ikinci satırındaki "çıt : tikdi örg(i)n : y(a)r(a)tdı" ifadesinden ötürü "sınır taşı" türünde yazıtlar olarak kabul etmiştir (2011: 66). Bunların yanında Şine Us

Yazıtı bir “ölüm/mezar kitabesi” ya da başka bir ifadeyle “anıt külliye yazıtı”dır. Bu yazıt Moyen Çor’un mezar kompleksine onun hatırası için dikilmiştir, yani mezar yapısıyla ilgilidir. Başka bir deyişle Şine Us, Bilge Kağan Yazıtı gibi saygı duyulan bir kağana dikilmiş bir mezar yazıtıdır. Böyle bir durum ve ilgi Tes ile Tariat Yazıtlarında söz konusu değildir (Klyashtorny, 1982: 339; Bazin, 2011: 221; Giraud, 1999: 224; Kamalov, 2002a: 102; Berta, 2007: 124; Rybatzki, 2011: 63, 65). Tariat ve Tes Yazıtları Moyen Çor’un yaşarken bizzat kendisi için diktirdiği abideler olmasıyla da anıt külliye yazıtları olan Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından ayrılır (Kamalov, 2002a: 102; Mert, 2009: 114). Başka bir deyişle (Kök) Türklerden farklı olarak Uygurlar sadece mezar anıtı değil ayrıca zafer anıtları da dikmiştir (Kamalov, 2002a: 102). Bu durum II. (Kök) Türk Kağanlığı ile karşılaştırıldığında tam olarak Kül Tigin ve Bilge Kağan külliyesi gibi olmasa da Şine Us’un bir anıt mezar yazıtı ve dikildiği yerin de bir mezar kompleksi özelliğinde olduğu söylenebilir. Yazıtın ve mezar kompleksinin çevresinde çok sayıda heykel, kabir süsü vb. unsurun bulunması da bu fikri desteklemektedir (Kamalov, 2002a: 102; Ölmez, 2018: 113).

Şine Us Yazıtından sonraki en hacimli eser olan Tariat Yazıtı üç parça yazıt taşı ve bir kaplumbağa altlık¹¹¹ olmak üzere toplam dört parça hâlinde bugüne ulaşmıştır. Yazıtın ilk parçası 1957’de Moğol arkeolog Ts. Dorjuseren tarafından Moğolistan’ın Arkhangay Aymag’ının Taryat bölgesinde, Hangay Dağlarının kuzeybatısında “Terkhin (/ Terh)” Irmağı vadisinde toprağa gömülü hâlde bulunmuştur (Klyashtorny, 1982: 335; Tekin, 1982: 795; Berta, 2010: 237; Aydın, 2018: 38; Ölmez, 2018: 20, 74). Tariat Yazıtı’nın kaplumbağa altlığı Kh. Luvsanbaldan ile M. Şinehüü ve B. Bazılhan ile S. G. Klyashtorny’dan oluşan Moğol-Sovyet bilim heyeti tarafından birinci kazıdan on iki yıl sonra 1969’da ilk yazıt parçasının bulunduğu yerde yapılan kazılarda tespit edilmiştir (Klyashtorny, 1982: 335; Tekin, 1982: 795; Berta, 2010: 237; Mert, 2009: 142; Aydın, 2018: 38; Ölmez, 2018: 74). Yazıtın son iki parçası ise arkeolog N. Ser-Odjav ile V. V. Volkov tarafından 1970’te yine aynı yerde devam eden kazılarda tespit edilmiştir (Klyashtorny, 1982: 335; Tekin, 1982: 795; Mert, 2009: 142; Aydın, 2018: 38; Ölmez, 2018: 74). Yazıtın üst başlığı ve

¹¹¹ Kimi Uygur Yazıtları tıpkı bazı Göktürk Yazıtları gibi kaplumbağa biçimindeki taş kaideler üzerine dikilmiştir. Uygur taş kaplumbağaları Göktürk taş kaplumbağalarına göre daha düz kabukludur ve bu hâlleriyle (Kök) Türklerinkinden ayrılır (Kamalov, 2002a: 102).

abidenin yer aldığı “arkeolojik alan (/ archaeological complex)” ise devam ettirilen araştırmalara rağmen tespit edilememiştir (Klyashtorny, 1982: 335).

Yazıt kaplumbağa kaidesi ile birlikte önce Ulanbator’a taşınmış, uzun bir süre Moğolistan Bilimler Akademisine bağlı Tarih Enstitüsünün bahçesinde bir konteynerde muhafaza edilmiş ve sonrasında Moğolistan Arkeoloji Müzesine taşınıp belirli bir süre burada koruma altında kalmıştır (Klyashtorny, 1982: 335; Mert, 2009: 142; Aydın, 2018: 38). Moğolistan Tarih ve Arkeoloji Enstitüsü deposunda bulunan Tariat Yazıtı 26 Haziran 2021’de Moğolistan Kültürel Miras Merkezine, burada kendisi için hazırlanan alana taşınmıştır. Yazıtın buradaki konukluğu kısa sürmüş ve eser 2022 yılında Cengiz Han Müzesine nakledilmiştir. Yazıt 2022 Kasım’ından bu yana Moğolistan’ın başkenti Ulanbator’daki Cengiz Han Müzesinde uygun koşullarda sergilenmektedir (Doğan, 2022: 24-25, 30-31).

Klyashtorny yazıtı ilk olarak bulunduğu bölgeden (“sumun”dan) ötürü “Tariat” adını vermiş ve bu adlandırma yazıtın M. Şinehüü tarafından 1975’teki ilk yayını *Tariatın Orhon biçgiyn şine dursgal* başlıklı çalışmasında da benimsenmiştir. Ancak Klyashtorny Moğolistan’da aynı isimle birden fazla bölge bulunduğunu için ilerleyen süreçte “Tariat” adlandırmasından vazgeçmiş ve bunun yerine en yakın coğrafi unsur Terkhin Irmağı’ndan hareketle “Terkhin” adlandırmasını tercih edip benimsemiştir (Klyashtorny, 1982: 336; Klyashtorny, 2014: 198). Ayrıca yazıt tüm bunlardan önce yerel halk tarafından kaidesinden ötürü “Melhií Çuluu (Kaplumbağa Taşı)” şeklinde adlandırılmıştır (Mert, 2009: 141). Göktürk harfli bazı yazıtlar kimi zaman farklı gerekçelerle birbirinden farklı şekilde adlandırılmış ve bu yüzden kimi yazıtlar birkaç farklı ad ile bugüne gelmiştir (Aydın, 2024: 9). Tariat Yazıtı bu adlandırmanın dışında “Mo 12” olarak numaralandırılmış ve “Taryat Yazıtı”, “Terh Yazıtı” (Aydın, 2015: 36), “Terh Irmağı Yazıtı”, “Terhiín Gol Yazıtı” (Alyılmaz, 2015: 176), “Teret”, “Toytrat” (Ercilasun, 1981: 444) ve “Terhin Yazıtı” gibi adlarla da anılmıştır.

Dört köşe yazıtın yüksekliği ilk parçası 69, ikinci parçası 89, üçüncü parçası 75 cm olmak üzere toplamda 2 m 33 cm’dir. Yazıt, taşının uzunluğundan ötürü üçe parçalanmıştır (Berta, 2010: 237; Mert, 2009: 143; Ölmez, 2018: 16, 74). Doğu ve batı yüzleri 28, kuzey ve güney yüzleri 21 cm’dir. Doğu ve batı yüzlerinin genişliği açısından yazıtın üst kısımları daha dar iken orta kısımları yaklaşık 30-31 cm, alt

kısım ise 36 cm'dir ve daha geniştir (Mert, 2009: 143; Ölmez, 2018: 74). Yazıtın kaplumbağa kaidesinin boyu 117 cm, eni 85 cm ve yüksekliği ise 38 cm'dir. Kaplumbağa kaidenin ortasında yazıtın yerleştirileceği boşluk ise 21x30 cm ölçüsü ve 20 cm derinliğindedir (Tekin, 1983: 43; Ölmez, 2018: 74).

Yazıtın dört yüzünde Göktürk harfli Türkçe metin mevcuttur. Yazıtta doğu ve batı yüzlerinde dokuzar, güney ve kuzey yüzlerinde altışar ve kaplumbağa altlıkta da bir olmak üzere toplam otuz bir satır bulunur (Aydın, 2018: 38).

Yazıt dik düşünülduğünde yazı, yukarıdan aşağı doğru yazılmıştır ve satırlar da sağdan sola doğru sıralanmıştır. Harfin üstü sola, altı sağa bakar. Kaidedeki yazı ise yatay olarak sağdan sola doğru yazılmıştır. Harflerin üstü yukarı bakarken altı da aşağı bakar (Mert, 2009: 172, 175, 193).

Kondisyon açısından bakıldığında yazıtın doğu yüzünün baş kısımları tamamen aşınmış, aşınma aşağıya gittikçe azalmıştır. Kuzey ve güney yüzünde de aşınma epey olmuş, satırların ortalarındaki pek çok kısım silinmiştir. Batı yüzü ise kimi kırılma ve dökülmelere maruz kalsa da diğer yüzlere göre daha iyi durumdadır. Kaplumbağa kaidedeki kısım ise sağlam durumdadır (Mert, 2009: 152, 161, 172, 184, 192-193).

Yazıtın Moyen Çor döneminde ikinci abide olarak “onun adına/onun tarafından” Terh Nehri kenarına “dikildiği/diktirildiği” ortak olarak düşünülür (Klyashtorny, 1982: 338; Tekin, 1982: 800; Kamalov, 2002a: 102; Sertkaya, 2003: 29; Berta, 2010: 237; Demir ve Yılmaz, 2007: 160). Yine de dikiliş tarihi ile ilgili birbirine yakın olsa da farklı fikirler mevcuttur. Yazıt Sertkaya'ya göre “753 yılında/yılan yılının yaz ayında” (1995: 305; 1997: 229; 2003: 29), Klyashtorny'a göre 753'ten hemen sonra (Klyashtorny, 1982: 339; Klyashtorny, 1988: 277), Aydın'a göreyse 752 veya 753'te dikilmiş olabilir (2018: 39, 50). Tezcan, TDEA, Kamalov, Aksan, Ercilasun, Akar, Demir ve Yılmaz dikiliş tarihi için Sertkaya ile aynı yılı, 753'ü vermiştir (Tezcan, 1984a: 126; Ercilasun, 1985a: 60; TDEA, 1998: 476; Aksan, 2000: 115; Kamalov, 2002a: 102; Demir ve Yılmaz, 2007: 160; Akar, 2019: 20). 753 yılı Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga'nın çalışmasında da mevcuttur (2001: 229). Rona-Tas'a göre yazıtın yapımına 752'de başlanmış ve bir sebepten ötürü yazıtın bitirilişi 753'e kalmıştır. Bu sebepten ötürü yazıtın dikiliş tarihi 752-753'tür (Rona-Tas, 1986: 56). Aynı fikri Tekin de paylaşmış ve yazıtın yapımına 752'de başlanmış olmakla birlikte bitirilmesinin askerî seferlerden ötürü 753 yazına

sarktığını belirtmiş, hiç değilse batı ve kuzey yüzlerinin 753'te yazılmış olabileceğini ifade etmiştir. Sonuç olarak Tekin dikiliş tarihi olarak 753'ü göstermiş, bu fikrini 752'deki ejderha yılında yazdırılıp bitirilmiş bir yazıtta 753'teki yılan yılında olacak bir olayın (Tes Nehri başında yazın geçirilmesi) nasıl geçebileceğini sorgulayarak desteklemiştir (1982: 798, 800; 1983: 45; 1997: 28). İki araştırmacının fikri Berta tarafından da paylaşılmış ve yazıtın dikiliş tarihi olarak 752-753 verilmiştir (2007: 124; 2010: 237). Tekin ve Ölmez doğrudan 753 yılını vermiştir (2018: 19) Rybatzki ise yazıtın ana kısmının Böğü Kağan tarafından Moyen Çor adına yazdırıldığı ve bu yazıtın şüphesiz Şine Us Yazıtı'ndan daha eski olduğu fikrini ileri sürmüştür. Rybatzki Tariat ile Şine Us Yazıtlarının benzer/ortak kısımlarında Tariat Yazıtı'nın daha detaylı olduğunu, Şine Us Yazıtı'nın Tariat'ın bir özeti olduğu izlenimini verdiğini ve bu durumun da Tariat Yazıtı'nın Şine Us Yazıtı'ndan daha eski olduğu fikrini desteklediğini belirtmiştir (Rybatzki, 2011: 66-67).

Yazıt metninin doğu ve güney yüzünün tamamıyla batı yüzünün bir, iki, üç, dört ve beşinci satırlarında Moyen Çor ağzından anlatım yapılmış; batı yüzünde geri kalan altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırlarla kuzey yüzünün tamamında ise anlatımı yazıtın yazıcısı Bilge Kutlug Tarkan Senün yapmıştır (Tekin, 1982: 802; Mert, 2009: 147). Yüzler, anlatılan olaylar kronolojik açıdan düşünüldüğünde doğu, güney, batı ve kuzey şeklinde sıralanır.

Tariat Yazıtı'nda konu olarak 741-753 arasındaki on iki yıllık dönem işlenmiş, esas olarak Moyen Çor'un mücadele ve başarıları anlatılmıştır (Klyashtorny, 1982: 338; Sertkaya, 1995: 305-306; Rybatzki, 2011: 66). Başka metinlerde geçmeyip sadece bu abidede geçen kimi kelime, askerlikle ilgili terim ve ünvanlar Tariat Yazıtı'nı diğer yazıtlar arasında müstesna bir konuma taşır. Ayrıca Moyen Çor'un ölümünden önce kendine bağlı boyları oğullarının arasında pay ettiğini ifade etmesi de yazıtın bir diğer önemli noktasıdır (Aydın, 2022: 100). Tariat Yazıtı'nın kuzey yüzünün beşinci satırında abidenin yazıcısı hakkında bilgi olmakla birlikte anlamlandırmada taşın kötü fiziksel durumundan kaynaklı çeşitli problemler de mevcuttur. Bu satırda ifade edildiğine göre yazıtın yapım ve yazma işini "*Bilge Kutlug Tarkan Senün*" üstlenmiştir. Bu yazıcıya yazıttaki tüm olayları "*Kutlug Bilge Senün*" ve "*Kutlug Tarkan Senün*" anlatıp yazdırmıştır. Sanatkârane şekilde yontulmuş kaplumbağa altlıktaki satırda bu altlığın yapıcısı olarak "*Böke Tutam*"

ismi kaydedilmiştir (Tekin, 1982: 796, 802-803; Ercilasun, 1985a: 60; Mert, 2009: 148, 192-193; Aydın, 2018: 40; Aydın, 2024: 83).

Yazıt üzerine yapılan ilk çalışma kâşifi Moğol dilci ve arkeoloğu M. Şinehüü'nün 1975'te yaptığı *Tariatın Orhon biçgiyn şine dursgal (/ Orhon yazılı yeni Tariat kitabesi)* başlıklı yayımdır. Araştırmacı hem yazıtın bulunuş duyurusunu hem de ilk yayını yapmıştır (Klyashtorny, 1982: 336; Tekin, 1982: 796; Şirin, 2016: 36; Aydın, 2018: 40, 217; Ölmez, 2018: 74).

1.2.5. Mo 14. Şine Us Yazıtı

Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde kağan tarafından yazdırılıp diktirilen dört kağanlık yazıtından biridir ve bu yüzden Uygur Yazıtları arasında kabul edilir (Aydın, 2018: 31). Aydın'a göre Uygur Kağanlığı'nın en önemli yazıtıdır (2021: 175). Yazıtın Tariat ile Tes Yazıtları ile ortak konuya sahip olması; bu yazıtın kuzey yüzünün altı, sekiz, dokuz ve onuncu satırları ile Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırlarının neredeyse aynı oluşu da bu fikri destekler (Klyashtorny, 1982: 339, 349; Tekin, 1983: 44-45; Berta, 2010: 237; Aydın, 2018: 31, 38, 49). Ayrıca Tariat Yazıtı'nın güney yüzünün iki, üç ve dördüncü satırları ile bu yazıtın kuzey yüzünün on ve on birinci satırları (Berta, 2010: 237) ve Tes Yazıtı'nın batı yüzünün dördüncü satırı arasında da paralellik mevcuttur. Ek olarak diğer iki yazıtla imla ve harf karakterlerinin benzerliği¹¹² bir başka destekleyici ögedir (Tekin, 1982: 803; Klyashtorny, 1982: 337-338; Klyashtorny, 1985: 144, 156; Ölmez, 2018: 59). Ayrıca üç yazıttaki metnin kuruluşunda yer yer benzer yer yer aynı anlatım tarzı, içerik, metin araçları ve yapının kullanılması da yukarıdaki fikri destekleyen dil bilimsel bir veridir (Gürgün, 2021: 252-254, 263). Bunlara ek olarak Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün on ikinci satırının hizasında, altta bulunan damga, Tariat Yazıtı'nın kaplumbağa kaidesinin sağ arka ayağının arkasında bulunan damga ve Karı Çor Tigin Yazıtı'ndaki damga ile aynı; Tes Yazıtı'nın güney yüzünün altındaki damga ile benzerdir. Bu damga da söz konusu üç yazıtın kağanlık yazıtı olduğunu destekler (Klyashtorny, 1985: 137, 143; Sertkaya, 1995: 306; Berta, 2010: 237; Mert, 2009: 110; Alyılmaz, 2013: 52-53; Aydın, 2018: 38). Mert Tes, Tariat ve

¹¹² Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarının imla ve harf karakterlerinin karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

Şine Us Yazıtlarındaki mevcut damganın ana çizgilerinin Yaglakar boyunu, eklemelerinin ise aileyi temsil ettiğini ileri sürmüştür. Ayrıca araştırmacıya göre Tariat ve Şine Us Yazıtlarında kullanılan damganın aynı olması, bu damganın Moyen Çor'a ait olduğunun göstergesidir. Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün üst kısmında ise Uygur damgalarından ay damga ile iki damga daha mevcuttur (Mert, 2009: 111, 201). Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün sekizinci satırındaki Tes Yazıtı'nın diktirilmesi bilgisi ile Tes Yazıtı'nın güney yüzünün üçüncü satırındaki Tes Yazıtı'nın diktirilmesi hadisesi de uyuşmaktadır (Tekin, 1982: 798; Rona-Tas, 1986: 55). Aynı uyuşma Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün dokuz ve onuncu satırlarındaki Tariat Yazıtı'nın diktirilmesi hadisesi ile Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün iki ve üçüncü satırlarındaki Tariat Yazıtı'nın diktirilmesi hadisesinde de mevcuttur. Bu uyuşmalar da üç yazıtın kağanlık yazıtlarından olduğunu destekleyen verilerden biridir (Tekin, 1982: 799-800; Rona-Tas, 1986: 55; Berta, 2010: 237; Aydın, 2018: 39, 50). Şine Us Yazıtı'nın kağanlık yazıtı olduğunun en büyük kanıtı ise kuşkusuz kuzey yüzünün ilk satırında yer alan Moyen Çor'un kendini tanıtip yazıta başlamasıdır (Aydın, 2018: 49).

Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtları arasında pek çok benzerlik ya da paralellik olsa da bu abidelerin oluşturulma amacı veya türü birbirlerinden farklıdır (Rybatzki, 2011: 63). Tes ve Tariat Yazıtları Klyashtorny ve Livshits'e göre "zafer anıtı" (1971: 108), Rybatzki'ye göre ise "sınır taşı" türündedir (2011: 66). Şine Us Yazıtı ise kağanın ölümünden sonra onun adına dikilmiş bir anıt külliye yazıtı,¹¹³ başka bir ifadeyle Moyen Çor'un mezar yazıtıdır (Tezcan, 1984a: 126; Bazin, 2011: 221; Demir ve Yılmaz, 2007: 160). Kamalov'a göre Moyen Çor'un ölümünden sonra Manihaimz'i kabul eden Uygurlar mezar anıtı dikme ya da anıt külliye yazıt dikme geleneğini terketmişlerdir (2002a: 102). Bu hâliyle Şine Us Yazıtı bozkırdaki Uygurlara ait son kağanlık anıt külliye yazıtıdır denebilir. Ayrıca Mert'e göre Tes ve Tariat Yazıtları Moyen Çor'un sağlığında bizzat kendisi için diktirdiği yazıtlar olmasıyla Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından da ayrılır (Kamalov, 2002a: 102; Mert, 2009: 114). Aydın'a göre Kül Tigin Yazıtı aynı zamanda bir ağabeyin kardeşine olan bağlılığı ile yazılmıştır ve metindeki duygusal yön buradan kaynaklanmıştır fakat Ötüken Uygur Kağanlığının kağanlık yazıtlarında böyle bir ton

¹¹³ Daha ayrıntılı bilgi için bk. "1.2.4. Mo 12. Tariat Yazıtı".

veya durum yoktur (Aydın, 2021a: 36). Tenişev de Aydın’a yakın ifadeler kullanmıştır. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarında şairane ifade tarzı kullanılırken Şine Us’un da içinde olduğu yazıtların dilinin daha naklî olduğunu ifade etmiştir (Tenişev, 1983: 159). Ölmez’e göre Uygurların kağanlık yazıtları olan Tes, Tariat ve Şine Us Göktürk Yazıtları ile karşılaştırıldığında hacimce daha kısadır. Ek olarak Tes Yazıtı başta olmak üzere Uygur kağanlık yazıtları daha fazla yıpranmıştır. Araştırmacı bu farkların yanında kullanılan imla sistemi, gramer şekilleri ve söz varlığının ise her iki kağanlığın yazıt grubunda da benzer olduğunu belirtmiştir (Ölmez, 2021: 44).

1909 yılının Temmuz ayında G. J. Ramstedt ve filolog Sakari Pälsi Fin-Ugor Cemiyeti tarafından düzenlenen araştırma gezisi kapsamında güzergâhlarındaki Handu-Wang Manastarına, yanlarındaki iki Moğol yardımcı ile ulaşmış bulunuyordu. Çalışmaları sırasında oradaki yetkililerden biri üzerinde Göktürk harflerinin yer aldığı bir taşın varlığını ağzından kaçırmış, daha fazla bilgi vermese¹¹⁴ de Ramstedt bunun henüz keşfedilmemiş bir yazıt olduğunu anlamıştır. Bu gelişmeden sonra Ramstedt çeşitli araştırmalar sonucunda yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı’nın batı sınırına düşen Şine Us Gölü yakınlarında olduğunu tespit etmiş ve hemen yola çıkmıştır. Bölgeye vardığında tüm gün yazıtı arasa da bulamamış ancak akşam yardımcılarından “Dardža” adlı biri gölün kuzeyindeki bozkırda bir yayvan küçük tepede taş bir teknenin varlığını bildirmiştir. 1 Ağustos’ta buraya gelen Ramstedt toprağa gömülü hâlde iki parça olan Şine Us Yazıtı ve kaplumbağa kaidesini keşfetmiştir (1913: 10). Başka bir deyişle yazıt G. J. Ramstedt tarafından 1909’da kuzeybatı Moğolistan’da Şine Us Gölü civarında kaplumbağa kaidesi toprağa gömülü şekilde ve iki parça hâlinde bulunmuştur (Ramstedt, 1913: 67; Orkun, 2011: 163; Sertkaya, 1995: 309; Berta, 2010: 261; Aydın, 2018: 49). Böylece

¹¹⁴ Tryjarski’ye göre yazıtların taşınmasına karşı çıkan araştırmacıların sebeplerinden biri yazıtların ya da bu türdeki benzer eserlerin eski zamanlardan beri çevreleri ile bağlı olması ve yerli halkın gözündeki kutsal özellik taşımasıdır (1972: 30). Moğollar Avrupalı araştırmacıların yaptıkları geziler sebebiyle kutsiyet atfettikleri antik nesnelerinin götürülmesini ve değer verdikleri kahramanların mezarlarına saygısızlık yapılmasını istemiyordu. Bu sebeple yapılan araştırma gezilerinden çekiniyor ya da bu nesneleri gizliyorlardı (Ramstedt, 1913: 10; Orkun, 2011: 748). Novgorodova *Alte Kunst der Mongolei* eseri için çalışma yaparken Türklerin ataları olarak adlandırdığı ve adına kurban kestiği stellere karşı saygılı davrandıklarını gözlemlemiş, hatta araştırmacıları bu stellerin yanında gördüklerinde hiçbir şeye dokunmamaları ve atalarını rahatsız etmemelerini istediklerini belirtmiştir (Novgorodova, 1980: 150-151). Bilge Kağan külliyesinin sunak taşı, hem 2001 yılına kadar kazı yapılmaması hem de yörede oturanlar tarafından kutsal sayılıp korunmasından ötürü Kül Tigin külliyesindekinden daha iyi korunmuştur (Alyılmaz, 2005a: 159). Bu çekince araştırmaların başlangıcından yaklaşık yüz yıllık bir süre geçse hâlâ devam etmektedir. Nitekim Şine Us Yazıtı’nın taşınması sırasında, 17 Ekim 2021’de yerel halk tarafından bir protesto gerçekleştirilmiştir (Ganbold, 2022: 145).

şimdiye kadarki en kapsamlı Uygur Yazıtı keşfedilmiştir. Ayrıca yazıt “ilk bütünlüklü eser” olma özelliğini de elde etmiştir (Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 237; Mert, 2009: 197; Ölmez, 2018: 7, 109). Yazıtın bulunduğu alandaki mezar ise daha bulunuşundan önce hırsızlar tarafından yağmalanmıştır (Berta, 2010: 261).

Alyılmaz’ın tespitine göre mezar alanındaki pek çok heykel 1970’lerde Haırhan Sum Müzesine taşınmış, bu müzeden de 1990’ların başında Şiveet Ulaan’a nakledilmiştir. Mezar külliyesinde sadece açılmış kurgan, ikiye ayrılmış hâlde yazıt ve kaplumbağa kaide kalmıştır (Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 237; Mert, 2009: 199). Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga hem Haırhan Sum Müzesi hem Şiveet Ulaan’daki heykellerin bir kısmının Moyen Çor Kağan’ın anıt mezar külliyesine ait olduğunu ifade etmiştir (2001: 247). Yazıt uzun bir süre bulunduğu yerde, Arhangay Aymag, Hayra Sum ile Bulgan Ayman’ın Sayhan Sum’un kavuştuğu Mogoyın Şine-Us bölgesinde açık arazide kalmıştır (Aydın, 2018: 49). Şine Us Yazıtı için taşıma süreci 16-18 Ekim 2021’de gerçekleştirilmiştir. Yazıt 17 Ekim 2021’de açık arazideki yerinden (Şine Us Gölü’nün 2.53 km kuzeyi) alınmış ve bir gün sonra Moğolistan Kültürel Miras Merkezine, burada kendisi için hazırlanan alana götürülmüştür. Yazıtın buradaki konukluğu kısa sürmüş ve eser 2022 yılında Cengiz Han Müzesine nakledilmiştir. Yazıt 2022 Kasım’ından bu yana Moğolistan’ın başkenti Ulanbator’daki Cengiz Han Müzesinde uygun koşullarda sergilenmektedir (Doğan, 2022: 24-25, 30-31; Ganbold, 2022: 144-145).

Abide, kâşifi Ramstedt tarafından Almanca yayımında “Sine-Usu”, Rusça yayımında da “Selenginskiy Kamen” şeklinde adlandırılmıştır. Klyashtorniy da Ramstedt’i izlemiş ve “Shine Usu (Mogon Shine Usu)” adlandırmasını benimsemiştir. Yazıt Malov tarafından ise “Moyun Çur Yazıtı” şeklinde anılmıştır (Ramstedt, 1913: 10; Ramstedt, 1914: 34; Klyashtorny, 1985: 137). “Şine Us” adlandırması yazıtın bulunduğu yerdeki Şine Us Gölü’nden ötürü yapılmıştır (Mert, 2019: 173; Ölmez, 2018: 109-110). Kimi Göktürk harfli yazıtlar farklı gerekçelerle farklı şekilde adlandırılmış ve bu sebeple kimi yazıtlar bugüne farklı farklı adlarla gelmiştir (Aydın, 2024: 9). Şine Us Yazıtı bu adın dışında “Mo 14” olarak numaralandırılmış ve “Şine Usu Yazıtı”, “Moyun Çor Yazıtı”, “Bayan Çor Yazıtı”, “Selenge Yazıtı”, “Mogoyın Şine Us Yazıtı” (Aydın, 2015: 36; Aydın, 2022: 44),

“Moyun Çor Kağan Yazıtı”, “Yaglakar Anıtı”, “Selengin”, “Selenginskiy Kamen’ (/ Selenge Taşı)” gibi çeşitli adlarla da anılmıştır.

Mevcut malzemelerin ölçüsüne göre yazıt 3 m 80 cm yüksekliğe sahiptir ancak bulunamayan tepelik dâhil yazıtın orijinal hâlinin 4 m’den yüksek olduğu Ramstedt tarafından düşünülmüştür. Ona göre dümdüz arazide bu kadar yüksek bir anıt, geçenlerin dikkatini çok uzaklardan çekebilecek güçte olmuş ve kağanın anısı için bir nişan olarak görülmüştür (Ramstedt, 1913: 11, 41). Dört köşeli granit taş olan yazıt, dört yüzünde de Göktürk harfli Türkçe metin barındırır. Yazıtın kuzey yüzünde on üç, güney yüzünde on beş, doğu ve batı yüzlerinde on ikişer satır; toplamda elli iki satırı vardır. Diğer yazıtlara göre daha iyi durumda olan Şine Us Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde satır sayısı bakımından en hacimli olanıdır (Moriyasu, 1999: Plate 11d; Aydın, 2018: 49). Tepedeki çıkıntısının yüksekliği dört yüz düşünüldüğünde 5 ila 8 cm arasında değişmektedir. Bu çıkıntının güney ve kuzey yüzlerine denk gelen kısmının eni 20 cm iken batı yüzüne denk gelen kısmı 17 cm ve doğu kısmına gelen kısmı ise 15.5 cm’dir. Yazıtın yüzlerinin eni ise üst, kırık ve alt kısımlarda farklılık gösterir. Batı yüzünün eni üst kısımda 25 cm, kırık noktasında 30 cm alt kısımda ise 26 cm’dir. Güney yüzünün eni üst kısımda 29 cm, kırık noktasında 44 cm, alt kısımda 51 cm’dir. Doğu yüzünün eni üst kısımda 34 cm, kırık noktasında 40 cm, alt kısımda ise 40.5 cm’dir. Kuzey yüzünün eni üst kısımda 35 cm, kırık noktasında 44 cm, alt kısımda ise 50 cm’dir (Moriyasu, 1999: Plate 11d). Moyen Çor mezar külliyesinin kuzeydoğusunda bulunan kaplumbağa kaidenin uzunluğu 101 cm, genişliği 100 cm, yüksekliği ise 45 cm’dir. Kaidenin üstünde bulunan kaplumbağa kabuğu motifleri tahribata uğramışsa da büyük oranda korunmuştur (Mert, 2009: 264-265).

Yazıt dik düşünüldüğünde yazı, yukarıdan aşağı doğru yazılmıştır ve satırlar da sağdan sola doğru sıralanmıştır. Harfin üstü sola, altı sağa gelir (Moriyasu, 1999: Plate 11e; Mert, 2009: 209; Berta, 2010: 263).

Abidenin kuzey yüzünün alt kısımları ve batı yüzünün üst kısımları epey hasar görmüştür. Yazıtın üst kısmına dikkat edildiğinde ayrıca bir çıkıntı yapıldığı tespit edilmiştir. Bu çıkıntıdan hareketle yazıtın üstünden başlık geçirildiği anlaşılmış ancak başlık bugüne kadar bulunamamıştır (Moriyasu, 1999: Plate 11d; Ölmez, 2018: 110, 113-114). Kaplumbağa kaideye sahip olan yazıt ikiye ayrılmış hâldedir.

Üstteki kısım üçte birlik küçük parçadır, alt kısım ise üçte ikilik büyük parçadır (Moriyasu, 1999: 177, Plate 11b, Plate 11c, Plate 11d).

Yazıt Moyen Çor'un ölümü üzerine onun adına "759 veya 760 yılında/lagzin-küskü yılında" dikilmiştir (Rona-Tas, 1986: 56; Sertkaya, 1995: 305, 309; Tekin, 1997: 28; Sertkaya, 1997: 230; Sertkaya, 2003: 29; Aydın, 2018: 49). Yazıtta tarihin yer alması gereken son kısım okunamaz hâlde olduğundan metinde herhangi bir dikiliş tarihi kaydı bugüne ulaş(a)mamıştır. Bazin yazıtın tarihlendirilmesinin yer aldığı son kısmın okunaksız olduğunu kaydetmiş ancak abidenin 759'da ölen Moyen Çor'un kitabesi olduğunu, bu durumun da abideyi 760 yılına yerleştirdiğini dile getirmiştir (1964: 205). Başka bir deyişle Bazin yazıtın dikiliş tarihi olarak 759 sonu ya da 760 yılını düşünmüştür. Araştırmacıya göre cenazeye ilişkin alışılmış süreler¹¹⁵ düşünüldüğünde dikiliş tarihi olarak 760 yılı gerçeğe çok daha yakındır (Bazin, 2011: 224). Tekin ve Ölmez tarih olarak 759-760'ı vermiştir (2018: 19). Tezcan da yazıtın, kağanın 759'daki ölümünden sonra, belki 760'da dikilmiş olabileceğini ifade etmiştir (1984a: 126). TDEA, Ercilasun ve "Sertkaya, Alyılmaz, Battulga"nın çalışmalarında yazıtın dikiliş tarihi olarak 760 verilmiştir (Ercilasun, 1985a: 60; TDEA, 1998: 476; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 237). Rybatzki ise mezar alanının inşası, kağanın ardından düzenlenen törenler için geçen zamandan sonra Şine Us mezar alanı ve yazıtı 760 veya 761 yıllarında tamamlanmış olduğunu düşünmüştür (2011: 65-66). Berta ise yazıtın büyük olasılıkla 759'da hazırlandığını ifade etmiştir (2007: 124; 2010: 261). Demir ve Yılmaz yazıtın 760'da dikilmiş olduğunu ifade etmiştir (2007: 160).

Yazıt metninde birinci şahıs anlatıcı ile Moyen Çor konuşmuştur. Şine Us Yazıtı'nda 739-757 dönemleri kaydedilmiştir. Metinde bu tarih aralığındaki Moyen Çor'un mücadeleleri, başarıları, kağanlığı nasıl düzenlediği bizzat kağanın ağzından anlatılarak konu olarak işlenmiştir. Yüzler, anlatılan olaylar kronolojik açıdan düşünüldüğünde kuzey, doğu, güney ve batı şeklinde sıralanır.

Yazıt üzerine ilk çalışmayı kâşifi Ramstedt yapmış, Şine Us Yazıtı'nı 1913'te *Zwei Uigurische Runeninschriften in der Nord-Mongolei* başlıklı makalesinde "II.

¹¹⁵ Cenaze töreni ve yazıtın dikilmesine dair Ongin, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları için düşünülen süreler için bk. Bazin, 2011: 144, 150, 158.

Die Inschrift des Grabsteins am Šine-Usu” alt başlığı ile yayımlamıştır (1913: 10-63, 67-72).

1.2.6. Mo 11. Tes Yazıtı

Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde kağan tarafından yazdırılıp diktirilen dört kağanlık yazıtından biridir ve bu yüzden Uygur Yazıtları arasında kabul edilir. Ayrıca Şine Us ve Tariat Yazıtları ile ortak konulara sahip oluşu da bu fikri destekler (Aydın, 2018: 31, 33). Tes Yazıtı’nın kuzey yüzünün iki, üç ve dördüncü satırları ile Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün ikinci satırı arasındaki ilişki son derece açıktır (Rona-Tas, 1986: 58). Ayrıca Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün iki, üç, dördüncü satırları ve Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün on ve on birinci satırları (Berta, 2010: 237) ile bu yazıtın batı yüzünün dördüncü satırı arasında da paralellik mevcuttur. Ek olarak diğer iki yazıtla imla ve harf karakterlerinin benzerliği¹¹⁶ bir diğer destekleyici noktadır (Klyashtorny, 1985: 140-141, 144, 156; Tekin, 1990: 389; Ölmez, 2018: 59). Bunların yanında üç yazıttaki metnin kuruluşunda kimi zaman benzer kimi zaman da aynı anlatım tarzı, içerik, metin araçları ve yapının tercih edilmesi de yukarıdaki düşüncüyü destekleyen dil bilimsel bir veridir (Gürgün, 2021: 252-254, 263). Damgalar açısından bakıldığında ise Tes Yazıtı’nın güney yüzünün altında, kırık satırının sonundaki damgayla Şine Us Yazıtı’nın güney yüzünün on ikinci satırının hizasında, altta bulunan damga, Karı Çor Tigin Yazıtı’ndaki damga ve Tariat Yazıtı’nın kaplumbağa kaidesinin sağ arka ayağının arkasında bulunan damga benzerdir. Bu damga da söz konusu üç yazıtın kağanlık yazıtı, Karı Çor Tigin Yazıtı’nın da kağanlıkla bağı olan bir prensin yazıtı olduğunu destekler (Klyashtorny, 1985: 137, 143; Tekin, 1990: 389; Sertkaya, 1995: 306; Mert, 2009: 110-111; Aydın, 2018: 38). Mert Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında bulunan damganın ana çizgilerinin Yaglakar boyunu, eklemelerinin ise aileyi temsil ettiğini ifade etmiştir (2009: 111). Bu bilgilere ek olarak Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün sekizinci satırındaki Tes Yazıtı’nın diktirilmesi bilgisi ile Tes Yazıtı’nın güney yüzünün üçüncü satırındaki Tes Yazıtı’nın diktirilmesi hadisesi de uyuşmaktadır

¹¹⁶ Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarının imla ve harf karakterlerinin karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

(Tekin, 1982: 798; Rona-Tas, 1986: 55). Bu uyuşma da iki yazıtın da kağanlık yazıtlarından olduğunu destekleyen verilerden biridir.

Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtları arasında epey benzerlik/paralellik bulunsa da bu kitabelerin vücuda getirilme amacı veya türü birbirlerinden farklıdır (Rybatzki, 2011: 63). Tes ve Tariat Yazıtları Klyashtorny ve Livshits'e göre "zafer anıtı" (1971: 108), Rybatzki'ye göre ise "sınır taşı" türündedir (2011: 66). Şine Us Yazıtı ise anıt külliye yazıtıdır¹¹⁷ (Bazin, 2011: 221). Ayrıca Tes ve Tariat Yazıtları Moyen Çor'un sağlığında bizzat kendisi için diktirdiği yazıtlar olmasıyla Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından da ayrılır (Kamalov, 2002a: 102; Mert, 2009: 114).

Boris Ya. Vladimirtsov daha 1915'te Kuzeypbatı Moğolistan'a yaptığı bir gezi sırasında Tes Irmağı vadisinde bu yazıtı bulmuş ve yazıtın metnini kopya etmiştir. Araştırmacı bu yazıtı yayımlamayı planlamış ancak izin verilmediği için yayımını gerçekleştirememiştir (Klyashtorny, 1985: 137; Berta, 2007: 124; Mert, 2009: 109; Berta, 2010: 223; Rybatzki, 2011: 65; Aydın, 2022: 98). Yazıt daha sonra S. G. Klyashtorny, S. Karcavbay ve A. Oçir başkanlığında Ortak Sovyet-Moğol Tarih ve Kültür Heyeti Epigrafi grubu tarafından 1976 yazında gerçekleştirilen araştırma gezileri neticesinde "L. Tsedev" adlı bir yerlinin de yardımıyla Moğolistan'ın Kubsugul (Hovsgöl) Aymag'ında, Tes Irmağı'nın üstünde, Tsagaan-uul kasabası civarında toprağa gömülü olarak bulunmuştur (Klyashtorny, 1985: 138-139; Rona-Tas, 1986: 54; Tekin, 1990: 389; Sertkaya, 1995: 305; Mert, 2009: 109; Berta, 2010: 223; Aydın, 2018: 33).

Yazıt, bulunduğu yıl olan 1976'da "Khöwsögöl Aimak Museum (/ Hubsugul Eyaleti Müzesi)"a teslim edilmiş, sonrasında aynı yıl başkent Ulanbator'daki "Institute of History, Academy of Sciences of the M. P. R (/ Moğolistan Halk Cumhuriyeti Fenler Akademisinin Tarih Enstitüsü)"de koruma altına alınmıştır (Klyashtorny, 1985: 139; Berta, 2010: 223). Moğolistan Tarih ve Arkeoloji Enstitüsü deposunda bulunan Tes Yazıtı 26 Haziran 2021'de Moğolistan Kültürel Miras Merkezine, burada kendisi için hazırlanan alana getirilmiştir. Yazıt burada sergilenmemekle birlikte uygun koşullarda koruma altına alınmıştır (Doğan, 2022: 24-25, 27, 30).

¹¹⁷ Daha ayrıntılı bilgi için bk. "1.2.4. Mo 12. Tariat Yazıtı".

Yazıt Tes Irmağı civarında bulunduğu için bu adla anılmıştır (Klyashtorny, 2014: 198; Mert, 2009: 109; Ölmez, 2018: 55). Göktürk harfli bir yazıt bazen farklı gerekçelerle farklı şekilde adlandırılmış ve bu sebeple kimi yazıtlar değişik adlar ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Tes Yazıtı bu adın dışında “Mo 11” olarak numaralandırılmış (Aydın, 2015: 36), “Nogoon Tolgoi Yazıtı” (Alyılmaz, 2015: 176) ve “Tez” adıyla da anılmıştır.

Şine Us ve Tariat Yazıtlarından sonra üçüncü hacimli eser olan Tes Yazıtı 86 cm yüksekliğinde, 22 cm kalınlığında ve 32 cm genişliğinde dört köşe kırmızı renkli bir granit taşıdır (Klyashtorny, 1985: 140; Sertkaya, 1995: 305; Osawa, 1999a: Plate 10a; Berta, 2010: 223; Ölmez, 2018: 20, 55). Yazıtın dört yüzünde Göktürk harfli Türkçe metin mevcuttur. Dar olan kuzey ile güney yüzlerinde beşer, geniş olan batı ile doğu yüzlerinde ise altışar satır; toplamda ise yirmi iki satır bulunur. Satırların baştan ortaya kadarki kısımları tahrip olduğu için yazıtın okunabilen kısımları satırların son kısımlarıdır. Bu kısımlar Şine Us ve Tariat Yazıtları’na göre oldukça azdır (Klyashtorny, 1985: 139, 141; Rona-Tas, 1986: 54; Sertkaya, 1995: 305-306; Osawa, 1999a: 159, Plate 10a, Plate 10b; Mert, 2009: 110; Aydın, 2018: 33-34). Yazıt dik düşünülürse satırlar yukarıdan aşağı ve sağdan sola doğru sıralanmıştır. Harfin üstü sola, altı sağa doğru yazılmıştır (Klyashtorny, 1985: 142; Mert, 2009: 122-123). Eldeki yazıt parçası tüm yazıtın sadece alt kısmıdır. Yazıtın kaideye giren kısmının diğer yazıtlardaki kısımlara göre oldukça kısa oluşu yazıtın pek uzun olmadığını göstergesidir (Mert, 2009: 110).

Şine Us, Tariat ve Tes Yazıtları düşünüldüğünde bunların içinde en fazla yıpranmış olanı Tes Yazıtı’dır. Ayrıca Tes Yazıtı diğerlerine göre daha küçük boydadır ve onlardan daha az satır içerir (Osawa, 1999a: Plate 10a, Plate 10b; Ölmez, 2018: 16, 55, 58). Yazıtın pah kısmındaki tahribatın en önemli nedeni ise yerel sakinler tarafından at bağlama aracı olarak kullanılmasıdır (Mert, 2009: 134). Hem diğer yazıtlara göre daha kısa hem de daha hasarlı olan yazıtın ancak dörtte biri okunabilmiştir (Berta, 2010: 223). Yazıtın bir ucunun aşındığı, bir ucundan da kırık olduğu daha ilk tespit edildiği anda fark edilmiş ve 1976-1977 ile 1980-1982 yıllarında yapılan araştırmalara rağmen diğer kısımları ve varsa kaplumbağa kadiesi bulunamamıştır (Klyashtorny, 1985: 139). Şinehüü yazıtın bulunduğu yerde mezar benzeri kalıntıların ve kaplumbağa kaidenin olmamasını yazıtın buraya taşınması ile

açıklamak istemiştir. O, Klyāstorniy gibi yazıtın bulunduğu yere dikildiğini düşünmemiş, yazıtın sonradan buraya taşındığını iddia etmiş ve bunu da yukarıda bahsedilen parçaların eksikliğinden temellendirmiştir (Osawa, 1999a: 158-159).

Yazıtın Moyen Çor döneminde “onun adına/onun tarafından” ilk abide olarak “750 yılında/bars yılının yaz ayında” Tes Nehri başında “dikildiği/diktirildiği” düşünülür (Tekin, 1982: 798; Rona-Tas, 1986: 56; Sertkaya, 1995: 305; Sertkaya, 1997: 229; Tekin, 1997: 28; Sertkaya, 2003: 28; Berta, 2007: 124; Demir ve Yılmaz, 2007: 160; Berta, 2010: 223; Ölmez, 2018: 58). Bu hâliyle yazıt araştırmacılar tarafından ilk Uygur Yazıtı kabul edilir (Ölmez, 2018: 59). Yazıt bölge olarak Tes Nehri’nin sol kıyısında ve Moğolistan’ın kuzeybatı bölümünde dikilmiştir ve bu bölge Moyen Çor’un seferleri boyunca yazlık olarak kullandığı bir yerdir (Kamalov, 2002a: 102). Tes Yazıtı’nın güney yüzünün üçüncü satırı ve Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün sekizinci satırındaki yazıtın, Tes Yazıtı olduğu kabul edilir (Rona-Tas, 1986: 55). Tes Yazıtı’nın tarihlendirilmesi için tek veri, yazıtın batı yüzünün dördüncü satırındaki “[t(a)k]ıgu yıl[ka]” ifadesidir (Osawa, 1999a: 162). Yazıtın dikiliş tarihi ile ilgili olarak 750 yılı genel kabul görmüş olsa da tarihlendirme ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Araştırmacılar değinilen “[t(a)k]ıgu yıl[ka]” ifadesinden hareketle çeşitli yorumlar yapmıştır. Klyāstorniy yazıtın batı yüzündeki tavuk yılını eserinin notlar kısmında 757 olarak tespit etmiştir (1985: 154). Araştırmacı yazıtın dikilişinin de 8. yüzyılın sonu (760-770’ler) ile 9. yüzyılın başına tarihlendirilebileceğini ifade etmiştir. Ona göre Tes Yazıtı Böğü Kağan’ın hükümdarlığı esnasında büyük ihtimalle 761-762’de dikilmiştir (Klyashtorny, 1985: 137, 139, 152; Klyāstorniy, 2014: 199; Berta, 2010: 223). Kamalov yazıtı Moyen Çor’un halefi Böğü Kağan’a ait kabul etmiştir (2002a: 102). TDEA, Ercilasun ve Akar; Klyāstorniy’ı izleyerek yazıtın dikiliş tarihini 757 olarak vermiştir (Ercilasun, 1985a: 60; TDEA, 1998: 476; Akar, 2019: 20). Rybatzki de benzer bir fikri savunmuş ve yazıtın 760-761’den sonraki bir zamanda dikilmiş olabileceğini ifade etmiştir (2011: 66). Mert ise Moyen Çor döneminde 745 ve 757 olmak üzere iki tavuk yılının var olduğunu belirtmiş ve Tes Yazıtı’ndaki tavuk yılının paralel anlatıma sahip olan Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün yedinci satırı ile birlikte değerlendirildiğinde 745 olarak düşünülebileceğini ifade etmiştir. Ona göre Tes Yazıtı’nın, Moyen Çor’un 750’de diktirdiği yazıt olduğu ileri sürülebilir (Mert, 2009:

113-114). M. Şinehüü eserin dikilişini 760-780 arasına yerleştirmiştir. M. Şinehüü'nün bu tarihlendirmesine karşı çıkan Rona-Tas'a göre Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün yedi ila onuncu satırlarında anlatılan ilk yazıt Tes, ikincisi ise Tariat Yazıtı'dır ve dikilen ilk yazıtın tarihi 750 olarak belirlenebilir (Rona-Tas: 1986: 54-55; Osawa, 1999a: 166; Berta, 2010: 223). Osawa da yazıtın dikiliş tarihi konusunda önce Klyaştorıny'ın fikirlerini anmış ve bu fikirlere katılmayarak 750 yılını ileri sürmüştür (Osawa, 1999a: 162-163). Tekin ve Ölmez de tarih olarak 750'yi vermiştir (2018: 19). Doerfer ise dikiliş tarihini 760-762, ideal olarak da 762 olarak belirlemiştir (Aydın, 2018: 33; Ölmez, 2018: 59). Aydın yazıtta anlatılan olaylar ve Tariat Yazıtı'ndaki benzer cümlelerden hareketle eserin Moyen Çor'un kağanlık yılları olan 747-759 arasında yazılmış olabileceğini ifade etmiştir (2022: 98).

Yazıtta Şine Us ve Tariat Yazıtı'nın aksine¹¹⁸ üçüncü şahıs anlatıcı kullanılmıştır ve anlatıcı Moyen Çor değildir (Ölmez, 2018: 59). Mert metinde kullanılan üçüncü şahıs anlatıcı ve yazıtta kullanılan damgadan hareketle abidenin Yaglakar sülalesinden Moyen Çor'a yakın biri tarafından oluşturulduğunu ifade etmiştir (2009: 111-112). Yüzler anlatılan olaylar kronolojik olarak düşünüldüğünde kuzey, batı, doğu ve güney şeklinde sıralanabilir.

Yazıtta konu olarak atalara atıf yapıldıktan sonra Ötüken Uygur Kağanlığı'nda 745-750 arasında geçen Kutlug Bilge Kül Kağan'ın ölümü, Tay Bilge Tutuk'un yabgu atanması, Moyen Çor'un tahta çıkışı ve kağanlık merkezini kurması gibi olaylar işlemiştir.

Bilim dünyası yazıttan 1977'deki Klyaştorıny'nın *Epigrafičeskie Raboty v Mongolii* (/ *Moğolistan'daki Epigrafik Hizmetler*) yazısı ve sonrasındaki diğer çalışmalar ile haberdar olmuştur (Klyashtorny, 1985: 139). Yazıt ilk kez M. Şinehüü tarafından 1977'de *Tesyn ertniy türeg bičeesiyg dahin nyagtalsan ni* başlığı ile yayımlanmıştır (Aydın, 2018: 34, 217).

1.2.7. Mo 25 ... 45. Hoid Tamir Yazıtları

Hoid Tamir Yazıtları Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından oluşturulan yazıtlar grubuna dâhildir (Aydın, 2018: 31).

¹¹⁸ Tariat Yazıtı'nda da üçüncü şahıs anlatıcı kullanılmakla birlikte metnin önemli bir bölümü Moyen Çor'un ağzından anlatılmıştır.

Bazin ve Sertkaya'nın Hoid Tamir Yazıtlarını 8. yüzyılın ikinci yarısının başlarına (735-760, en geç 763) ve dolayısıyla da Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine tarihlendirmelerinden ötürü yazıtlar Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde değerlendirilmiştir (Bazin, 2011: 210-214; Sertkaya, 1997: 230; Ercilasun, 2010: 128).

1893'te Rus kâşif D. A. Klementz, Orhun Nehri'nin sol (batı) kolu olan Hoyto Tamir kıyılarında ıssız bir kayalık çıkıntının üzerinde siyah boyayla yazılmış on Göktürk harfli yazıt keşfetmiştir ki bunlar, bugün Hoid Tamir Yazıtları olarak adlandırılan yazıtlardır (Radloff, 1895: 260; Orkun, 2011: 299; Aalto, 1958: 62; Ercilasun, 1985a: 63; Bazin, 2011: 210).

Hoid Tamir Yazıtları bugün Moğolistan'ın Arkhangay Aymag, Orhun Nehri'nin batısında, İkhtamur Sum'un 2 km doğusunda, Tamir Nehri'nin kuzey kıyısında keşfedildiği kayanın üzerinde bulunmaktadır (Bazin, 2011: 210; Sertkaya ve Harcavbay, 2000: 314; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 189; Alyılmaz, 2007: 161; Aydın, 2018: 71; Sertkaya, 2022: 236).

Yazıtlar için "Hoid Tamir (/ Kuzey Tamir)" adlandırması nehrin adından hareketle yapılmışken (Klyashtorniy, 2007: 147) "Tayhur-Çuluu (/ Tayhur Kaya)" adlandırması ise yazıtların üzerinde bulunduğu büyük kaya kütesinden hareketle yapılmıştır (Aydın, 2018: 71). Aydın'a ve okumasına göre kaya kütesinin adı "2. Hoid Tamir Yazıtı"nın üçüncü satırında "*toñın taş*" olarak geçmiştir¹¹⁹ (2021a: 126-127). Bir yazıt farklı sebeplerden ötürü farklı farklı adlandırılmış ve bu yüzden kimi yazıtlar birbirinden farklı adlar ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Hoid Tamir Yazıtları bu adın dışında "Mo 15...45" olarak numaralandırılmış ve "Hoyto Tamir", "Tayhar Çuluu" (Aydın, 2015: 36-37) "Hoyto Tamir Yazıtları", "Tahyar Kayası Yazıtları", "Taihar Çuluu Yazıtları", "Hoid Tamir", "Hoytu-Tamir Yazıtları", "Kuzey Tamir Yazıtları" ve "Tayhir Çuluu Yazıtları" gibi çeşitli adlarla anılmıştır.

Yazıtların bulunduğu "Taihar" adlı kaya kütesinin yüksekliği 30-40 m'dir (Sertkaya ve Harcavbay, 2000: 314; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 189; Alyılmaz ve Mert, 2019: 197). Yerdeki çevresi ise 62 m'dir. Fin âlim Granö'nün Moğol arkadaşından aktardığı hikâyeye göre eski bir kahraman bu taşı korkunç bir

¹¹⁹ Üçüncü satır Aydın tarafından "*kasuy? kara başıg yaylat<d>ım küzte toñın taşka ertim*" şeklinde okunmuştur (2018: 74).

yılanın üzerine yerleştirmiştir (Aalto, 1958: 62). Bu devasa kaya, 1715 m yükseklikteki ıssız bir boğazda, Yukarı Moğolistan'ın önemli bir geçiş yolundadır (Bazin, 2011: 210).

Büyük kaya kütleindeki birbirinden bağımsız Türkçe metinler, Göktürk alfabesi ile verilmiştir. Bu metinlerin yazımında ise kırmızı ve siyah (ve yeşil ?) Çin boyları kullanılmış, metinler fırçayla yazılmıştır ki bu iki yönü bakımından diğer yazıtlara göre özgündür (Radloff, 1895: 260; Aalto, 1958: 63; Bazin, 2011: 210-211). Yazıtlar iyice yıkandıktan sonra ya da başka bir ifadeyle boya ile yazılmış olan yerlere su dökülünce ortaya çıkmıştır (Orkun, 2011: 299). Bu boyalar on iki yüzyıl boyunca hava koşulları ve kuş pislikleri gibi yıpratıcı unsurlara dayanmıştır. Granö 1909'da Hoytu Tamir'e bir araştırma gezisinde bulunmuş ve Klementz'inkileri faydalı şekilde tamamlayan kendi çizimlerini elde etmiştir. Granö'nün notlarına göre kırmızı boyayla yazılan yazılar oldukça belirsiz olduğu için muhtemelen daha eskidir. Siyah boyayla yazılanlar ise kimi yerlerde (özellikle çıkıntılı kenarların altında) daha iyi korunmuştur (Aalto, 1958: 63; Bazin, 1964: 196). Bugün ise yazıtların kondisyonu kötüleşmiş, önemli bir kısmı süreç içinde tahrip olmuştur (Alyılmaz ve Mert, 2019: 197). Türkçe metinler kayalığın güneydoğusundan güneyine ve güneybatısından kuzeyine doğru yer almaktadır. Bunların yanında aynı kaya kütleinde başka milletlerce Soğd, Phags-pa, Moğol, Tibet, Arap alfabesi gibi alfabelerle yazılmış Moğolca, Tibetçe, Çince gibi dillerde yaklaşık iki yüz metin de yer almaktadır (Aalto, 1958: 62-63; Bazin, 2011: 211; Sertkaya, 1995: 310; Sertkaya ve Harcavbay, 2000: 314; Badam, 2012: 61; Aydın, 2018: 71).

Yüzyıllardır etrafından geçen insanlar bu kayaya kısa ya da uzun bir biçimde birbirinden bağımsız metin bırakma alışkanlığı edinmiştir (Aalto, 1958: 63). Farklı dönemlerdeki insanların çeşitli dil ve alfabelerle bu kaya kütleine yazı yazmalarının en büyük nedeni olarak buranın kutsallığı ileri sürülebilir (Aydın, 2018: 71). Geçmişte insanlar olağanüstü konumu, şekli ve büyüklüğünden ötürü taşınî bir bakış açısıyla yaklaşmış, taşınî bir özellik atfetmiş ve kimi metinler de bu taşınî bakış açısı ile ilişkili bir şekilde verilmiş olabilir (Aalto, 1958: 63). Aalto'nun bu fikirlerine paralel fikirler Alyılmaz ve Mert'te de yer almıştır. Araştırmacılara göre "Taıhar" adlı kaya kütleinin Tamir Irmağı'na yakın olması, geniş bir düzlükte bulunması ve etrafında benzeri bir kaya ya da yükseltinin olmaması gibi özellikler insanların

dikkatini çekmiş ve geleneksel Türk-Moğol inanç sistemlerinde kutsal sayılmıştır. Bu kutsallıktan ötürü “kutsal mekânlara kaya üstü resim yapma, damga vurma ve yazı yazma geleneği” içinde kayaya farklı dönemlerde yazı yazılıp damgalar vurulmuştur (Alyılmaz ve Mert, 2019: 197). Bazin’e göre Hoytu Tamir geçidini kullanacak yolcuların sihirli bir şekilde korunmasını amaçlayan bir geçiş ayini ile ilişkili olabileceği gibi yolculara iyi dileklerde bulunmak veya adaklar için de yazılmış olabilir (2011: 210-211, 213). Yazar Hoid Tamir Yazıtlarının aynı döneme ait tutarlı bir bütün oluşturduğunu, muhtemelen orada birkaç yıl yaşayan iki bilgin tarafından yoldan geçen yolcular için oluşturulan dua/adak metinleri/formülleri olduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre bu yazıtlar “büyüsel/dinî” özelliğe sahip yazıtlardır (Bazin, 1964: 203, 208). Berta yazıtları zafer dileklerinin bildirildiği eserler olarak yorumlamıştır (2007: 124). Tenişev’e göre Hoid Tamir Yazıtlarında askerî sınıf üslubu kullanılmıştır (1989: 302). Gabain Hoid Tamir Yazıtlarının bir bütün olduğunu ve Kül İç Çor’un hayatı ve ölümü hakkında oluşturulmuş şiir formunda, en eski “kahramanlık destanı (/ heldenlied)” olduğunu ve bunların 721’de oluşturulduğunu ileri sürmüştür (1953: 550-553).

Hoid Tamir Yazıtlarının satır sayısı ve okunuş yönleri çeşitlilik arz etmektedir. Hoid Tamir Yazıtlarından; dördüncü, onuncu, on sekizinci ve yirmi birinci yazıtlar bir satıra; üçüncü ve beşinci satırlar iki satıra; birinci, dokuzuncu, on dokuzuncu ve yirminci yazıtlar üç satıra; ikinci, yedinci, sekizinci, on birinci, on ikinci, on altıncı ve on yedinci yazıtlar dört satıra; altıncı ve on dördüncü yazıtlar altı satıra; on üçüncü ve on beşinci yazıtlar yedi satıra sahiptir. Yazıtlardan kimisi oldukça okunaklı (ikinci, üçüncü, beşinci, altıncı, yedinci, onuncu, on ikinci, on dördüncü, on beşinci, on altıncı ve on sekizinci yazıtlar) kimisi yarı yarıya okunaklı (birinci, dördüncü, sekizinci, on birinci, on üçüncü ve on dokuzuncu yazıtlar) kimisi ise satırları belli olsa da okunaksızdır (dokuzuncu, on yedinci, yirminci ve yirmi birinci yazıtlar) (Aydın, 2018: 74-81). Bugün toplamda yirmi bir parça olan yazıtlarda iyi dilek ve geçiş bilgisi gibi konular işlenmiştir.

Yazıtların hangi dönemde verildiği tartışmalı bir konudur. Orkun, Aydın ve M. Aydın’a göre Bilge Kağan’ın Beşbalık için yaptığı altı savaştan dördüne katılan ve Tarduşların yöneticisi olan Kül İç Çor ile Hoid Tamir Yazıtlarındaki “*t(a)rduş kül iç (ç)or*” aynı kişidir. Ek olarak bu yazıtlardaki “*b(e)ş b(a)lık(k)a b(a)rır biz*” ifadesinde

yer alan mücadele, Göktürk Yazıtlarında da kayıtlı olan II. (Kök) Türk Kağanlığı'nın Beşbalık seferidir. Orkun bu tarihî olayları hareket noktası yaparak yazıtların Beşbalık sefer(ler)i sırasında, tarih olarak da 8. yüzyılda oluşturulduğunu ileri sürmüştür. Aydın metinde geçen “yılan” yılının 717 olması gerektiğini ifade etmiştir (Orkun, 2011: 299-300; Aydın, 2019:261-262; Aydın, 2024: 149). Tekin, Orkun'un fikirleri ile paralel fikirler ileri sürmüş; metinlerde geçen “Tarduş Kül Çor”, “Türgiş” gibi isimler ve “*b(e)ş b(a)lık(k)a b(a)rır biz*” gibi cümlelerden hareketle bunların II. (Kök) Türk Kağanlığı'nın 713-714 yıllarındaki Beşbalık seferi sırasında yazılmış olabileceğini ifade etmiştir (Tekin, 1997: 29). Ercilasun da Orkun ve Tekin çizgisine paralel düşünceler belirtmiş, metinlerde Tarduşların başı Kül İç Çor'un Türgişlerle mücadelesi ve Beşbalık'a yapılan seferden bahsedildiğini ifade etmiş; yazıtların da 717-720 arasında yazılmış olabileceğini ileri sürmüştür (2010: 128; 1985a: 58). Bazin'e göre paleografik, dil bilimsel ve tarihi gerçeklere göre Hoid Tamir Yazıtlarının tümü 735 ila 760, en geç 763 yılları arasında verilmiştir. Araştırmacıya göre bu metinlerde geçen “yılan yılı” ve “maymun yılı” tarih kayıtları ise sırasıyla 753 ve 756 yıllarına karşılık gelmektedir. Sonuç olarak Bazin bu metinleri paleografik, dil bilimsel ve tarihi gerçeklere göre incelemiş; tarih kayıtlarını değerlendirmiş ve tarihi kesin olan yazıtları 753 ve 756 yılına, genel olarak Hoid Tamir Yazıtlarını ise 8. yüzyılın ikinci yarısının başlarına tarihlendirmiştir (2011: 210-214, 225, 547). Sertkaya da Bazin'in tarihlerle ilgili fikirlerini benimsemiş ve yazıtları 8. yüzyılın ikinci yarısının başlarına tarihlendirmiştir (Sertkaya, 1995: 310). Berta da Bazin'e oldukça yakın bir tarih aralığını belirlemiş ve yazıtların oluşturulma tarihi olarak 735-756 yıllarını vermiştir (Berta, 2007: 124). Badam ise yazıttaki söz varlığı ve harflerin biçimine bakıldığında tarihlendirmenin (Kök) Türk Kağanlığı'nın son, Ötüken Uygur Kağanlığı'nın erken dönemlerine ait olabileceğini ileri sürmüştür (2012: 62). Alyılmaz ve Mert ise yazıtların birbirlerinden farklı stillerle (Kök) Türk ve Uygur dönemlerinin farklı zamanlarında yazıldıklarını kaydetmiştir (2019: 197). M. Aydın Tun Baga Tarkan'ın, Böğü Kağan ve tüm maiyetini öldürdükten sonra “Alp Kutlug Bilge Kağan” ünvanıyla tahta geçtiğini, 6. Hoid Tamir Yazıtı'nda bu kağandan bahsedildiğini ve doğal olarak da bu yazıtın 780'den sonra yazıldığını ifade etmiştir (2024: 41). Bir diğer tartışmalı konu ise yazıtların hangi boy tarafından verildiğidir. Orkun 14. Hoid Tamir Yazıtı'ndaki “*t(a)rduş kül iç (ç)or*”un Beş Balık'a

seferinden hareket ederek yazıtların Tarduşlara ait olduğunu ve 8. yüzyılda yazılmış olabileceğini ifade etmiştir (2011: 299-300). Şirin 3. Hoid Tamir Yazıtı'ndaki “yüzl(ü)g kunç(u)y” ibaresini işlediği kısımda Orkun'un bu fikrini anmış, “yüzl(ü)g kunç(u)y” ünvan öbeğinin bu yöndeki fikirleri en azından iki yazıt için doğru olduğunu düşündürdüğünü dile getirmiştir (Şirin, 2016: 148).

D. A. Klementz 1893'te Hoyto Tamir kıyılarındaki yazıtları keşfettiğinde yazıtların fotoğrafının çekilmesi mümkün olmadığı için on yazıtın çizimini elle yapmış ve bunları Radloff'a göndermiştir (Radloff, 1895: 260; Aalto, 1958: 64). İlk yayın da 1895 yılında Radloff tarafından *Die Inschriften am Choito-Tamir* başlığı ile 1893'te D. A. Klementz'in aldığı on yazıtın kopyasına dayanılarak ve kimi yerler düzeltilmeye çalışılarak yapılmıştır. Radloff'un yayımladığı on yazıt Orkun tarafından da yayımlanmış ve böylece sözü edilen yazıtlarla ilgili Türkiye'deki ilk yayım yapılmıştır. Bugüne kadar yapılan çalışmalar sayesinde yayımlanan Göktürk harfli Türkçe metin sayısı yirmi bire kadar çıkmış ve bunlar toplu hâlde son olarak Aydın tarafından neşredilmiştir (Radloff, 1895: 260-268; Orkun, 2011: 299; Sertkaya ve Harcavbay, 2000: 314, 316; Badam, 2012: 62; Aydın, 2018: 71, 74-81; Aydın, 2021a: 127).

1.2.8. Mo 22. Arhanan Yazıtı

Arhanan Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından yazdırılıp diktirilen yazıtlardan biridir (Aydın, 2018: 31).

Yazıt üzerindeki damgaların birçoğunun Uygurlara (ya da Uygur dönemine) ait olması harf karakterleri ve metindeki söz varlığı eserin Ötüken Uygur Kağanlığı Dönemi yazıtlarından biri olarak öne sürülebilmesini sağlar (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 66; Alyılmaz, 2003: 343; Aydın, 2018: 90; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201; Sinanoğlu, 2021: 395). Ayrıca “teñr<i>ken kunçuy” ibaresi de yazıtın kağanlık sülalesiyle ilgili olduğunun bir göstergesidir. Çünkü “täñrı” ve “täñrikän” ibareleri Göktürkçe döneminde kağanlık sülalesine dâhil kişiler için kullanılmış bir yüceltme hitap kelimesi ve ünvanıdır (Özönder, 2000: 126-127).

Yazıt Ulanbator'un takriben 260 km batısında, Bulgan Aymag, Hişiğ-öndör Sum'un 40 km güneyinde yer alan Arhanan Dağı'nın kuzeybatısında bulunmuştur

(Özönder, 2000: 126; Kormushin ve Battulga, 2013: 204; Aydın, 2018: 90; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201). Yazıt bugün Bulgan Aymag, Hisig-under Sum bölgesinde bulunmaktadır (Alyılmaz, 2007: 161; Sertkaya, 2022: 237). Arhanan Yazıtı Arhanan Dağı'nın eteklerinde bulunduğundan ötürü bu adı almıştır (Ağca, 2018: 12). Kljaštornyj ve Tryjarski'nin verdiği bilgilere göre yazıt, korunmaması yüzünden ilk tespitinden sonra günden güne yıpranmış ve kimi parçalarında bozulmalar meydana gelmiştir (1990: 65). Göktürk harfli bir yazıt bazen farklı farklı nedenlerle farklı biçimde adlandırılmış ve bu yüzden kimi yazıtlar birkaç farklı ad ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Arhanan Yazıtı bu adın dışında “Mo 22” olarak numaralandırılmış (Aydın, 2015: 36) ve “Ar Hanan”, “Ar Hanin Yazıtı” ve “Kül Tarhan Yazıtı” adları ile de anılmıştır (Alyılmaz, 2003: 343; Ağca, 2018: 12; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201; Aydın, 2022: 44).

Yazıtta üç satır Göktürk harfli Türkçe metin bulunmaktadır. Ayrıca yazıtın yer aldığı kayada bulunan damgaların büyük bir kısmı Uygurlara aittir (Aydın, 2018: 90; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201).

Birkaç kelimenin kaya kütlesindeki çatlak, damar ve parçalanmalardan ötürü okunamadığı ancak genel olarak iyi durumdaki üç satırlık yazıt kaya yüzüne, yerden yaklaşık 60-80 cm yükseklikte, sağdan sola doğru yatay olarak kılıç, kama ya da bıçak gibi sivri bir aletle kazınarak yazılmıştır. Metin 16 m uzunluğunda ve 1-3 m yüksekliğinde güneye nazır kayalığın batıdan 3. m'sindeki parça üzerindedir. Harflerin üstü yukarı, altı aşağı doğrudur. Üst satır yerden 1 m, en alt satır ise 30 cm yüksekliktedir. Üst satır 1 m 7 cm, onun altındaki satır yaklaşık 38 cm, en alt satır ise yaklaşık 32 cm uzunluğundadır (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 65; Alyılmaz, 2003: 343; Battulga, 2005: 227; Kormushin ve Battulga, 2013: 204, 206-208; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201).

Yazıtta tarihlendirme ile ilgili çoğu kaya yazıtında olduğu gibi doğrudan bir bilgi yoktur ve bu yüzden de yazıtın ne zaman dikildiği açık bir şekilde belli değildir (Kormushin ve Battulga, 2013: 217). Bununla birlikte yazıttaki damgalar, harflerin karakterleri ve söz varlığından hareketle abidenin Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait olabileceği düşünülür (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 66; Aydın, 2018: 90; Alyılmaz ve Mert, 2019: 201; Sinanoğlu, 2021: 395). Kljaštornyj ve Tryjarski tarih olarak 8. yüzyılın ikinci yarısı ve 9. yüzyılın ilk kısmını genel bir çerçeve olarak

düşünmüştür. Araştırmacılar “*täŋrikän*” kelimesinin (Kök) Türklere nazaran daha çok Ötüken Uygurları tarafından kullanıldığını bildirmişse de bunun yazıtın tarihiyle ilgili herhangi bir hipotez ileri sürmek için yetersiz olduğunu da sözlerine eklemiştir (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 66-67). Kormuşin ve Battulga ise yazıtta açık bir tarih kaydı veya tarihlendirmeye yardımcı iyi bilinen bir olay kaydının olmadığını belirtmiştir. Onlara göre yazıtın paleografik özellikleri de belirsizdir ancak yine de bu paleografik özelliklerden bir tarihlendirme yapılabilir. Araştırmacıların belirttiğine göre yazıttaki harf karakterleri (I, b², t¹ gibi) klasik Göktürk harflerinden sonraki varyasyonlara yakındır. Bu paleografik özelliklerden hareketle Kormuşin yazıtın dikiliş tarihini yaklaşık 9. yüzyılın ortası olarak belirlemiş ve Battulga da bu fikre katılmıştır (Kormushin ve Battulga, 2013: 217-218).

Metinde aynı zamanda yazıtın yazıcısı da olan “*kul açuk*” birinci şahıs anlatıcı ile konuşur.

Yazıt Kljaštornyj ve Tryjarski’ye göre bir cenaze yazıtı değil bir “anma/hatıra” yazıtıdır. Araştırmacılara göre bu eser başta “*yëgen botur êrkin*” olmak üzere kraliyet ailesi veya aristokratlardan müteşekkil bir grup önemli kişinin Arhanan’dan geçişini ve orada durmasını anmak için oluşturulmuştur. Yazıtın meçhul yazarı kendi ve grubun duygularını dile getirmek için birkaç kere “*kutlug bol-*” ifadesini kullanmıştır (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 65-66). Özönder’e göre ise kutlu bir kaya üzerine yazılan ve belki de bir evlilik kutsaması olan, “*teŋr<i>ken kunçuy*” ile “*köl tarkan*” isimli kişilerin kutsandığı bir kutsama metnidir (Özönder, 2000: 126).

Yazıt hakkındaki ilk bilgi ve fotoğraflar (rötuşlanmış iki fotoğraf) Gombajov ve Snukov tarafından verilmiş ancak yazıtın ilk yayımı ise Polonyalı Türkolog Tryjarski tarafından 1965’te *L’inscription turqueruniforme d’Arkhanen, en Mongolie* başlığı ile yapılmıştır (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 65; Özönder, 2000: 126; Kormushin ve Battulga, 2013: 205; Aydın, 2018: 90). Tryjarski’nin bu çalışması Gombajov’un 1935’te bastırdığı rötuşlanmış iki fotoğrafa dayanmıştır. Kljaštornyj ve Tryjarski’ye göre hem Gombajov’ın rötuşlu fotoğraflarının kötü durumu hem de Tryjarski’nin yazıtın orijinaline ulaşamaması bu ilk yayından sonra daha yetkin dökümanalar elde edilir edilmez yeni bir yayımı gerekli kılmıştır (Kljaštornyj ve Tryjarski, 1990: 65). O. Namnandorj 1966’da yazıtı incelemiş ve metnin kopyasını elle çıkarmıştır. Yazıt B. Rinçen tarafından da incelenmiş ve 1968’de fotoğraf olarak

atlasında yayımlanmıştır (Özönder, 2000: 126; Kormushin ve Battulga, 2013: 205; Aydın, 2018: 90; Sinanoğlu, 2021: 395).

1.2.9. Mo 64. Gurvaljin Uul Yazıtı

Gurvaljin Uul Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından yazdırılıp diktirilen yazıtlardan biridir (Aydın, 2018: 31).

Yazıtın yer aldığı kayada Uygurlara/Uygur dönemine ait iki damga vardır ve yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi yazıtları içinde değerlendirilmesinde bunlar etkilidir (Alyılmaz, 2005: 75; Aydın, 2018: 91; Ölmez, 2018: 211, 213; Alyılmaz ve Mert, 2019: 199). Yazıt üzerinde bir adet hakkeden kişinin mensup olduğu boyun/ailenin damgası, bir adet de Uygur dönemi eserlerinde sıklıkla karşılaşılan “ay damga” mevcuttur (Alyılmaz, 2003: 338).

Yazıt 1929’da Munke Oçir adlı bir Moğol tarafından Bulgan Aymag, Gurvanbulag Sum’un 17 km güneydoğusunda yer alan “Gurvaljin-Uul (/ Üçgen Dağ)” bölgesinde bir kayada bulunmuştur (Caferoğlu, 1937: 155; Orkun, 2011: 355; Klyaştornıy, 2007: 150; Aydın, 2018: 91; Ölmez, 2018: 211). Aynı yıl Moğolistan Cumhuriyeti ilim komitesinde bulunan Yamçarano, Monke Oçir’in keşfettiği bu yazıtın bir fotoğrafını çıkararak okuması için A. N. Samoyloviç’e göndermiştir. Samoyloviç’in yaptığı ilk yayın ile bilim âlemi yazıttan haberdar olmuştur (Caferoğlu, 1937: 155; Orkun, 2011: 355).

Yazıt üçgen şeklinde bir dağın eteğinde bulunduğundan Moğol bilim insanları tarafından “Gurvaljin Uulın Türeg Biçes (/ Üçgen Dağın Türk Yazıtı)” şeklinde adlandırılmıştır. Granitten bir kayaya yazılmış yazıt bugün bulunduğu yerde, Bulgan Aymag, Gurvanbulag Sum’da, “Gurvaljin-Uul (/ Üçgen Dağ)”dadır (Alyılmaz, 2003: 338; Alyılmaz, 2005: 74-75; Sertkaya, 2022: 236). Bir yazıt kimi durumlarda farklı gerekçelerle farklı şekilde adlandırılmış ve bu sebeple kimi yazıtlar birkaç değişik ad ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Gurvaljin Uul Yazıtı bu adın dışında “Mo 64” olarak numaralandırılmış ve “Gürbelcin Yazıtı” (Aydın, 2015: 37), “Üç Köşe Yazıtı”, “Gürbelçin Yazıtı”, “Gürbelçin Kaya Yazıtı” ve “Gurvaljin Uul (Gürbelcin¹²⁰ Dağı) Yazıtı” gibi çeşitli adlarla da anılmıştır.

¹²⁰ “Gürbelcin” kelimesi Moğolcada “üçgen” anlamına gelir (Alyılmaz, 2003: 338).

Tek satırdan oluşan yazıtın bulunduğu yüzeyin üst kısmı 81 cm, üst kırık kısmı 43 cm aşağıya doğru aynı parça 65 cm; alt kısım boydan boya 1 m 29 cm; yazılı olan en ise 80 cm'dir (Ölmez, 2018: 213, 327).

Yazıtın bir yüzünde iyi okunabilen tek satırlık Göktürk harfli Türkçe metin eğer 80 cm'lik enden bakılırsa yatay olarak sağdan sola doğru yazılmıştır. Harfin üstü yukarı yani damgalara, altı ise 80 cm'lik ene bakmaktadır (Ölmez, 2018: 213). Samoyloviç'e göre yazıt metni kaya üzerine hakkedilmeden doğrudan elle yazılmıştır (Caferoğlu, 1937: 155). Gerçekte tek satır olan yazıt metni, Samoyloviç'in ilk yayımında yanlış şekilde üç satır olarak verilmiş ve bunu kaynak alan diğer yayımlarda da aynı yanlış devam ettirilmiş; yazıtın üç satırdan oluştuğu ve aynı cümlelerin üç satırda da tekrar ettiği bilgisi okurlara iletilmiştir. Orkun'un Samoyloviç'in neşri olarak verdiği görselde de farklı boyutlarda aynı üç satır yer almıştır (Caferoğlu, 1937: 155; Orkun, 2011: 355). Alyılmaz'a göre ustaca yazılmış yazıt başka bir yere, muhtemelen bir anıt mezara götürülmek üzere bulunduğu yerde hazırlanmıştır. Araştırmacıya göre yazıtın üzerinde bulunduğu bloğa yazılmadan önce yandaki başka bir taşta çizgiler çizilmiş ancak sonra bundan vazgeçilerek şu anki mevcut kayaya metin işlenmiştir. Nitekim yazıtın bulunduğu granit yatağında üzerine yazı yazılmak üzere hazırlanmış başka bloklar da mevcuttur (Alyılmaz, 2003: 338; Alyılmaz, 2005: 74-75). Ölmez'e göre harf karakterlerine bakılırsa Karabalgasun-I Yazıtı'ndan daha önceki bir dönemde, 9. yüzyıl başlarında oluşturulmuş bir yazıt olduğu düşünülebilir. Yine aynı araştırmacıya göre Karı Çor Tigin Yazıtı ile karşılaştırılınca 8. yüzyıldan kalma bir yazıt olduğu yorumu dahi yapılabilir (Ölmez, 2018: 211-212). Klyastornıy ise yazıtı paleografik özelliklerden ötürü 8. yüzyıla tarihlendirmiştir (2007: 150). TDEA, Ercilasun ve Akar ise yazıtın 9. yüzyıldan kaldığının tahmin edildiğini ifade etmiştir (Ercilasun, 1985a: 61; TDEA, 1998: 476; Akar, 2019: 20). Bazin Gurvaljin Uul Yazıtı'nı dinî formülün ifadesi olarak görmüş ve 9. yüzyıl başlarından kalma Manihaist bir Uygur metni olabileceğini ifade etmiştir. Gurvaljin Uul Yazıtı Bazin'e göre mistik bir yazıttır (1964: 205, 208). Tezcan da Gurvaljin Uul Yazıtı'nın Manihaist bir Uygur'un elinden çıktığının sanıldığını belirtmiştir (1984a: 127).

Yazıtın yazıcısı birinci şahıs anlatıcı olarak konuşur ve “Tanrı Kulu” şeklindeki adını (Aydın, 2024: 154) ifade ederek Tanrı’ya kulluk temelindeki kişi adını ortaya koyar.

Yazıt Munke Oçir tarafından 1929’da bulunduğundan sonra fotoğraf kopyası Yamçarano aracılığıyla Samoyloviç’e ulaştırılmıştır. Samoyloviç eserle ilgili ilk yayını 1935 yılında *Noviye Tyurskiye Runi iz Mongolü. II* başlıklı makalesi ile *Bulletin de l’Academie des Sciences de l’URSS*’de 657-659 sayfaları arasında yapmıştır. Türkiye’de ise ilk yayını yapan ve yazıttan ilk olarak bahseden/bilgi veren Ahmet Caferoğlu’dur. Caferoğlu 1937’de *Ülkü* dergisinin 50. sayısında neşredilmiş *Orhun Harfleri Hakkında* başlıklı yazısında Samoyloviç’in yukarıda anılan ilk yayını işlemiş ve bu makaleden hareketle de yazıt hakkında ilk yayımı yapmıştır (Caferoğlu, 1937: 154-156). Orkun da 1938’de *Eski Türk Yazıtları II* eserinde yazıt ile ilgili “*Gürbelçin kaya yazıtı*” başlıklı bir kısım yayımlamış ve Samoyloviç’in eserindeki üç satırlı yazıt görselini aktarmıştır (Orkun, 2011: 355).

1.2.10. Mo 18. Sevrey Yazıtı

Sevrey Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde bey veya halk tarafından yazdırılıp diktirilen yazıtlardan biridir (Aydın, 2018: 31). Genel kanaat olarak Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki yazıtlardan kabul edilir (Aydın, 2018: 82). Özönder’e göre ise bu yazıtın kağanlık dönemine ait olduğu kesindir (Özönder, 2000: 127). Aşağıda değinilecek olan Klyashtorny ve Livshits’in çıkarımları yazıtın Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından biri olduğuna işaret eder (1971: 112).

Sovyet paleantropoloji ekibinin başkanı İ. A. Yefremov Moğolistan’daki paleantropoloji çalışmaları esnasında, 1948’de yerel bir öğretmenden Gobi Çölü’nün en güneyinde Ömnogov’ Aymag, Sevrey Sum’da iki taş bulunduğu bilgisini almıştır. Böylece anılan ekibin çalışmaları sırasında Sevrey Sum’un yaklaşık 6 km güneydoğusunda, Gobi Çölü’nün güneyinde, Sevrey Dağı’nın eteğinde Sevrey Yazıtı bu araştırmacılarca bulunmuştur. Başlangıçta iki taş parça olduğu rapor edilmiştir (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 106; Tezcan, 2001: 280; Yoshida, 2018: 140; Ölmez, 2018: 52). Bir sonraki sene 1949’da A. P. Okladnikov bu bilgiyi doğrulamış, Gobi Çölü’ndeki Göktürk harfli yazıt kesinlik kazanmış ve 1968’de V. Rintchen bu taşın bir fotoğrafını yayımlamıştır. 1969’da ise Klyashtorny yazıtı yerinde incelemiş ve

aslında öğretmenin söylediği gibi iki taş olmadığı, tek taş olduğu ancak tek taşta iki yazıt olduğu ortaya çıkmıştır (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 106; Yoshida, 2018: 140; Aydın, 2018: 82).

Yazıt bugün Umngov Aymag, Sevrey Sum'da bulunmaktadır (Sertkaya, 2022: 237). Göktürk harfli yazıtlar kimi zaman değişik gerekçelerle değişik şekilde adlandırılmış ve bu yüzden kimi yazıtlar birkaç değişik ad ile bugüne ulaşmıştır (Aydın, 2024: 9). Sevrey Yazıtı bu adın dışında “Mo 18” olarak numaralandırılmış ve “Somon Sevrey” adı ile de anılmıştır (Aydın, 2015: 36; Aydın, 2022: 44).

Taşın yüksekliği 80 cm, kalınlığı 70 cm, eni takriben 52 cm; iki dildeki metinlerin yer aldığı alanın eni ise 45 cm'dir (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 106; Yoshida, Moriyasu ve Katayama, 1999: Plate 15b; Ölmez, 2018: 53).

Dikdörtgen taşın yüzleri doğal hâlindeyken sadece bir yüzü düzeltilmiştir ve sadece bu yüzde simetrik olarak yedi satırlık hem Soğd harfli Soğdca hem Göktürk harfli Türkçe metin vardır. İlk bulunduğu da çok kötü durumda olan taşın yüzeyinde derin çatlaklar oluşmuş ve bunlar yazıt metnini okunamaz hâle getirmiştir. Bu yüzden Türkçe bölümünde ancak birkaç sözcük seçilebilmekte, kimin konuştuğu ve metnin içeriği tespit edilememektedir. Soğdca kısım, Türkçe kısma göre daha iyi okunabilir hâlde olsa da o kısımda da birkaç kelime dışında etkili bir tercüme yapmak mümkün değildir (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 106-108; Yoshida, 2018: 142; Aydın, 2018: 82; Ölmez, 2018: 16, 52-53). Her iki metin de dikey olarak yazılmıştır. Soğdca kısım sağ, Türkçe kısım sol taraftadır ve Katayama'ya göre sağdan sola Klyashtorny ve Livshits'e göre soldan sağa doğru oluşturulmuştur (Yoshida, Moriyasu ve Katayama, 1999: 225; Plate 15a, Plate 15b; Yoshida, 2018: 140, 145).

Yazıtta kim tarafından, nerede, ne zaman dik(tir)ildiği hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Ayrıca “kutlug” dışında hiçbir kelime tam olarak seçilemediğinden ve okumalar tahmine dayandığından içerikle ilgili herhangi bir hüküm vermek de mümkün değildir. Bu noktada ilk olarak Klyashtorny ve Livshits, ikinci olarak ise Yoshida, kimi noktalarda benzer ancak sonuçta birbirinden farklı iki tez ortaya koymuştur. Klyashtorny ve Livshits yukarıdaki soruların cevabı için yazıtın bulunduğu konum, Türkçe ve Soğdca metnin varlığı, her iki metinde geçen isim ile ünvanlar ve yazıtın imlasından hareket etmiş; sayılan öğelere dayalı çeşitli

çıkarımlarda bulunmuştur (1971: 107-108). Onlara göre yazıt Uygur seferlerinin Çin'e giden yolunun üstüne, Sevrey sırtlarına dikilmiştir. Bu konum yazıtın muhtemel içeriğinin belirlenmesinde önemli bir noktadır ve buradan hareketle yazıt, zafer veya askeri bir hatıra içeriği taşıyor olabilir. Böylece tarihsel aralık da kısaltılır, Çin için önemi olan Uygur seferleri 757-791 arasındadır. Yazarların belirttiğine göre Uygurların Çin'i ilgilendiren önemli seferleri 757 sonu, 762 sonu, 765 ve 790-791'dedir. Bunlardan 762'deki sefer bizzat Böğü Kağan tarafından yönetilmiştir. Bu seferde başarı sağlanmış, 762'de isyan sona erdirilmiş ve isyancı Shih Chao-i 763'te idam edilmiştir. Böğü Kağan bu seferde bilindiği gibi Manihaist rahiplerle tanışmış ve sonrasında Manihaizm'i resmi din ilan etmiştir. Manihaizm'in etkili olması ile bu dinin dili olan Soğdca da kağanlıkta önemli bir konum elde etmiştir. Yazarlara göre inanç değişikliğinden ötürü Soğdca devletin ikinci dili olmuştur¹²¹. Galip Uygurlar Çin'den yüklü ganimetler alarak Mart-Nisan 763'te Çin'den ayrılmıştır. Klyashtorny ve Livshits'e göre Sevrey Yazıtı işte bu geri dönüş sırasında 763'te yazılmıştır. Yazıtın konumu, Soğdca kısımda okunan "efendi Uygur kağanı" ile Türkçe kısımda okunan "yağlakar" ifadesi, Manihaizm'in dili olan Soğdcanın kullanımı, yazıtın imla özellikleri onları 763 yılındaki Böğü Kağan'ın galibiyetle yurda dönüşüne götürmüştür. Araştırmacılar yazıtın dikiliş tarihini 763 olarak kabul etmiştir. Ayrıca Klyashtorny ve Livshits'e göre yazıtın imlası, Karabalgasun-I Yazıtı'nınkinden ziyade Şine Us Yazıtı'nın imlasına yakındır¹²². Bu paleografik belgeleme Soğdca kısımda Uygur kağanının adının geçmesi, Türkçe kısımda da Uygur hanedanının genel adının geçmesi ile doğrulanır (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 108; 110-112). Nitekim Klyashtorny 763 tarihlendirmesini, sonraki Tes Yazıtı üzerine gerçekleştirdiği çalışmasında da devam ettirmiştir (Klyashtorny 1985: 156). Araştırmacılara göre Sevrey Yazıtı tıpkı Tes ve Tariat Yazıtları gibi bir zafer anıtıdır çünkü yazıtın etrafında herhangi bir mezar yapısı izine rastlanmamıştır. Ayrıca Uygurlar yeni inanç olan Manihaizm'in diliyle Karabalgasun-I Yazıtı'ndan önce Sevrey Yazıtı'nı dikmiştir (Klyashtorny ve Livshits, 1971: 108, 112). Sonuç olarak Klyashtorny ve Livshits'e göre yazıt Böğü Kağan'ın döneminde 763'te Çin'deki

¹²¹ Köprülü Manihaizm ve Soğdcaya Karabalgasun-I Yazıtı özelinde değinmiştir. Araştırmacıya göre Karabalgasun-I Yazıtı'nda Çince ve Türkçenin yanında Soğdcanın da olması Manihaizm'in etkisi olarak düşünülebilir (Köprülü, 2009: 63).

¹²² Sevrey Yazıtı'nın imla ve harf karakterlerinin "Tariat, Tes, Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarının imla ve harf karakterleri" ile karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

mücadeleden dönen ordu hatırası için yazılmış olmalıdır (Klyashtorniy ve Livshits, 1971: 110, 112; Aydın, 2018: 82). Kamalov da yazıtın 763'te, Uygur ordusunun Çin'e An Lu-shan isyanını bastırmada yardım edip ülkeye döndüğü zaman Ordu Balık'ı Chang'an'a bağlayan yol üzerinde dikildiğini belirtmiştir. Araştırmacıya göre bu yazıt da tıpkı Tariat ve Karabalgasun-I Yazıtları gibi bir zafer anıtıdır (Kamalov, 2002a: 102). Tekin ve Ölmez yazıtın dikiliş tarihi için 762-763 kaydını düşmüştür (2018: 19). Yoshida kimi noktalarda Klyashtorniy ve Livshits ile örtüşse de onlardan farklı bir fikir ortaya atmıştır. Yoshida'ya göre Böğü Kağan Sevrey üzerinden geçen bir rotayı kullanmamış, Gobi Çölü'nün doğu kısmını geçmek için muhtemelen kuzeye gitmiştir. Ayrıca yine araştırmacıya göre dikey satırlar Klyashtorniy ve Livshits'teki gibi soldan sağa değil meslektaş Katayama'nın tercih ettiği gibi sağdan sola okunmalıdır. Yoshida Sevrey Yazıtı ile Karabalgasun-I Yazıtı arasında büyük benzerlikler tasarlamış ve fikirlerini de buradan hareketle oluşturmuştur. Araştırmacıya göre (Klyashtorniy ve Livshits'in aksine) yazıtın baş kısımları değil son kısımları bugüne ulaşmış, yazıtın üst kısmından önemli bir kısım kaybolmuş ve çok ufak bir parça bugüne gelebilmiştir. Ayrıca Yoshida metnin yazıldığı yerin dışında kalan yüzün de yazıma uygun olduğunu fark etmiş, bu kısımda da muhtemelen bir yazıt olduğunu düşünmüş, Karabalgasun-I Yazıtı ile karşılaştırdığında ise Sevrey Yazıtı'nın da tıpkı Karabalgasun-I Yazıtı gibi üç dilli bir yazıt olabileceğini ifade etmiştir. Araştırmacıya göre Soğd ve Türkçe metne sahip yüzler bugüne ulaşmışken muhtemelen diğer yüzde (ön yüz) yer alan Çince metin bugüne ulaşmamıştır. Son olarak araştırmacı yazıtın 69 cm'lik eni ile Karabalgasun-I Yazıtı'nın 70 cm'lik eninin hemen hemen aynı olduğunu, aynı benzerliğin yazıtın yüksekliğinde de olabileceğini ifade etmiştir. Karabalgasun-I Yazıtı'nı tepeliği ile birlikte 6 metre tasarlayan Yoshida'ya göre Sevrey Yazıtı da bu ölçülere sahip olmalıdır ancak yazıttan bugüne sadece küçük bir parça ulaşabilmiştir. Yoshida yazıtın oluşturulma tarihi ve amacında da Klyashtorniy ve Livshits'ten farklı bir fikir ortaya koymuştur. Ona göre Sevrey Yazıtı Çin yıllığı *Hsin T'ang-shu* (/ *T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı/ HTS*)'da kaydedilen ve devlet kapısının üzerine koyulduğu ifade edilen yazıtla birdir ve bu yazıt başbakan Li Pi'nin verdiği tavsiyeler sırasında ayaktaadır. Yoshida'ya göre yazıt 787'de yazılmış bulunuyordu ancak araştırmacı; Klyashtorniy ve Livshits'in ileri sürdüğü yazıtın 763'te Böğü

tarafından yazdırıldığı fikrine katılmaz. Araştırmacıya göre yazıt Böğü Kağan adına, onun An Lu-shan İsyanı'ndaki başarılarının unutulmaması, büyük katkılarının hatırlanması için Karabalgasun'a uzanan Sevrey yolunda Çinli elçilere gösterilmek üzere yazılmıştır. Yoshida Sevrey Yazıtı'nı tıpkı Karabalgasun-I Yazıtı gibi Soğdca, Çince ve Türkçe üç dilli, 70 cm en, tepeliği ve altlığı ile birlikte yaklaşık 6 metre boya sahip, beyaz mermerden yapılmış ve çölün uzak yerlerinden bile görülebilen devasa bir anıt olarak düşünmüştür (Yoshida, Moriyasu ve Katayama, 1999: 225; Yoshida, 2018: 142-145; Şirin, 2022: 266). Bu değerli fikirlerin yanında yazıt 787'de ayakta ise Böğü Kağan'ın dışında Tun Baga Tarkan tarafından da yazdırılmış olabilir. Tun Baga Tarkan, Böğü Kağan'ın Çin'e saldırı planını önlemiş ancak Çin'den beklediği desteği görememiştir. Bunda mevcut Çin İmparatoru'nun dargınlığının¹²³ hâlâ sürmesi etkilidir denebilir çünkü Çin yıllıklarında kaydedildiğine göre imparator, dargınlığı bırakmasını tavsiye veren başbakan Li Pi'ye direnir hâlde kaydedilmiştir. Başbakan Li Pi'nin uzun süre öğütleri sonucunda imparator ilişkileri düzeltmeye ikna olmuştur. Yoshida'nın da değindiği gibi *Hsin T'ang-shu* (/ *T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı/ HTS*)'da başbakan Li Pi'nin ifadeleri arasında “*Zannederim Mo-yü suçlandı ve şimdiki kağan tarafından öldürüldü. Tahtta olan Mo-yü'nün birinci kuzenidir. Bu adam size değerli hizmette bulunmuştur. Bunu unutabilir miyiz? Uygur Kağanı taşı hakkedip devlet kapısının üstüne koydu. 'T'ang elçileri gelirse, ona söyleyin biz her zaman ve her halukârda T'ang'a hizmete hazırız.' dedi.*” kısmı (Çandarlıoğlu, 2019: 139) geçmektedir. Yoshida bunu Sevrey ile özdeşirmeyi uygun bulmuş ve Böğü Kağan adına yazdırıldığını ifade etmiştir. Ancak bunun son dönemlerinde Çin'e hâkim olma fikrini benimsemiş Böğü Kağan'dan ziyade Çin ile ilişkileri iyi tutmak isteyen Tun Bana Tarkan tarafından yazdırıldığı da düşünülebilir. Tun Baga Tarkan'ın bu yazıt ile Böğü Kağan'a ve doğal olarak Uygurlara dargınlığı yumuşatmak amacı taşıdığı, Uygurların Çin'e ne kadar yardımcı olduğu fikrini ve iki milletin birbirine nasıl yardım ettiğini tekrar imparatora hatırlatmak gayesinde olduğu ileri sürülebilir. Nitekim yıllıktaki başbakanın ifadelerinden net bir şekilde Böğü Kağan'ın yazıtı

¹²³ 762'de Sarı Nehir'in yanındaki kampta yaşanan sopa atma ve kimi Çinli yöneticilerin öldürülmesi (Çandarlıoğlu, 2019: 101-102, 105, 107-108) yüzünden 779'da başa geçen Te-tsung (762'deki olayda henüz prensti), HTS'de belirtildiğine göre dargınlığı uzun süre sürdürmüş ve bu olayı unutmamıştı (Mackerras, 1972: 36; Çandarlıoğlu, 2019: 137).

yazdırdığı da çıkmamaktadır. Sonuç olarak Tun Baga Tarkan'ın dargın imparatora, Uygurların Çin'e nasıl yardımcı olduğunu hatırlatmak, Böğü Kağan'ın Çinlilere karşı takındığı sert tutum yerine Uygurların Çin'e yardımlarını öne çıkararak ilişkilerde normalleşmeyi sağlamak, orta yolu bulmak ve imparatora kötü hatırları unutturmak ya da törpülemek amacı ile bu yazıtı yazdırdığı düşünülebilir. Tun Baga Tarkan, Böğü Kağan'ın Çin'i işgal etme amacıyla bir kağan olarak değil Çin'i kurtaran bir kağan olarak hatırlanmasını (ne kadar ona darbe yapsa da), mevcut yönetimi yumuşatmak için hedeflemiş olabilir. Ancak buradaki zayıflık ise Manihaizm'in dili olan Soğdca'nın yazıtta kullanılması ve Tun Baga Tarkan'ın Manihaimz'e karşı aldığı sert tavidir. Belki de kağan, Çin'i yumuşatmak için bu duruma dahi göz yummuş olabilir. Çin yılığına göre Tun Baga Tarkan 779'da tahta geçer geçmez Çin'in mevcut imparatoru Te-tsung'a hemen elçi göndermiştir. Eğer Yoshida'nın özdeşleştirmesi ve yukarıdaki fikirler doğruysa yazıtın muhtemel yazılış tarihi 779-787 arasında, daha da özel olarak Tun Baga Tarkan'ın başa geçtiğı 779 veya buna en yakın tarih (yazıt için gerekli süre hesaba katılırsa 780) olabilir. Tun Baga Tarkan'ın Çin'i işgalden kurtardıktan sonra ilişkileri normalleştirme yoluna girdiğı ve bu yolda bir yazıt diktirdiğı düşünülebilir. İmparatorun dargınlığı, acısının devam ettiğı, olayları unutmadığı, ilişkileri normalleştirmek istemediğı ve başbakan Li Pi'nin imparatoru nasıl güçlkle ikna ettiğı Çin yıllıklarında kayıtlanmıştır¹²⁴.

TDEA, Ercilasun, Akar, Tezcan, Demir ve Yılmaz'a göre yazıtta, Böğü Kağan'ın 762'de Çin'de çıkan isyan üzerine bu isyanı Çin imparatorunun isteğı üzerine bastırması adına çıktığı sefer konu olarak işlenmiştir (Tezcan, 2001: 280; Ercilasun, 1985a: 61; TDEA, 1998: 476; Demir ve Yılmaz, 2007: 154, 160; Akar, 2019: 20).

Yazıttaki bazı Göktürk harflerinin çizimi ve kitabenin düşük kaliteli bir fotoğrafı 1968'de B. Rintchen tarafından yayımlanmıştır (Yoshida, 2018: 140). Bundan kısa bir süre sonraysa yazıt ilk olarak Klyashtorniy ve Soğdca uzmanı V. A. Livşits tarafından *Sevreskiy Kamen* (/ *Sevrey Taşı*) başlığı ile yayımlanmıştır (Klyashtorniy ve Livshits, 1971: 106; Aydın, 2018: 82).

¹²⁴ Bu ifadeler için bk. Çandarlıoğlu, 2019: 137-141.

1.2.11. Mo 16. Karabalgasun-I Yazıtı

Karabalgasun-I Yazıtı Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde kağan tarafından yazdırılıp diktirilen dört kağanlık yazıtından biridir (Aydın, 2018: 31). Başka bir deyişle yazıt sahip olduğu metin, bulunduğu yer ve imla karakterlerinden¹²⁵ hareketle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında değerlendirilmiş bir kağanlık yazıtıdır.

Yazıt ve parçaları 3. 7. 1889 tarihinde N. M. Yadrintsev tarafından Kuzey Moğolistan gezisi esnasında bugünkü Arhangay Aymag’a bağlı Hotont Sum’un sınırları içinde kalan Ötüken Uygur Kağanlığı’nın başkenti “Karabalgasun (/ Ordu Balık/ Han Balık)”un harabelerinde bulunmuştur (Deveria, 2005: XXVIII-XXIX; Hansen, 1930: 5; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 199; Mert, 2009: 99; Aydın, 2018: 66; Ölmez, 2018: 19). Yazıt böylece bulunan/bilinen ilk Uygur Yazıtı olma özelliğini de kazanmıştır (Ölmez, 2018: 7). Yazıtın diğer bazı parçaları da 1890’da A. Heikel tarafından bulunmuştur (Tezcan, 1984a: 126). 1890’da Finli araştırmacılar bölgeye bilimsel bir araştırma gezisi düzenlemiş ve bu gezinin ürünü olan *Fin Atlası*’nda Kül Tigin Yazıtı “1. Abide”, Bilge Kağan Yazıtı “2. Abide” olarak anılırken Karabalgasun-I Yazıtı da “3. Abide” olarak anılmıştır. Yazıtın diğer parçaları ise 1891’de Radloff tarafından bulunmuştur. Aslında yazıttan ilk bahseden 13. yüzyılda, İlhanlı Devleti’nin tarihçisi olan İranlı Alaaddin Ata Melik Cüveynî’dir. Cüveynî *Tarih-i Cihan Güşa* adlı eserindeki “VIII. Onların İnançlarına Göre İdiküt’ün Soyu ve Uygur Şehirleri” başlıklı bölümde “Ordu Balık (/ Karabalgasun)¹²⁶” şehrine ve oradaki bir “saraya (/ otağa)” değinmiş, o sarayın etrafındaki kendisinin de gördüğü yazılı taşlardan bahsetmiştir. Bu yazılı taşların Karabalgasun-I Yazıtı olduğu düşünülür ve genel olarak kabul edilir (Cüveynî, 2013: 101-102; Heikel, 2005: XXIV; Köprülü, 2009: 85; Grousset, 1980: 130; Tezcan, 1984a: 126; Ercilasun, 2010: 146; Ercilasun, 2016: 345; Ölmez, 2018: 19; Aydın, 2022: 32-33; Aydın, 2024: 13). Böylece Karabalgasun-I Yazıtı Göktürk harfli

¹²⁵ Karabalgasun-I Yazıtı’nın imla ve harf karakterlerinin “Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarının imla ve harf karakterleri” ile karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

¹²⁶ “Ordu Balık” ilk olarak Cüveynî’nin *Tarih-i Cihan Güşa* eserinde “Bu nehrin sahilindeki bir şehirden yani şimdi Mavu Balıg dedikleri Ordu Balıg ve oradaki bir otağla ilgili anıları vardır.” şeklinde yer almıştır, T’ang ve Uygur kaynaklarında bu adlandırma yoktur (Cüveynî, 2013: 101; Drompp, 2005: 28).

eserlerden ilk haber veren eser ve yazarın konusu olmuş ve tarihte bahsedilen ilk Göktürk harfli yazıt olma özelliğini de kazanmıştır.

Yadrintsev 1889’da yazıtı bulduktan sonra biri Çince, biri de hem Çince hem Soğdca karakterler içeren iki parçayı Petersburg’a götürmüştür (Hansen, 1930: 5; Tezcan, 1984a: 126). Yazıtın başlığı ise uzun süre bulunduğu yerde kalmıştır (Ölmez, 2018: 29). Karabalgasun-I Yazıtı’nın tepeliği ve diğer parçaları için taşıma işlemi 11-14 Haziran 2021’de gerçekleştirilmiş, tepelik ve bazı parçalar bulundukları Karabalgasun’un kalıntılarının yanından alınarak 14 Haziran 2021’de Moğolistan Kültürel Miras Merkezine, burada kendisi için hazırlanan alana taşınmıştır. Tepelik ve yazıt parçalarının buradaki konukluğu kısa sürmüş ve eserler 2022 yılında Cengiz Han Müzesine nakledilmiştir. Yazıt müzede yer alsa da henüz sergilenmemekte ve uygun koşullarda müze deposunda bekletilmektedir (Doğan, 2022: 24-25, 30; Ganbold, 2022: 148-149).

Yazıt dikildiği ve bulunduğu yer olan “Karabalgasun”dan ötürü “Karabalgasun-I” adını almıştır. Göktürk harfli kimi yazıtlar zaman zaman farklı sebeplerle farklı farklı isimlendirilmiş ve bu yüzden kimi yazıtlar birkaç farklı isim ile anılmıştır (Aydın, 2024: 9). Karabalgasun-I Yazıtı bu adın dışında “Mo 16” olarak numaralandırılmış ve “Kara Balgasun I”, “Har Balgas I”, “Üçüncü Uygur Yazıtı” (Aydın, 2022: 44; Aydın, 2015: 36), “Orhon-III”, “III. Orhun Yazıtı”, “Abide III”, “Üçüncü Yazıt-Uygur Yazıtı” ve “Karabalgasun-I ve Karabalgasun-III” gibi adlarla da anılmıştır. Tezcan yazıtın Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına yakın bir bölgede bulunmasından ötürü “III. Orhun Yazıtı” [ve türevleri] adlandırmasının yapıldığını belirtmiştir (1984a: 126). Bazın Karabalgasun-I Yazıtı’nın Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları ile aynı kompleksin bir üyesi olmadığını ve bu yüzden ona “Orhon III” [ve türevleri] adını vermenin doğru olmadığını dile getirmiş ve “Karablagasun” adını tercih etmiştir (1964: 205).

Yoshida; Moriyasu ile birlikte her satıra yazılmış Çince karakter sayısının doksan olduğunu tespit edebilmiş ve buradan hareketle de yazıtın yüksekliğini yaklaşık 4 m olarak hesaplamıştır. Eni 70 cm olan yazıtın sahip olduğu altlık ve tepelik de hesaba katılırsa tüm yapısının yüksekliği yaklaşık 6 m olarak düşünülebilir. Nitekim bu boyutlar -mevcut bilgilere göre- o günkü en büyük yazıt boyutlarıdır (Yoshida, 2018: 143). Yazıtın geniş yüzü ise 1 m 76 cm olarak tespit

edilmiştir (Moriyasu, Yoshida ve Katayama, 1999: Plate 14a). Karabalgasun-I Yazıtı'nın tepeliğinde birbirine paralel olarak ejder tasvirlerine yer verilmiştir. Yazıtın üzerine oturtulduğu kaide ise bulunamamıştır (Hansen, 1930: 5; Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga, 2001: 214, 222; Alyılmaz, 2005a: 15). Aydın Moğolistan'da bulunan ve kaplumbağa kaide üzerine oturtulmuş yazıtlar içinde Karabalgasun-I Yazıtı'nın bir ihtimal yer alabileceğini dile getirmiştir. Ancak araştırmacıya göre Karabalgasun-I Yazıtı paramparça olduğu için ilk yapıldığında bir kaplumbağa kaide üzerinde olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi yoktur (Aydın, 2024a: 260). Kamalov'a göre yazıt tıpkı Tariat ve Sevrey gibi bir zafer anıtıdır ve bunların en büyüğüdür (2002a: 102). Bazin'e göre ise siyasî ve dinî propaganda içeren bir yazıttır (1964: 208).

Karabalgasun-I Yazıtı'nın üç yüzünde üç farklı alfabe ve dil ile yazılmış metin mevcuttur. Yazıtın bir geniş yüzünde ve başlığında Göktürk harfli Türkçe, sağ taraftaki yüzünde Soğd harfleriyle Manihaist Uygurların din dili Soğdca, sol taraftaki diğer yüzünde de Çin harfleriyle Çince yazılmış metin mevcuttur (Sertkaya, 1995: 311; Aydın, 2018: 66). Mackerras Karabalgasun-I Yazıtı'nın bir yüzünün Çince yazılmış olmasının, Uygurlar arasında Çinli nüfusun da var olduğunu göstergesi saymıştır (1972: 49-50). Köprülü'ye göre ise yazıtta Çince ve Türkçenin yanında Soğdcanın da kullanılması Manihaizmin bir etkisi olarak düşünülebilir (2009: 63). Bir yan yüzden gelen Soğdca metin, geniş yüzün takriben yarısına kadar gelir; diğer yan yüzden gelen Çince metin de geniş yüzün takriben yarısına gelir. Başka bir deyişle yan yüzlerden başlayan farklı dillerdeki iki metin (Soğdca ve Çince), bir geniş yüzü hemen hemen yarı yarıya paylaşır. Diğer geniş yüzde ise tamamen Türkçe metin mevcuttur (Moriyasu, Yoshida ve Katayama, 1999: Plate 14a, Plate 14b, Plate 14c). J. G. Déveria çeşitli üslupsal noktaları kanıt göstermiş, Çince yazıların hüsnühatla yazılmayıp çok basit olduğunu ileri sürmüş ve bu iki noktadan hareket ederek Çince metnin Çin sarayının resmî taş yontucuları ya da yazıcıları tarafından değil Uygurlarca yazıldığını ileri sürmüştür (Deveria, 2005: XXIX; Orkun, 2011: 238-239). Orkun'un eserinde Çince metnin çevirisini yapan N. Ma da Déveria'nın ifade ettiği bu fikre katılmış ve ne yazının ne de üslubun iyi olduğunu ifade etmiştir (Orkun, 2011: 239). Aydın da aynı fikirlerle katılmış, yazıtın Çince bölümünün düzensiz ve eksik sözcüklerle dolu olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre bu

durum Çince kısmın Çinli sanatkârlarca yapılmadığı fikrini doğurmuş ve bu fikir genel olarak kabul edilmiştir. Aydın'a göre bu kısım bir Uygur ya da Soğd tarafından yazılmış olabilir (2021a: 116). Buna benzer bir yorum Hansen tarafından Soğdca kısım için de yapılmıştır. Araştırmacı mevcut Soğdca çalışmalarının yazıtın dili hakkında kesin yargılara varmayı engellediğini belirtmiş ancak bunun yanında yazıttaki dilin Budist metinlerdeki dil ile aynı olmadığını çok açık olduğunu ifade etmiştir. Yazar Karabalgasun-I Yazıtı'nın Soğdca kısmının, Budist eserlerdeki Soğdca edebî dil ile yazılmadığını dile getirmiş, onun yerine yaygın bir Soğd dilinin tercih edilmiş olabileceğini ifade etmiştir (Hansen, 1930: 14). Hem Çince hem Soğdca kısımlardaki bu durum yazıtın tamamının Uygurlar tarafından yazıldığı fikrini ortaya çıkarmaktadır.

Türkçe, Soğdca ve Çince olmak üzere üç dille yazılmış abide bu hâliyle alanında tek örnektir. Yazıtın Göktürk harfli Türkçe kısmı büyük tahribata uğradığı için okunamamaktadır. Türkçe olarak okunabilen tek kısım yazıtın en sağlam parçası olan başlıktaki metin ve ön yüzdeki kimi harf veya kelimelerdir (Radloff, 1895: 291-292; Orkun, 2011: 85; Moriyasu, Yoshida ve Katayama, 1999: Plate 14l, Plate 14m; Ölmez, 2018: 15, 29). Tezcan Karabalgasun-I Yazıtı'nda Çince ve Soğdca yüzlerin de olmasını Uygurların bu dilleri de yazı dili olarak kullandıkları biçiminde yorumlanmaması gerektiğini ifade etmiş, çok dilliliğin sebebinin Uygurlar ile Çin ve Soğdlar arasındaki diplomatik ilişkilerde aranması gerektiğini ifade etmiştir. Araştırmacı Uygur Kağanlığı'nın çok güçlü olduğu Moyen Çor döneminden kalan yazıtlarda sadece Türkçe kullanıldığını, kağanlığın çöküşüne yakın bir zamanda dikilen Karabalgasun-I Yazıtı'nda ise yabancı dillere yer verildiğini belirtmiş; bu durumda kültür ilişkilerinin olduğu kadar siyasî durumun da etkili olduğunu dile getirmiştir (Tezcan, 1984a: 127). Radloff'a göre bu yazıtın Göktürk harfli karakterleri Göktürk Yazıtlarındaki yazının daha da geliştirilmiş ve pek zarif kıvrımlı bir şekli ile oluşturulmuştur (1895: 291). Thomsen de *Vilh. Thomsen Tarafından Çözülmüş Orhon Yazıtları* eserinde Karabalgasun-I Yazıtı'ndaki harfleri Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarındakiler ile kıyaslamış, Karabalgasun-I Yazıtı'nda Göktürk alfabesinin daha yeni ve incelmış bir şeklinin kullanıldığını ifade etmiştir (2011: 77). Bunlara ek olarak araştırmacı Göktürk harfli kısmın sadece işaret farklılıkları değil aynı zamanda dil farklılıkları da gösterdiğini belirtmiştir. Yazar sağlam kalan az

sayıdaki parçadan hareketle bu yazıtın ağzının Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından farklı olarak öz anlamıyla “*Türkçe*” değil “*Uygurca*” olduğunu ifade etmiştir (Thomsen, 2011: 27-28).

Sol taraftaki Çince yüzde dikey olarak on dokuz satır mevcuttur. Ayrıca bir satır, yan yüz ile Çince sol kısmın birleşiminde; dört satır da Çince sol yüzün yanındaki yan yüzde yer alır. Böylece toplam Çince satır sayısı yirmi dört olarak tespit edilebilir (Radloff, 1895: 283; Hansen, 1930: 7; Orkun, 2011: 240). Soğdca olan sağ yüzde (Çince kısmın yanındaki sağ yarıda) dikey olarak otuz bir satır mevcuttur. Bu yüz 1895’teki Radloff yayınında araştırmacı tarafından Uygur alfabesi ile oluşturulmuş Eski Uygurca¹²⁷ olarak düşünülmüştür. Bu yüzün Uygur harfli olduğu fikri Thomsen tarafından da ifade edilmiştir. Hansen hem anıtın kötü durumu hem de o zamanlar başka hiçbir Soğd dilli anıtın bilinmemesinden ötürü Radloff’un niçin yanıldığının anlaşılabilirliğini dile getirmiş, ilk Soğdca el yazmalarının Berlin’de deşifre edilip işlenmesinden sonra Müller’in gerçeğin farkına vardığını ifade etmiştir. 1909’da Müller Uygurca olduğu düşünülen yüzün Soğd harfli Soğdca olduğunu bazı cümle ve kelime örnekleri ile ortaya koymuştur (Radloff, 1895: 283, 298; Thomsen, 2011: 27; Müller, 1909: 726-727; Hansen, 1930: 7; Orkun, 2011: 228, 739; Aydın, 2018: 66; Ölmez, 2018: 30). Müller Göktürk Yazıtlarındaki kimi pasajları Radloff’un 1892 tarihli *Atlas der Alterthümer der Mongolei* eserinden kontrol ederken Karabalgasun-I Yazıtı’nın parçalarının yer aldığı XXXII ve XXXIII levhalarına rastlamış, Uygurca kabul edilen bu parçaların Türkçenin tüm karakteristik biçimlerinden mahrum olduğunu görmüş ve bunların Uygurca olmadığını hemen fark etmiştir. Araştırmacı sözü edilen parçaların, yayıncının (yani Radloff’un) otoritesine dayanılarak sorgusuz sualsiz Uygurca kabul edildiğini ancak mevcut metin parçalarının Orta Asya’daki İranlı Manihaistlerin dili olan Soğdca olduğunu ortaya koymuş ve kimi kısımların ilk okumasını yaparak da fikrini kanıtlamıştır (Müller, 1909: 726-729).

Yazıt dik düşünüldüğünde başlıktaki yazılar yatay bir şekilde sağdan sola yazılmıştır. Harflerin üstü yukarı, altı aşağı bakmaktadır (Radloff, 1895: 291). Yazıtın Türkçe metninin yer aldığı yüz parçalandığı için bu bölüm hakkında sağlıklı

¹²⁷ Radloff bu kısım için “*Die Inschriften in uigurischer Schrift*” şeklinde alt başlık açmış ve Uygur harfli yazıların çok tahrip olmasından ötürü bu kısım üzerindeki çalışmasını henüz bitiremediğini ve bu çalışmayı daha ileriki bir zamana ertelediğini belirtmiştir (1895: 298).

bir tespit mümkün görünmemektedir. Ancak Yoshida'ya göre Karabalgasun-I Yazıtı dikey olarak sağdan sola doğru yazılmıştır (Yoshida, 2018: 142, 145). Eğer Karabalgasun-I Yazıtı'nda da Tes, Tariat ve Şine Us gibi diğer kağanlık yazıtlarındaki yazım tarzı benimsenmişse Yoshida'nın ifade ettiği sağdan sola yazıma ek olarak yazıtın yukarıdan aşağı yazıldığı, harflerin üstünün sola ve altının da sağa baktığı düşünülebilir.

Geç dönem Uygur Yazıtlarından olan üç dilli abidenin daha bulunduğu dönemde Soğdca ve Türkçe yüzü tahrip olmuşken Çince yüzü diğerlerine göre daha sağlam kalmıştır. En fazla tahrip olan Türkçe kısımda okunabilenler ancak birkaç kelime veya harf ile sınırlıdır. Bu yüzden de Türkçe yüzde ne anlatıldığı açık olarak tespit edilememektedir. Hansen Soğdca yüzdeki metin üzerinde çalışırken yazıtın bugüne oldukça yıpranmış şekilde geldiğini, Türkçe kısmın neredeyse tamamının yok olduğunu, Soğdca yüzdeki birçok kelime ve satırın silikleştiğini ve tek bir satırın dahi tamamen korunamadığını dile getirmiştir (Radloff, 1895: 283, 291; Hansen, 1930: 3, 6; Orkun, 2011: 85; Tezcan, 1984a: 127; Aydın, 2018: 66). Ayrıca Türkçe metin ihtiva eden ve okunabilen tek Türkçe kısım olan ejderha motifli tepeliğin de sağ tarafı kopmuştur (Ölmez, 2018: 29). Satırların başında birer harfin eksik kalmasından ötürü bu kısımlar da tamamlanarak okunur (Orkun, 2011: 85). Ayrıca Aydın'a göre başlıktaki Türkçe kısımda Uygur kağanının adı düzensiz şekilde yazılmış, sözcüğün başında olması gereken harf satırın sonunda yazılırken sözcüğün geri kalanı alttaki satırın başında yazılmıştır (2021a: 117). Thomsen başlıktaki harflere şeklen yaklaşmış, harflerin biraz daha ince bir zevkle dizildiğini ve süsleme ögesinin ön plana çıkarıldığını dile getirmiştir (2011: 67). Tezcan yazıtın insan eliyle kasıtlı olarak parçalandığını kaydetmiştir (1984a: 126). Yazıt eğer bu denli tahrip olmamış ya da parçalanmamış olsaydı en kapsamlı yazıtlar arasında sayılabilecek, belki de ölçüsü itibarıyla en büyük ve hacimlisi olacaktı. Ölmez'e göre de Karabalgasun'un girişine diktirilmiş olan yazıt, muhtemelen Kırgızlar döneminde onlar tarafından tahrip edilmiştir (2018: 7, 15, 19; 2021: 32, 201).

Yazıtın dikilişi ile ilgili metinde herhangi bir tarih belirtilmemiştir. Ancak yazıttaki tarihi olaylardan veya yazıttaki sanatsal üsluplardan yazıtın dikiliş tarihi ile ilgili çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Radloff Çin tarihinde bildirilen Uygur kağanlarının isminin Çince kısmında geçmesinden ötürü kağanların anlatıldığı

kısımları tespit etmiş ve yazıtın 800-805 arasında dikilmiş olabileceğini ifade etmiştir (1895: 285). Thomsen ise yazıtın 784'te yazıldığını sanıldığını dile getirmiştir (2011: 77). Bazin'in aktardığına göre Hamilton yazıtın 810 yılına tarihlendirilmesi gerektiğini düşünmüştür (Bazin, 1964: 205). Mackerras'a göre yazıt 9. yüzyılın ilk on yıllarında oluşturulmuştur (1972: 6). TDEA, Ercilasun ve Tezcan Karabalgasun-I Yazıtı'nın 810 yıllarından kaldığını düşünülüğünü ifade etmiş (Tezcan, 2001: 280; Ercilasun, 1985a: 61; TDEA, 1998: 476), Akar da dikiliş tarihi olarak 810'u vermiştir (2019: 20). Sertkaya yazıtın üst kısmındaki ejderhalı süslemelerde geç dönem Çin sanatı etkileri bulunduğunu belirtmiş ve buradan hareketle abidenin 821'den hemen sonra dikildiğini ifade etmiştir (1995: 311). Kamalov yazıtın bazı tarihçiler tarafından Kutlug Kağan (795-808), bazıları tarafından ise Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kagan (808-821) adına dikildiğinin ifade edildiğini belirtmiş ve bunlardan Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Bilge Kagan (808-821) adına dikildiğini varsaymanın daha doğru olacağını dile getirmiştir. Araştırmacı Çin kaynaklarına dayanarak Çin-Uygur hükümetlerinin 822'de birbirlerine diplomatik elçi heyetleri gönderdiklerini ifade etmiş, yazıtın da ancak 822'de Çin-Uygur antlaşmasının imzalanmasından sonra oyulmuş olabileceğini belirtmiştir (Kamalov, 2002a: 102). Tezcan başlıktaki okunabilen kısımdan yazıtın 808-821 yıllarında hüküm süren dokuzuncu Uygur kağanı "ay tengride kut bulmuş alp bilge tengri uygur kağan" için dikildiğinin anlaşıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı aynı ünvanın, yazıtın Çince ve Soğdca kısımlarında da yer aldığını belirtmiştir. Yazar, sözü edilen kağan için yazıtın dikildiğini bildirmekle birlikte bu kağanın hükümdarlığı sırasında mı ölümünden sonra mı dikildiğinin kesin olarak anlaşılamadığını ifade etmiştir (Tezcan, 1984a: 126-127). Minorsky yazıtın 808-821 yılları arasında hüküm süren kağan onuruna dikildiğini ifade etmiştir (Minorsky, 1948: 296; Sağır, 2006: 24, 30). Tekin de 808-821 aralığını dikiliş tarihi olarak vermiştir (1997: 28). Tekin ve Ölmez ise 825 tarihini ileri sürmüştür (2018: 19). Klyastorny da imla karşılaştırması yaptığı tablosunda¹²⁸ tarih olarak 821'i vermiştir (Klyashtorny, 1985: 156). Demir ve Yılmaz'a göre ise yazıtın 824-832 yılları arasında dikildiği sanılmaktadır (2007: 160). Orkun yazıtın 825 yılında; 832 veya 808'den 821'e kadar iktidarda bulunan bir

¹²⁸ Karabalgasun-I Yazıtı'nın imla ve harf karakterlerinin "Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarının imla ve harf karakterleri" ile karşılaştırılması için bk. Klyashtorny, 1985: 156.

Uygur kağanı adına dikildiğini belirtmiştir (2011: 228). Gabain da yazıtın 826'da dilildiğini ifade etmiştir (1998: 31). Caferoğlu Karabalgasun-I Yazıtı'nın 825-832 arasında hâkimiyet sürmüş Uygur kağanı adına oluşturulduğunu kaydetmiştir (2015: 127). Nitekim Karabalgasun-I Yazıtı yazıtın Çince bölümünün ilk satırında ifade edildiğine göre “*Alp İnancı Bağa Tarhan*” tarafından yazılmış ve “*Ay Tengride saadet bulmuş Alp Bilge Kagan*” adına dikilmiştir (Ölmez, 2018: 43). Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde dikilmiş en büyük yazıt olan Karabalgasun-I'de (Ölmez, 2018: 29) konu olarak 824'teki “Tengride Kut Bulmuş Küçlüg Bilge Kağan”a kadar olan hükümdarlar, onların askerî mücadeleleri, başarıları ve Uygurların Manihaizm'i kabulleri işlenmiştir. Başka bir deyişle yazıtta 821-824'teki “Kün Tengride Ülüg Bulmuş Alp Küçlüg Bilge Kağan” kağan (en son bilgi verilen kağandır) ve bu kağana kadarki devlet yönetiminde bulunmuş kağanlar, Manihaizm'in kabulü ve ilkeleri hakkında bilgiler yer alır. Yazıtın dikiliş tarihi de 824-832 yılları arasında olmalıdır. Çünkü son anlatılan kağan 821-824'te hüküm sürmüş “Kün Tengride Ülüg Bulmuş Alp Küçlüg Bilge Kağan”dır ve yazıt da 824-832 yılları arasında hüküm sürmüş “Ay Tengride saadet bulmuş Alp Bilge Kagan” adına dikilmiştir.

M. Aydın “Ay” adının daha çok Ötüken Uygur Kağanlığı dönemini işaret ettiğinin fazlaca iddialı olduğunu ancak bu kağanlığın orta dönemlerinden itibaren Manihaizm'in etkisiyle kağanlar için “Ay” adının sık kullanıldığını dile getirmiştir (2024: 56).

A. Heikel'in de belirttiği üzere İranlı tarihçi Cüveynî eserinde Orhun Nehri kıyısında yer alan Uygurlara ait “Ordu Balık (/ Karabalgasun)” şehrine ve oradaki bir “saraya (/ otağa)” değinmiş, o sarayın etrafındaki kendisinin de gördüğü yazılı taşlardan bahsetmiştir. Nitekim J. G. Déveria da N. Yadrintsev'in bu yazıtı ve parçalarını saray harabelerinde bulduğunu ifade etmiştir (Cüveynî, 2013: 101-102; Heikel, 2005: XXIV; Deveria, 2005: XXVIII). Araştırmacıların verdiği bilgilere göre Karabalgasun-I Yazıtı'nın Uygurların başkenti Karabalgasun'un girişine (Deveria, 2005: XXVIII-XXIX; Ölmez, 2018: 15, 29) ya da şehrin içindeki sarayın önündeki alana dikildiği düşünülür. Orhun Nehri yakınlarında dikilen yazıt bu hâliyle Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına da uzak değildir (Ölmez, 2018: 15). Yazıtın dikildiği Karabalgasun, Koşo Çaydam (/ Höşöö Tsaydam) bölgesinin 28 km güneybatısındadır (Alyılmaz, 2004: 3-4).

Karabalgasun-I Yazıtı A. Heikel tarafından “*V. Uygurlar ve 3üncü Anıt. Karakurum*” ve G. Deveria tarafından “*Abide III. Çin Uygur Parçaları*” başlıkları ile ilk defa 1892’de, Göktürk Yazıtları üzerine ilk akademik yayın olan *Fin Atlası*’nda yayımlanmıştır. Bu yayında Göktürk harfli kısımlar verilmiş, ayrıca Çince parçaların ilk çevirisi J. G. Déveria tarafından yayımlanmıştır (Heikel, 2005: XXII-XXIV, Deveria, 2005: XXVII-XXXVIII; 24-25; Tab. 45- Tab. 63). Öncelikle başlıktaki kısım olmak üzere Göktürk harfli Türkçe parçaların ilk okunuşu, sözlüğü ve sadece başlığın çevirisi ise Radloff tarafından 1895 tarihli *Die Alttürkischen Inschriften der Mongolei* eserindeki “*Das Uigurische Denkmal von Kara-Balgassun*” üst başlığına bağlı “*b) Die Inschriften in alttürkischen Schrift*” alt başlığı altında yapılmıştır (Radloff, 1895: 283, 291-297; Orkun, 2011: 739; Aydın, 2018: 66; Ölmez, 2018: 30). Aslında Radloff daha Thomsen alfabeyi çözmeden önce alfabenin bir kısmını çözmüş, Thomsen’e gönderdiği 4 Aralık 1893 tarihli mektupta Karabalgasun-I Yazıtı’nın tepeliğindeki Türkçe kısımdaki kağan ünvanını “*Mutluluğu gökte bulmuş olan bilge ve yüce kağan*” şeklinde okuduğunu Danimarkalı dil bilimciye yazmıştır. Nitekim Thomsen de aynı kısmı alfabeyi çözdüğünü ilan ettiği bildirisinde “[b?]u tǝŋri k¹n[i?] tǝŋridä q[u]t bulmys ^al[p] bilgä tǝŋ[r]i ujŋur q[ayan...] yani “mutluluğu gökte, gökten (ya da Tanrı’dan) sonra(?) bulmuş olan, Uygurların kahraman (ya da yüce) ve bilge Semavî Kağanı” şeklinde okumuş ve “q(u)t” kelimesinin ortasındaki boşluğu doldurmada Radloff’tan yardım almıştır. Sonuç olarak Karabalgasun-I Yazıtı’nın Türkçe kısmı aslında ilk olarak 4 Aralık 1893’teki mektupta (yani 1895’ten iki sene önceki bir zamanda) Radloff, ikinci olarak ise yine aynı yıldaki “ilk bildiri”de Thomsen tarafından okunmuştur (Thomsen, 2011: 15; Bazin, 1964: 193). Sonrasındaki okuma ise Orkun tarafından yapılmıştır (2011: 85). Yazıtın Çince metni G. Schlegel tarafından da 1896’da *Die Chinesische Inschrift auf dem Uigurischen Denkmal in Kara Balgassun* başlığı ile yayımlanmıştır (Orkun, 2011: 739; Aydın, 2018: 66). Karabalgasun-I Yazıtı’nın Soğdca metnin kimi kısımları ilk olarak Müller tarafından *Ein Iranisches Sprachdenkmal aus der Nördlichen Mongolei* makalesinde okunup transkribe edilmiş ve çevirisi okurlara sunulmuştur (1909: 727-729). Soğdca yüz üzerinde Müller’den sonra Hansen’e kadar herhangi bir çalışma yapılmamış, 1930’da Hansen tarafından Soğdca metnin tümünün ilk yayımı *Zur Soghdischen*

Inscript auf dem Dreisprachigen Denkmal von Karabalgasun makalesiyle yapılmıştır (Hansen, 1930: 7, 15-23).

1.3. ELEŞTİRİ TANIMLARI, TEMEL ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ, TERCİH EDİLEN ELEŞTİRİ TAVRI VE YÖNTEMİ

Eleştiri; estetik değerini ortaya çıkarmak amacıyla genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserini belirli ölçütlere göre inceleyen ve analizini yapan bir bilim dalıdır. Türkiye Türkçesinde bu bilim dalını karşılamak ve eleştiri kavramını belirtmek için ağırlıklı olarak “eleştiri”, sınırlı olarak da “tenkit” ve “kritik” terimleri tercih edilir. Bunlar İngilizcedeki “criticism, critic”, Almancadaki “kritik”, Fransızcadaki “critique”, Arapçadaki “en-nakd”, Farsçadaki “nakd-i edebî”, Osmanlı Türkçesindeki “tenkîd, intikâd” terimlerinin karşılığı olarak kullanılır. Eleştiri teriminin Batı dillerindeki şekli, 16-17. yüzyıldan bu yana kullanılmakta ve köken olarak Antik Yunancadaki “*yargılayıp hüküm verme veya ayırt etme (temyiz etme)*” anlamına gelen “*kritikos*” kelimesine dayanmaktadır (Akarsu, 1979: 67; Özkırımlı, 1982a: 428; Boynukara, 1997: 64; Göğüş ve diğerleri, 1998: 46-47; Bayrav, 1999: 43; Er, 2011: 458; Huyugüzel, 2018: 148).

Hint-Avrupa dil ailesine mensup hipotetik “*krei-” kökü “ayırarak, elekten geçirmek” anlamına gelir. Antik Yunanca “*krino*” ise “*krei-” köküne dayanır ve “ayırarak, karar vermek, yargılamak” anlamındadır (Beekes ve Beek, 2010: 780). “*Krino*”dan türetilen sıfat “*kritikos*” ise “ayırt edebilen, yargılayabilen” anlamına gelir (Montanari, 2015: 1178). “*Kritikos*”, Latinceye “uygun; karar vermeye uygun, yargılama yeteneğine sahip” anlamları ile “*criticus*” şeklinde geçmiştir. “*Criticus*” kelimesi Latincede sıfat ve isim olarak farklı anlamlarda kullanılmıştır. Söz konusu kelime sıfat olarak sadece tıp terimi şeklinde “hayatî, hassas” anlamları ile kullanılmış, isim olarak ise “eleştirmen, kritik” anlamları ile tercih edilmiştir (Lewis ve Short, 1955: 483). Söz konusu Latince “*criticus*”, Batı dillerindeki eleştiri ile ilgili kelimelere köken olmuştur. Eleştiri ile ilgili olarak Fransızcada ilk defa 16. yüzyılda tanıklanan “eleştiri yapan” anlamındaki “*critique*” ve “eleştiri sanatı” anlamındaki “*critique*” (Bloch ve Wartburg, 1964: 170), İngilizcede ilk defa 17. yüzyılda tanıklanan “özellikle edebî ya da sanatsal çalışmalar hakkında yargılama konusunda

yetenekli” anlamındaki “*critic*” ve “eleştiri sanatı veya eylemi; eleştiri” anlamındaki “*critic*” (OED, 1978: 1180-1181) gibi kelimeler¹²⁹ buradan türetilmiştir.

1942’de yayımlanan *Felsefe ve Gramer Terimleri*’nde “*tenkit-critique*”nin Türkiye Türkçesi karşılığı olarak “*eleştirim*”, “*tenkidetmek-critiquer*”in karşılığı olarak ise “*eleştirmek*” kaydedilmiştir (TDK, 1942: 38, 171, 200-201). Bunlara ek olarak yine “tenkit” yerine kullanılan “eleştiri” kelimesinin ise Ataç tarafından *Felsefe ve Gramer Terimleri*’ndeki “*eleştirim*” ve “*eleştirmek*” kelimelerinden hareketle türetildiği düşünülmüştür (Balyemez, 2021: 239).

Görüldüğü gibi “eleştiri” kelimesinin muhtemel türediği kelime “eleştir-”tir. Gülensoy “eleştiri” kelimesinin “*ele-*”in türevlerinden biri olduğunu ifade etmiş ve “*ele-*” kelimesinin “*elge-*”ten geldiğini kaydetmiştir. Ayrıca yazar “*elge-*”te yer alan orta hecedeki “-g-”nin Batı grubu Türk şivelerinde düştüğünü belirtmiştir (Gülensoy, 2018: 249). Nişanyan “eleştiri” kelimesini, “eleştir-”in sözlükte bulunmayan türevi olarak belirtmiş, “*eleştir-*” kelimesinin de Türkiye Türkçesindeki “*ele-*” fiilinin üzerine “-*İstIr-*” ekinin getirilmesi ile türetildiğini ifade etmiştir. Araştırmacı Türkiye Türkçesindeki “*ele-*” kelimesinin ise Eski Türkçe “*elden veya elekten geçirmek*” anlamına gelen “*elge-*”ten geldiğini, onun da yine Eski Türkçede “*el*” anlamına gelen “*elig*” kelimesine dayandığını kaydetmiştir (Nişanyan, 2021: 244-245). Tietze “*ele-*” kelimesinin Eski Türkçe “*elge-*”ten geldiğini belirtmiş ve Clauson’u kaynak vermiştir (Tietze, 2021: 529).

“*elge-*” ve “*ele-*” kelimeleri için şu bilgilere değinilebilir: Doerfer “*äläk*” kelimesine değinirken Türkçenin deşikelerinde genellikle “elemek” anlamında “*älgä-*”in kullanıldığını kaydetmiştir (1965: 118). *Drevnetyurkskiy Slovar*’da da “*elge-*” için “elemek” anlamı verilip Uyurca ve Karahanlıcadaki örneklere değinilmiştir (Nadelyayev ve diğeri, 1969: 170). Clauson “*elge-*” için “elemek, katı bir maddeyi elekten geçirmek” anlamını vermiş, bu temel anlamı ile ilk olarak 8. yüzyılda Uyur sivil belgelerinde kullanıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı kelimenin sonraki yüzyıllarda başta Karahanlıcada olmak üzere kullanımına devam edildiğini ve bugünkü tüm Türk dili deşikelerinde canlı olduğunu kaydetmiştir (Clauson,

¹²⁹ Fransızcadaki “eleştiri sanatı” anlamındaki “*critique*” ve İngilizcedeki “eleştiri sanatı veya eylemi; eleştiri” anlamındaki “*critic*” kelimelerinde Antik Yunanca “yargılama sanatı, eleştiri sanatı, eleştiri” anlamındaki “*kritikē*” kelimesi de etkilidir (Bloch ve Wartburg, 1964: 170; OED, 1978: 1180).

1972: 143). Sevortyan “ele-” kelimesi için ilk anlam olarak “elemek (elekten geçirmek)”, dördüncü anlam olarak ise “seçmek” anlamını vermiştir. Araştırmacı kelimenin kökü olarak “el” kelimesinin tanımlanabileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte araştırmacı söz konusu “ele-” fiilinin Tuvaca ve Uyurca şekli olan “egle-” ile söz konusu “el” kökünün uyuşmadığını dile getirmiştir. Araştırmacı bu yüzden “ele-” fiilinin “ekmek” anlamına gelen “ek-” kökünden de gelebilme olasılığının göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmiş ve metatez içeren “*ek- ~ *eg-> *egle-> *elge-” düşüncesini de kaydetmiştir (Sevortyan, 1974: 261-262). Stachowski “elemek” anlamındaki “elge-” kelimesinin kökeni için ise “el” ya da “ek-” ihtimalleri üzerinde durmuş; Sevortyan’ın “elemek” için verdiği metatez içeren “*ek- ~ *eg-> *egle-> *elge-” düşüncesine değinmiştir (2019: 141-142). Nişanyan ise “elemek” anlamındaki “elge-” kelimesinin kökeni için doğrudan “el” anlamındaki “*elig*” kelimesini göstermiştir (2021: 244).

Hem “*kritikos*” hem “*kritikê (tekhne)*” kelimelerinin “*ayırt etme*” bilgisine sahip olduğu düşünüldüğünde “eleme, ayırt etme, ayıklama, seçme” anlamına gelen “elge->ele-” kelimesi bu anlamsal paralellikle “eleştirim” ve “eleştiri” kelimelerine köken ya da ilham olduğu varsayılabilir. “Ele-” kökünün sahip olduğu “iki unsuru birbirinden ayırt etme, seçme” bilgisinden hareketle “tenkit”in karşılığı olarak “eleştirim” önerilmiş, bu temel anlamdan hareketle sanat eseri için “güzel ve çirkini ayırt etme, birbirinden ayırma; güzeli çirkinden seçme, güzeli seçme” anlamı kurulmuş denebilir. Ataç’ın da yine bu bilgilerden hareketle “eleştiri” kelimesini türettiği düşünülebilir.

Sonuç olarak “eleştiri” kelimesinin kökünde hem “*kritikos*” hem “*kritikê (tekhne)*” kelimelerine uygun olarak “ayırt etme, seçme” temel anlamlarıyla “ele-” kelimesi temel veya ilham olmuş, buradan “güzel ve çirkini ayırt etme, birbirinden ayırma; güzeli çirkinden seçme, güzeli seçme” anlamıyla “eleştiri” kelimesi türetilmiştir denebilir.

1.3.1. Eleştiri Tanımları

Türk edebiyatında eleştiri kavramı farklı dönemlerde çeşitli terimlerle karşılanmıştır. Eski Türk Edebiyatı’nda eleştiri için “*söziün kusurlusu ile kusursuzunu ayırt eden bilgi*” anlamındaki “*ilm-i nakd*” kelimesi tercih edilmiştir. Tanzimat

Dönemi Türk Edebiyatı'nda Namık Kemal ilk olarak “*muhâkeme*”, sonrasında “*muâheze*” kelimelerini kullanmış fakat bunlar yaygınlaşmamıştır. Daha sonrasında bu dönem yazarları tarafından “nakd” kökünden çeşitli vezinlerde “tenkâd”, “intikâd”, “tenakkud”, “tenkîd” gibi terimler türetilmiş; bunların arasından en çok “tenkîd” ve “intikâd” tercih edilmiştir. Nitekim “tenkîd” kelimesi Servet-i Fünûn Dönemi'nde yaygınlaşmıştır (Özkırmılı, 1982a: 431; Özdemir, 1990: 102; Huyugüzel, 2018: 148).

Eleştiri kavramı için *Kamus-ı Türki*'de “nakd” kökünden türetilmiş “*tenkîd*” ve “*intikâd*” kelimeleri bulunmaktadır. Şemseddin Sami bu kelimelerden ikisinin de kullanıldığını, “tenkîd”in Fransızların “critique” kavramını karşılamak için yeni edebiyatta kullanılmasına rağmen doğru şeklinin “intikâd” olması gerektiğini belirtmiş ve eleştirinin tanımını “intikâd” maddesinde vermiştir. Araştırmacı “nakd” kökünün Arapçada “tef'îl” kalıbından gelmediği için “tenkîd” kelimesinin Arapçadaki türetme kurallarına uymadığını ve bu yüzden “intikâd” veya “tenkâd” şekillerinin kullanılmasının daha doğru olacağını belirtmiştir. Sami'ye göre eleştiri yani “intikâd”, “*Âsâr-ı edebiye ve fenniyyenin bî-tarafâne nazar-ı tetkîk ve muayeneden geçirilmesiyle bi'l-muhâkeme beyân-ı mütâla'a edilmesi*”¹³⁰’dır. Yazar, eleştiriyi “*intikâd edebiyatın eleğidir.*” şeklinde değerlendirmektedir (Sami, 2010: 520, 1206-1207).

Devellioğlu da sözlüğüne eleştiri kavramı için “*tenkîd*” ve “*intikâd*” kelimelerini almış, Sami gibi “intikâd” şeklinin doğru olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı “intikâd” maddesinde “... 2. *tenkîd*, fr. *critique*.” tanımını, “tenkîd” maddesinde ise “*bir konuya âit yazıyı veyâ eseri değer bakımından gözden geçirme, *eleştirme, fr. critique.*” tanımını vermiştir (Devellioğlu, 2010: 509, 1258).

Eleştiri kavramını karşılamak için “intikâd” kelimesi 19. asrın sonlarına kadar kullanılmış ve sonrasında kullanımı günden güne azalmış, onun yerine “tenkîd” kelimesi yaygınlık kazanmıştır. Örneğin Servet-i Fünûn döneminde her iki kelime de eleştiri kavramı için birlikte kullanılsa da “tenkîd” kelimesinin kullanımı daha yaygın olmuştur. Nitekim “tenkîd” kelimesi II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi'nin başında yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Özkırmılı, 1982a: 431; Huyugüzel, 2018:

¹³⁰ Metnin sadeleştirilmiş hâli şu şekildedir: “*Edebiyat ve fene mensup eserlerin tarafsızca ve dikkatle araştırılması, incelenmesi, gözden geçirilmesi ve yargılanması ile düşüncelerin bildirilmesi*[dir.]”

148-149). 1935 tarihli *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*'nda Osmanlı Türkçesindeki “*tenkid, intikad*” kelimelerinin Türkiye Türkçesi karşılığı olarak “*tenkid*” kelimesi yer almıştır (TDK, 1935: 281). 1942 tarihli *Felsefe ve Gramer Terimleri*'nde ise “*tenkit*” farklı bir konumda yer almıştır. Bu sözlükte “*tenkit*” kelimesi, Osmanlı Türkçesi kabul edilmiş ve bu sefer de ona karşılık verilmiştir. 1942 tarihli *Felsefe ve Gramer Terimleri*'nde Osmanlı Türkçesi “*tenkit-critique*”nin Türkiye Türkçesi karşılığı olarak “*eleştirim*”, “*tenkidetmek-critiquer*”in karşılığı olarak ise “*eleştirmek*” verilmiştir (TDK, 1942: 38, 171, 200-201). “Tenkit” yerine kullanılan “eleştiri” kelimesi ise muhtemelen Ataç tarafından *Felsefe ve Gramer Terimleri*'ndeki “*eleştirim*” ve “*eleştirmek*” kelimelerinden hareketle türetilmiştir (Balyemez, 2021: 239). Bugüne kadar elde edilen bilgiler “eleştiri” kelimesinin “tenkit”in karşılığı olarak ilk defa Ataç tarafından kullanıldığı yönündedir (Çolpan, 1963: 14; Satkın, 2004: 166; Aksan, 2015: 31). Sonuç olarak dil devriminden sonra “tenkit” kelimesinin kullanımı azalmış, onun yerine “eleştirmek” ile ilgili “eleştirim” ya da “eleştiri” kelimeleri ortaya çıkmış ve bunlardan da “eleştiri” kelimesinin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bugün eleştiri kavramı için Türkiye Türkçesinde yaygın olarak “eleştiri” terimi kullanılmakta, bu terimin yanında sınırlı olarak da “tenkit” ve “kritik” terimleri tercih edilmektedir (Huyugüzel, 2018: 148-149).

Türkçe Sözlük'te eleştiri kavramı için “eleştiri” ve “tenkit” kelimeleri yer almaktadır. “Tenkit” maddesi için “1. *Eleştirme, eleştiri. 2. ed. Eleştiri.*” tanımları, “eleştiri” maddesi için “1. *Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit. 2. ed. Bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik.*” tanımları bulunmaktadır (TDK, 2019: 786, 2322).

Aynı kavram Türk Dil Kurumunun hazırladığı *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde “*Bir sanat yapının, iyi ve kötü yönlerini inceleyerek bir yargı belirten yazı türü.*” (Gencan ve diğerleri, 1974: 58), *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*'nde “*Sanat yapının incelenip değerlendirilmesi; bu anlamda yazılan yazı.*” (Turani, 1968: 28), *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*'nde ise “*Bir sanat eserini inceleyip değeri hakkında hüküm vermek.*” olarak tanımlanmıştır (TDK, 1948: 43-44).

Sözü edilen kavram için Dil Derneğinin hazırladığı *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde “1. *Yazın, sanat ya da düşünce ağırlıklı yapıtları inceleyip çeşitli*

yönlerden değerli, değersiz yanlarını ortaya koyma. 2. Bu amaçla hazırlanan yazı.” (Göğüş ve diğerleri, 1998: 46-47), Akarsu’nun hazırladığı *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde “1-(Genel anlamda) Bir insanı, bir yapıtı, bir konuyu, doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek ereğiyle inceleme işi.” (1979: 67) ve Çotuksöken’in hazırladığı *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde ise “1. Edebiyat yapıtlarını çeşitli yönleriyle değerlendirme; kritik, tenkit. 2. Edebiyat yapıtlarını tanıtmak, açıklamak, yorumlamak, değerlendirmek gibi amaçlarla hazırlanan yazı türü; kritik, tenkit.” tanımları yapılmıştır (1992: 66).

Eleştiri Karataş’ın hazırladığı *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde “*İntikad, tenkit, kritik. Edebiyat eserlerini değerlendirmek, sınıflandırmak, incelemek, açıklamak ve tanıtmak amacıyla kaleme alınan yazılara verilen ad. ... Eleştiride, ele alınan eserin güzel ve çirkin, doğru ve yanlış yönleri gösterilir.*” (2018: 105), Huyugüzel’in hazırladığı *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*’nde ise “*edebiyat eserlerini niteleme, bir sınıfa dahil etme, unsurlarını bulma, yorumlama ve değerlendirme (yargılama) yolunda yapılan bütün incelemeler*” şekillerinde tanımlanmıştır (2018: 149).

Mezkûr kavram Özdemir’in *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*’nde “*Bir edebiyat, sanat ya da düşünsel boyutlu bir yapının özünü, yapısını anlatan, onun değerli ve değersiz yönlerini belirtip gösteren, yaratıldığı toplumun düşünce gelişimi içindeki yerini açıklayan, bunu büyük ölçüde örneklerle yaslandırarak yapan yazı.*” (1990: 101), Boynukara’nın hazırladığı *Modern Eleştiri Terimleri* adlı eserde ise “*‘Eleştirmek’ (to criticize), etimolojik olarak ‘çözümleme’ (analiz) ve ‘yargılama’ demektir.*” biçimlerinde tanımlanmıştır (1997: 64).

Eleştiri kavramı için Yücel’in *Eleştiri Kuramları* eserinde “*yazı üstüne yazı ya da söylem üzerine söylem*” (2012: 4) tanımı yapılırken Cömert’in *Estetik* adlı eserinde “*Eleştiri, sanatsal bir değer varlığını sezdikten sonra, bu değer gerçekten varolup olmadığını gerekçelendirerek, akılsal bir yöntemle açıklayan etkinlik dalıdır. Estetik, sanatı genel olarak ilgilendiren sorunlar üzerinde dururken, eleştiri, somut eser veya eserler hakkında nitelik yargısı verir.*” tanımına yer verilmiştir (2013: 36). Levent, aynı kavram için “*Bir eseri övme, yerme ya da sadece tanıtmak, bizim söylemek istediğimiz anlamda eleştirme değildir. Eleştiriciden beklenen, okuyucunun çok kez göremeyeceği niteliklere ve eksiklere işaret ederek, bir*

eserin dil, üslup, deyiş ve biçim özelliklerinden doğan sanat değerini belirtmek, kendi türü içindeki yerini göstermek, düşünce ve sanat hayatının gelişmesinde oynadığı ya da oynayabileceği rolü açıklamaktır. Bu, yalnız eser hakkında yapılan eleştiridir.” ifadelerini kullanmıştır (1988: 16). Özel ise eleştiriyi “*Eleştiri; övmek ya da yermek değil, bir eserin niteliklerini, değerini ortaya çıkarmak, göstermeye çalışmaktır.”* biçiminde tanımlamıştır (2016: 41).

1.3.2. Temel Eleştiri Yöntemleri

Eleştirmenin sanat eserine bakış ve yaklaşımına göre eleştiri kendi içinde farklı türlere ayrılır. Yücel, araştırmacının temel tutumuna göre eleştiride hem “öznel eleştiri-nesnel eleştiri” hem de “iç eleştiri-dış eleştiri” karşıtlığı olduğunu belirtmiştir (2012: 62). Bu ayrımlardan ilki araştırmacının esere karşı takındığı tavırla alakalı iken ikincisi eseri eleştirirken üzerinden hareket ettiği temel unsur ile alakalıdır.

İlk olarak sanatsal değere yaklaşım açısından “öznelci (/ subjectivist)” ve “nesnelci (/ objectivist)” olmak üzere iki estetik değer kuramı vardır. Nesnelci görüşe göre sanatı oluşturan ya da bir nesneyi sanat açısından değerli kılan özellikler sanat eserinin kendi özellikleridir. Başka bir deyişle sanatsallık, sanatsal nesnenin bünyesinde olan birtakım özelliklerden kaynaklanır. Öznelci görüşe göre ise bir nesneyi sanat açısından değerli kılan özellikler, nesnenin kendi özellikleri değil estetik özne ile olan ilişkisidir (Arslan, 2014: 319).

Eleştirmen ya da araştırmacı, bir sanat eserini eleştirir ya da estetik yargı verirken farkında olsun veya olmasın mutlaka bir tavır takınır. Eleştiri, eleştirmenin eleştirisini yapar ya da estetik yargı verirken takındığı tavra göre iki temel türe ayrılır. Eleştirmenin takındığı bu tavır, ya kişisel izlenim ve eğilimlerine ya da nesnel birtakım ölçütlere dayanmaktadır. Kimi zaman bu iki tavrın iç içe geçtiği de görülmektedir. Eleştirmen açısından bakıldığında estetik yargı verilirken takınılan tavra göre eleştiri “öznel eleştiri (/ sübjektif tenkit/ yorumcu eleştiri/ İng. subjective criticism)” ve “nesnel eleştiri (/ objektif tenkit/ dilbilimsel eleştiri/ bilimsel eleştiri/ İng. objective criticism)” şeklinde ikiye ayrılır.

Öznel eleştiri, edebîlik ölçütlerinin genel-geçerlikten yoksun olup beğenilerin farklı olduğunu düşünen eleştirmenin çalışmasını ya da eleştirisini kişisel izlenimleri,

altyapısı veya beğenileri doğrultusunda ya da belirli bir taraf yönünde gerçekleştirmesidir. Özel görüşe göre estetik yargıda esas olarak dile getirilen, yargıyı verenin beğenisi ya da duygularıdır (Yetkin, 1963: 546-547; Abrams, 1993: 40; Moran, 2014: 321; Özdemir, 1990: 102; Bek, 1996: 108; Göğüş ve diğerleri, 1998: 95; Yücel, 2012: 62;).

Nesnel eleştiri, eleştirmenin çalışmasını ya da eleştirisini; kendi kişiliği, kişisel izlenim, beğeni, siyasi görüş veya önyargıları doğrultusunda değil tarafsızca ve eserin taşıdığı sanatsal değere ya da örnek ve gerekçelerle oluşturduğu nesnel ölçütlere, bilimsel verilere göre gerçekleştirmesidir. Nesnel görüşe göre estetik yargı, nesnel sebeplere ya da ölçütlere dayanan mantıksal bir çıkarımdır ve bunların nesnel bir değeri vardır (Abrams, 1993: 40; Moran, 2014: 321; Bek, 1996: 108-109; Bezirci, 1998: 54, 101; Göğüş ve diğerleri, 1998: 84; Bayrav, 1999: 11; Karataş, 2018: 249).

İkinci olarak eleştirinin teorisi ile ilgilenen eleştirmen veya teorisyenler, eleştirmenlerin sanat eserini eleştirirken çeşitli unsurlardan hareket ettiğini, çeşitli unsurları odak noktası seçtiğini ve buna göre birbirinden farklı eleştiri tür, yöntem ve yaklaşımlarının bulunduğunu belirtmiştir. Eleştiri kuramlarının kimi yazarın hayatını, kimi toplumsal ve ekonomik durumu, kimi eserin iç öğelerinin düzenini, kimi okur üzerinde oluşturulan etkiyi kendine hareket noktası olarak almakta, eleştiriyi bu noktalardan temellendirmektedir. Eleştirmen bu eleştiri kuramlarından bir tanesinin üzerinde ağırlıklı olarak durur, eleştirisinin temelini onun üzerine kurar ve seçtiği temel kuramla çelişik olmayacak kimi kuramlardan da yararlanarak kendi eleştirirel bakışını ve eleştiri kuramını oluşturur. Eleştiri teorisi ve eleştiri ile ilgilenen Abrams, Moran, Yücel ve Günay gibi isimler temel eleştiri yöntemlerini kendilerine göre çeşitli ana ve alt başlıklar altında toplamışlardır.

Amerikalı eleştirmen Abrams sanat eleştirisinin ana hatlarına/yönelimlerine 1953 tarihli *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* adlı eserinde değinmiştir. Eleştirmen, eserinin girişinde estetik teorilerin amacını; estetik olgulara ilişkin analiz, değerlendirme ve yorumları gerekçelendirme, düzenleme ve netleştirme için ilkeler oluşturma olarak tespit etmiştir (Abrams, 1953: 4). Araştırmacıya göre bu teoriler sayesinde sanatın maddesi, amacı ve düzenine ilişkin kavramlar ortaya konmuş ve söz konusu teoriler hem sanat eserlerinin işlenişinde hem de sanatçıların faaliyetlerini şekillendirmesinde görece etkili

olmuştur. Yazara göre estetik teoriler çeşit çeşittir ve bunlar ya birbirlerinden farklı terimlere sahiptir ya farklı anlamlı aynı terimleri barındırır ya da varsayım/ön kabulleri farklı daha büyük düşünce sistemlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Söz konusu estetik teoriler tam olarak bu sebeplerden ötürü pek de ortak bir zemine sahip değildir ve yine bu sebeplerden kolayca karşılaştırılmazlar (Abrams, 1953: 5). Abrams çalışmasının bir sonraki bölümünde sanat eserinin “eser (/ work)”, “sanatçı (/ artist)”, “alıcı (/ audience)” ve “dış dünya (/ universe)” şeklinde dört unsurun toplamı durumunda bulunduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacı estetik teorilerde tüm farklılıklara rağmen bu dört unsurun bir şekilde birbirinden ayrıldığını ve belirleyici hâle getirildiğini belirtmiştir. Böylece Abrams “eser, sanatçı, alıcı ve dış dünya”dan meydana gelen bir “yapı (/ iskelet/ framework)” oluşturmuş ve bu yapıyı çeşitli teorileri karşılaştırmada hareket noktası ya da temel olarak seçmiş; kerterizini bu yapıdan almıştır (1953: 6). Araştırmacı her teorinin söz konusu dört unsuru dikkate alsa da hemen hemen hepsinin yalnızca birine doğru bir yönelim sergilediğini ifade etmiştir. Başka bir ifadeyle Abrams bir eleştirmenin sanat eserini tanımlama, sınıflandırma ya da analiz etmede kullandığı başlıca kategorileri ve eserin değerini yargıladığı temel ölçütleri söz konusu dört unsurun birinden türetme eğiliminde olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı, dolayısıyla bu yapının bir sanat eserinin doğası ve değerini açıklamaya yönelik girişimleri [yani eleştiri] dört “geniş/temel” teori “hattına/yönelimine” ayıracağını bildirmiştir. Abrams bu teori hatlarından/yönelimlerinden “sanatçı, alıcı, dış dünya”yı temele alan hatların/yönelimlerin sanat eserini esas olarak başka bir ögeyle ilişkilendirip açıklayacağını, “eser”i temele alan hatların/yönelimlerin ise sanat eserini tek başına özerk bir bütün olarak ele alıp önemi ve değerini kendi dışında herhangi bir referans olmaksızın açıklayacağını belirtmiştir. Ayrıca yazar, bu dört unsurun önemlerinin, içinde yer aldıkları teoriye göre farklılık göstereceğini de sözlerine eklemiştir (Abrams, 1953: 6-7). Abrams söz konusu dört temel eleştiri teorisi yönelimini “taklitçi teoriler (/ mimetik teoriler/ mimetic theories), edimsel teoriler (/ pragmatik teoriler/ pragmatic theories), anlatımcı teoriler (/ dışavurumcu teoriler/ expressive theories) ve nesnel teoriler (/ objektif teoriler/ objective theories)” şeklinde ortaya koymuştur. Eleştirmen *A Glossary of Literary Terms* çalışmasında da bu teorilerden kaynaklı dört temel eleştiri türüne “taklitçi eleştiri (/ mimetik eleştiri/ mimetic

criticism), edimsel eleştiri (/ pragmatik eleştiri/ pragmatic criticism), anlatımcı eleştiri (/ dışavurumcu eleştiri/ expressive criticism) ve nesnel eleştiri (/ objektif eleştiri/ objective criticism)” adıyla yer vermiştir (Abrams, 1953: 8-29; Abrams, 1993: 40-41; Huyugüzel, 2018: 153).

Abrams “taklitçi teoriler (/ mimetik teoriler/ mimetic theories)”ın sanatı, sadece alıcı üzerinde etki oluşturma için dış dünyanın taklidi olarak açıkladığını dile getirmiştir. Yazar, bunların muhtemelen ilk estetik teoriler olduğunu ifade etmiş ve Platon ile Aristoteles gibi isimlerin fikirlerine yer vermiřtir¹³¹. Bu teorilerden gelişen eleştiri anlayışlarında eleştiri öncelikle eserden dış dünyaya yöneliktir. Taklitçi eleştiride sanat eseri, dış gerçeğliğin temsil edildiği bir ürün olarak görölür. Burada temel ölçüt, gerçekliktir; yani eserin dış gerçeğliği ne kadar doğru ve gerçek yansıttığı ya da anlattığıdır (Abrams, 1953: 8, 14; Abrams, 1993: 40-41; Huyugüzel, 2018: 153).

Abrams “edimsel teoriler (/ pragmatik teoriler/ pragmatic theories)”ın sanatı, alıcıda belirli bir etki yaratma amacıyla yaratılan araçsal bir olgu olarak tanımladığını belirtmiştir. Yazar söz konusu teorilerin, sanat eserine esas olarak bir amaca ulaşmak ya da bir şeyin yapılmasını sağlamak için bir araç olarak yaklaştığını belirtmiş ve Horatius ile Sir Philip Sidney gibi isimlerin fikirlerine yer vermiřtir¹³². Burada sanat eseri, olabilecek olanı ve/veya olması gerekeni taklit eder. Bu teorilerden gelişen eleştiri anlayışlarında ilgi odağı eserden izleyiciye yöneliktir. Edimsel eleştiride sanat eseri, okurda belirli bir etki (estetik haz, duygu türleri, eğlendirme veya bilgilendirme gibi) uyandırma amacıyla oluşturulan bir ürün olarak görölür. Burada temel ölçüt, eserin okur üzerinde amacı doğrultusunda etki oluşturmadaki başarısıdır (Abrams, 1953: 14-15; Abrams, 1993: 40; Huyugüzel, 2018: 154).

Abrams “anlatımcı teoriler (/ dışavurumcu teoriler/ expressive theories)”ın sanatı, sanatçının düşünce ya da duygularının dile getirilmesi veya yansıtılması olarak gördüğünü ifade etmiştir. Araştırmacı, söz konusu teorilerde sanat eserinin, içsel olanın dışsal hâle gelmesi ve duyguların dürtüsü altında işleyen yaratıcı bir

¹³¹ Taklitçi eleştiri Platon ve Aristoteles’te ortaya çıkıp modern zamana kadar etkili olmuştur. Taklitçi anlayış edebî gerçeğçilik teorilerinin karakteristik özelliği olmaya devam etmektedir (Abrams ve Harpham, 2015: 72).

¹³² Edimsel eleştiri MÖ 1. yüzyılda yaşamış Horatius’un *şiir Sanatı*’ndan 18. yüzyıla kadar edebî tartışmalara büyük ölçüde hâkim olmuştur (Abrams ve Harpham, 2015: 72).

sürecin sonucu şeklinde görüldüğünü kaydetmiştir. Yazar, bu teorilerde sanatçının hem sanatsal ürünü hem de bu ürünün değerlendirileceği ölçütleri üreten temel unsur hâline geldiğini ifade etmiş ve Wordsworth ile Mill gibi isimlerin fikirlerine yer vermiştir¹³³. Bu teorilerden gelişen eleştiri anlayışlarında ilgi odağı eserden sanatçıya yöneliktir. Esas olarak 19. yüzyılın başındaki romantik eleştirmenler tarafından geliştirilen anlatımcı eleştiride edebî eser, yazarın duyguları ve hayalgücünün bir ifadesi veya dışa vurumu olarak görülür. Burada temel ölçüt samimiyettir; eserin, yazar tarafından içtenlikle yazılıp yazılmaması veya yazarın bakış açısı ya da ruh hâlini yansıttığındaki yetkinliğidir. Başka bir ifadeyle bu eleştiri; eseri, yazarı ile ilişkisi açısından değerlendirir ve eserde, yazarın bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ortaya koyduğu hayatının ya da ruh dünyasının delillerini arar (Abrams, 1953: 21-23; Abrams, 1993: 40; Huyugüzel, 2018: 154).

Abrams “nesnel teoriler (/ objektif teoriler/ objective theories)”ın sanat eserini iç ilişkilere sahip, çeşitli parçalardan oluşan ve kendi kendine yeten¹³⁴ bir varlık olarak kabul ettiğini belirtmiştir. Araştırmacıya göre nesnel teorilerin, ilke olarak sanat eserini; sanatçı, alıcı ve dış dünya şeklindeki dışsal referans noktalarından yalıtılmış olarak ele aldığını belirtmiştir. Yazar, bu teorilerin sanat eserini yalnız kendi varlık tarzına özgü ölçütlere göre yargıladığını dile getirmiş, Wellek ve Warren gibi isimlerin fikirlerine yer vermiştir. Nesnel eleştiri edebî eseri kendi kendine yeten, bağımsız, bütünlüklü ve özerk bir nesne olarak görür. Ölçütü eserin tutarlılığı, bütünlüğü, eseri oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiler gibi iç yapıya ait unsurlardır. Bu eleştiri eseri değerlendirirken yazara, okura veya yazıldığı ortam ya da döneme başvurmaz; eseri dışa ait bu unsurlardan bağımsız şekilde inceler (Abrams, 1953: 26; Abrams, 1993: 40; Huyugüzel, 2018: 154-155).

Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* eserinde genelde sanat, özelde edebiyat alanında yüzyıllardır çeşitli kuram ve eleştiri yöntemlerinin geliştirildiğini, “Sanat

¹³³ Anlatımcı eleştiri 19. yüzyılın başındaki romantik eleştirmenlerde ortaya çıkmış ve hâlâ etkili olmaya devam eden bir eleştiri tarzıdır (Abrams ve Harpham, 2015: 72).

¹³⁴ Sanat eserinin nesnel ve kapsamlı analizine yönelik ilk girişim Aristoteles’in *Poetika*’sının ortalarında yer almıştır (Abrams, 1953: 26-27). Bir sanat eserinin kendi kendine yeterliği fikri Kant’ın 1790 tarihli *Yargı Yetisinin Eleştirisi* eserinde dile getirilmiş (mesafe ve katılım konuları) ve 19. yüzyılın ikinci yarısında “sanat için sanat (/ art for art’s sake/ l’art pour l’art)” taraftarları tarafından benimsenmiştir. 20. yüzyılda ise Eliot, Wellek ve Warren bu görüşü ilerletmiştir (Abrams, 1953: 27-28; Abrams ve Harpham, 2015: 73). “Sanat için sanat” fikri 19. yüzyılın başında sanat eserinin özerkliğini ifade eden bilimsel çalışmalara da temel oluşturmuştur (Bozkurt, 2014: 19).

nedir?” ya da “Edebiyat nedir?” gibi sorulara türlü türlü cevaplar verildiğini dile getirmiştir. Araştırmacı bu kuram ve eleştiri yöntemlerini tarih sırası, öznelci veya nesnelci oluşu gibi ölçütlere göre tasnif etmenin mümkün olduğunu belirtmiş ancak kendisi söz konusu tasnifi sanat olayında rol oynayan temel unsurlara göre yapmayı uygun bulmuştur. Moran sanatsal etkinlikte “sanatçı”, “eser”, “okur” ve “dış dünya (/ toplum)” şeklinde dört temel unsurun yer aldığını dile getirmiş ve tasnifini bu dört unsura göre yapmıştır. Araştırmacı dikkat edilirse sanat kuramlarının bu dört unsurdan birine yöneldiğinin görülebileceğini, eleştiri yöntemlerinin de ya zaten bu kuramlar tarafından getirildiğini ya da belirli bir kurama bağlı olmayanların da ilgileri doğrultusunda bu dörtlü tasnife uygun olduğunu ifade etmiştir¹³⁵. Moran genelde sanat, özelde edebiyatın varoluş problemine bu dört temel ögeden hareketle cevap aramış, eleştiride de bu ögelerden hareketle eleştiri tarz ve kuramlarını ortaya koymuştur. Böylece araştırmacı, edebiyat kuramlarını “yansıtma kuramı”, “anlatımcılık”, “okur merkezli kuramlar” ve “biçimcilik” adlı dört ana başlık altında incelemiş; eleştiri yöntemlerini de edebiyat kuramları ile ilişkili hâlde “dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri”, “sanatçıya dönük eleştiri”, “esere dönük eleştiri” ve “okura dönük eleştiri” olmak üzere dört ana başlık altında ele almıştır (Moran, 2014: 9-10).

Moran’a göre eleştirmen veya sanatçının benimsediği eleştiri veya sanat yöntemi, esas olarak bu dört temel unsurun birinden hareket ederek eleştiri veya sanatı gerçekleştirir ya da sanat eserini bu dört temel unsurun biriyle ilişki kurarak değerlendirir veya meydana getirir. Özel olarak eleştiri yöntemleri, tıpkı sanat kuramları gibi bir sanat eseri değerlendirilirken hareket edilen veya ilişki kurulan temel unsura göre birbirinden ayrılır. Eleştiri yöntemleri “dış dünya ve topluma dönük eleştiri”, “sanatçıya dönük eleştiri”, “okura dönük eleştiri” ve “esere dönük eleştiri” adlı dört temel başlığa ve bu dört temel başlık da kendi içinde birbirinden küçük farklarla ayrılan çeşitli alt başlıklara ayrılır.

“Sanatçı”yı temele alan anlatımcılık, sanatı sanat yapan özellikleri sanatçıda arar. Sanat bu kurama göre sanatçının duygularının anlatımı ya da ifadesidir. Anlatımcılığa göre sanatçı ve onun iç dünyası sanatın merkezidir, bir sanat eserinin

¹³⁵ Yücel de her eleştiri görüşünün içkin bir durumda olsa da belirli bir edebî anlayışı varsaydığını ileri sürmüş ve eleştiri anlayışının belirli bir edebî anlayışın ürünü olduğunu ifade etmiştir (2012: 11).

en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır ve eserin duygusu da sanatçının benliğinde bulunur. Bu kurama göre eser, sanatçının izini taşır ve eserin değeri de sanatçının değerinden kaynaklanır. “Sanat nedir?” sorusuna, sanatın özü araştırmasına sanatın bir duygu işi olduğu, sanatçının duygularının ifadesi olduğu ve bu duyguların okurda da uyandırılması olduğu cevabını veren romantik (/ anlatımcı) sanat görüşü, eleştiri alanında sanatçıya ve onun hayatına yönelen “sanatçıya dönük eleştiri” yöntemlerine temel olmuştur¹³⁶. Sanatçıyı hareket noktası yapan eleştiri kuramlarına göre sanatı oluşturan öge sanatçının duygu veya fikirlerinin ifadesidir. Bu eleştiri yöntemleri sanat ile sanatçı arasında sıkı bir ilişki görür ve bu ilişki açısından eseri değerlendirir. Sanatçıya dönük eleştiri kuramları, sanat eserinde yazarın duygusal ve ruhî ifadelerine eğilir, ölçüt olarak sanatçının içtenliğini alır. Bu yüzden iyi ve kötü eseri ayırt etmede sanatçının hayatına başvurma zorunluluğu vardır. Sanatçıya dönük eleştiri, eserin gerçek anlamı olarak yazarın kafasındaki anlamı kabul eder ve yazarın başarısını, eserini oluştururken duyup düşündükleri ile eserin kıyasında görür. Başka bir deyişle yazar, duyup düşündüklerini ne kadar ifade edebilmişse o kadar başarılıdır. Ayrıca söz konusu eleştiri tarzı, metnin doğru anlamını, yazarın zihninde arar ve doğru anlam olarak yazarın metne koyduğu anlamı kabul eder. Başka bir deyişle sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri eserin anlamının yazarın zihninde, duygularının ifadesinde, amacında olduğu görüşünü savunur ve anlamın sanatçıda aranması gerektiğini ileri sürer. Metnin doğru yorumlanması için yazarın amacı bilinmelidir. Bu eleştiri yöntemleri ve sanat anlayışları sanatı kendi başına bir değer olarak görmez, sanatın değerini sanatçıdan temellendirir. Sanatçıya dönük eleştiri yöntemlerinin hepsi anlatımcılık kuramından doğmasa da bu eleştiri yöntemleri tıpkı anlatımcılıkta olduğu gibi sanatçı ile eseri arasında önemli bir ilişki olduğunu kabul eder (Moran, 2012: 10, 101, 103, 110, 131, 134-135, 329).

“Okur” merkezli kuramlar sanatı sanat yapan özellikleri okurda, okurda uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda arar. Söz konusu kuramlar okuru odak noktası yapar, ondan yola çıkar ve metnin anlamını okurda arar. Bu kuramlar her sanat eserinin hoşlanma duygusu uyandırdığını, hoşlanmanın yeterli şart olmasa da gerekli şart olduğunu ileri sürer. “Sanat nedir?” sorusuna, sanatın özü araştırmasına;

¹³⁶ Moran sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri olarak “Yazara Dönük Biyografik Eleştiri” ve “Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi”ne yer vermiştir (2014: 131, 149).

sanatın, eserin okurda bıraktığı etki yani okura zevk (/ haz) vermesi olarak cevap veren hedonist sanat görüşü, eleştiri alanında “okura dönük eleştiri” yöntemlerine¹³⁷ temel olmuştur. Söz konusu yöntemler 1960’tan sonra biçimci yöntemlere alternatif olarak ileri sürülmüştür. Okuru hareket noktası yapan bu eleştiri kuramlarına göre sanatı oluşturan öge, eserin okurda estetik yaşantı uyandırması ve okura zevk (/ haz) vermesidir. Bu yüzden söz konusu eleştiri kuramları, okurda oluşan zevk ve estetik yaşantıdan hareket eder. Bu eleştiri yöntemleri, sanat ile okur arasında sıkı bir ilişki görür ve bu ilişki açısından sanatı değerlendirir. Bunlar edebiyatı bir duygu sorunu olarak görür ve çözümü okurda arar. Okur merkezli kuramlarda edebî eserin başarı ölçütü, eserin okura yaptığı etki yani okurun duygularıdır. Bu eleştiri tarzında eleştirmen, kuralların varlığına veya herkesçe geçerli yargılar verilebileceğine inanmaz. Burada eleştirmen, eserden zevk alıp almadığına eğilir ve eserin kendisinde uyandırdığı duygu ve yaşantıları anlatır. Bu eleştiri ve sanat anlayışları sanatı kendi başına bir değer olarak görmez, sanatın değerini okurdan temellendirir. Okura dönük eleştiri eserin anlamının okurda olduğu görüşünü savunur ve anlamın okurda aranması gerektiğini ileri sürer (Moran, 2012: 10, 129, 132, 135, 208, 239-240, 263-264, 330).

“Dış dünya”yı temele alan yansıtma kuramları, sanatı sanat yapan özellikleri eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde arar. Sanatın insanı, hayatı ve toplumu yansıttığını; sanat eserinin de bunları yansıtan bir ayna olduğunu kabul eder. Başka bir deyişle bu kuramlar sanatı bir yansıtma, benzetme veya taklit olarak görür. Sanatın en önemli özelliği olarak insan, doğa ve hayatın kısaca gerçekliğin¹³⁸ yansıtılmasını ileri sürer. “Sanat nedir?” sorusuna, sanatın özü araştırmasına; sanatın dış dünyanın taklidi (/ yansıtma/ mimesis) olduğu cevabını veren yansıtmacı (/ mimetik) sanat görüşü eleştiri alanında topluma ve gerçekçiliğe yönelen “dış dünya ve topluma dönük eleştiri” yöntemlerine¹³⁹ temel olmuştur. Dış dünyayı hareket noktası yapan bu eleştiri kuramlarına göre sanatı oluşturan öge dış dünyanın eserde çeşitli yollarla yansıtılmasıdır. Bu eleştiri yöntemleri sanat ile dış dünya arasında sıkı

¹³⁷ Moran okura dönük dönük eleştiri yöntemleri olarak “İzlenimci Eleştiri” ve “Okur Merkezli Eleştiri”ye yer vermiştir (2014: 263, 268).

¹³⁸ “Gerçeklik”ten yüzey gerçekliği, genelgeçer gerçeklik, sosyal gerçeklik ve ideal gerçeklik anlaşılabilir (Moran, 2014: 74).

¹³⁹ Moran dış dünyaya dönük eleştiri yöntemleri olarak “Tarihsel Eleştiri”, “Sosyolojik Eleştiri” ve “Marksist Eleştiri”ye yer vermiştir (2014: 77).

bir ilişki görür ve bu ilişki açısından eseri değerlendirir. Bu kuramlar esere bakarken öncelikle sanat eserinin dış dünya ile ilişkisini odak noktası yapar. Eserle eserin meydana geldiği ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiyi inceler, bu ilişki üzerine oturur ve sanat eserinin en önemli özelliğini burada görür. Başka bir deyişle dış dünya ve topluma dönük eleştiri kuramları, dış dünyanın etkili şekilde yansıtılması ve okur ya da toplum üzerindeki etkinin niteliğinden hareket eder. Bu eleştiri anlayışları sanatı kendi başına bir değer olarak görmez, sanatın değerini dış dünyadan temellendirir. Bunlar sanatı daha yüksek amaçlara¹⁴⁰ hizmet ettiği için değerli görür. Dış dünya ve topluma dönük eleştiri yöntemleri eserin anlamını dış dünyanın ifadesinde olduğu görüşünü savunur ve anlamın dış dünya ile eser arasında aranması gerektiğini ileri sürer (Moran, 2012: 10, 17-18, 74-75, 77, 329).

“Eser”i temele alan biçimci kuramlar sanatı sanat yapan özellikleri doğrudan eserin kendisinde arar, sanat eserinin özünü yine eserin kendi düzeninde bulur. Edebî eser bu anlayışa göre kendi kendine yetebilen özgün bir yapıdır; yazar, okur ve yazıldığı toplumsal-tarihsel koşullardan bağımsız kapalı bir dilsel düzendir. “Sanat nedir?” sorusuna, sanatın özü araştırmasına; sanatın eserdeki iç öğelerin düzenlenmesi, organizasyonu biçimlendirilmesi, dış dünyadan bağımsız dilsel bir düzen olduğu cevabını veren Rus biçimciliği, eleştiri alanında eserin kendi düzenine yönelen “esere dönük eleştiri” yöntemlerine¹⁴¹ temel olmuştur. Edebiyat inceleme ve eleştirisi 19. yüzyıla kadar esere dönük hâlde gelişmemiş, ya sanatın duygu anlatımı olduğu kabul edilip sanatçı merkeze alınmış ya da sanatın dış dünyayı yansıttığı ileri sürülerek dış dünyadan hareket edilmiştir. 19. yüzyılda fen bilimlerinin büyük başarılarından etkilenen edebiyat ve eleştiri “sebeplerle açıklama (/ determinizm)” yolunu ilmî edebiyat incelemesi ve eleştirisinin en önemli noktası olarak görmüş; Rus biçimcileri ile esere yönelim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. Rus biçimcileri edebiyat eleştirisi veya incelemesinin kendine özgü yöntemiyle müstakil ve özgün bir bilim olduğunu ileri sürmüş ve bunun eserden hareket ederek yapılması gerektiğini savunmuştur. Eseri hareket noktası yapan eleştiri kuramlarına göre sanatı

¹⁴⁰ Sanatın değeri bilimsel olması, ahlak, politika, insan tabiatı gibi okura sağladığı yarardan kaynaklanır (Moran, 2014: 75).

¹⁴¹ Moran esere dönük eleştiri yöntemleri olarak “Yeni Eleştiri”, “Yapısal Eleştiri” ve “Arketipçi Eleştiri”ye yer vermiştir (2014: 207, 214, 219).

oluşturan unsur, eserin iç ögelerinin estetik yaşantı oluşturacak şekilde ilişkilendirilip organik ve bağımsız bir bütün oluşturmasıdır. Bu eleştiri yöntemleri sanat ile eser arasında sıkı bir ilişki görür ve bu ilişki açısından sanatı değerlendirir. Biçimci eleştiriler metnin kendine eğilir, onu bir sanat eseri olarak inceleme ya da yorumlama yolunu tutar ve metnin anlamını eserin metninde arar. Bunlar kimi zaman farklı amaçlarla da olsa edebî metnin yapısal yönüne eğilir. Esere dönük eleştiri kuramları, eserin iç ögelerinin ilişkilendirilmesinden ve düzeninden hareket eder. Bu eleştiri ve sanat anlayışları sanatı kendi başına bir değer olarak görür, sanatın değerini sanatçı, okur veya dış dünya ile ilgili unsurlardan değil doğrudan sanat eserinin kendisinden, onun yapısından veya ögelerinin iç düzeni yani biçiminden temellendirir. Esere dönük eleştiri yöntemleri eserin anlamının eserin metninde olduğu görüşünü savunur ve anlamın metinde aranması gerektiğini ileri sürer (Moran, 2014: 10, 135, 159-160, 178, 218, 330).

Yücel *Eleştiri Kuramları* eserinde araştırmacının eleştirisini gerçekleştirirken temel olarak eserin ya dışına ait unsurlardan (tarihsel koşullar, yazarın hayatı, çağın durumu gibi) ya da iç yapısına ait ögelerden (öğelerin birbiriyle hangi ilişkilerde olduğu, kelimelerin hangi temalar etrafında ne sıklıkla toplandığı, tekrar eden figürlerin ne olduğu gibi) hareket ettiğini dile getirmiştir. Başka bir deyişle araştırmacı esas olarak eseri ya kendi dışında kalan verilerle ya da doğrudan kendi ögeleriyle inceler. Yücel bu noktadan hareketle temelde iki eleştiri yaklaşımı olduğunu ileri sürmüştür, eserin dış unsurlarına dayanan eleştiriye “dış eleştiri”, iç yapısına dayanan eleştiriye ise “iç eleştiri” şeklinde adlandırmıştır.

Yücel dış eleştirinin edebî eseri içinde yer aldığı edebî ve toplumsal bağlamın bir parçası saydığını belirtmiş ve bu eleştiri tarzının edebî ürünü, kendi dışında kalan öğelere göre değerlendirdiğini ifade etmiştir. Yazara göre dış eleştiri edebî eseri döneminin edebî ortamı, dil ve ahlak kuralları, çağdaşı ya da öncülü başka eserlerle yakınlık veya uzaklığı, tarihsel koşullar, yazarın hayatı veya soyuna göre değerlendirir.

Yücel bunun karşısında yer alan iç eleştirinin ise eseri, kendi kendine yeterli bir bütün saydığını ve onu kendi içinde değerlendirdiğini ifade etmiştir. Yazara göre bir araştırmacının eleştirisi, kişisel özelliklerinden sıyrılarak eseri kendi ögeleriyle açıklayacağı yöntemi öne çıkardığı ve açıklamalarında eserin ögelerinin dışına

çıkmadığı ölçüde içseldir. Eleştiriye, eserin dışından başka ögeler karıştırıldığı ölçüde ise içsellikten uzaklaşılır. Yücel'e göre iç eleştiri edebî eseri kendi ögeleri arasındaki biçimsel ve içeriksel bağlantılara, kendine özgü ayırıcı niteliklerine göre değerlendirir.

Yücel neredeyse tüm eleştiri türlerinin “iç eleştiri” ve “dış eleştiri” olmak üzere bu iki ana başlık/tutum altında toplanabileceğini, buna ek olarak André Gide'nin eleştirisi gibi iki başlığın/tutumun dengelendiği bir “ara-yaklaşım”dan da söz edilebileceğini de sözlerine eklemiştir.

Araştırmacı, her eleştiri anlayışının içkin bir hâlde de olsa belirli bir edebî anlayışı varsaydığını dile getirmiş ve eleştiri anlayışının belirli bir edebî anlayışın ürünü olduğunu kaydetmiştir¹⁴². Yücel söz konusu temel ayrımın sonrasında bu ana yaklaşımların da kendi içinde çeşitli alt başlıklara ayrıldığını kaydetmiştir. Araştırmacı dış eleştirisinin kendi içinde “kuralcı eleştiri”, “oluşum eleştirisi”, “tarihî eleştiri”, “toplumbilimsel (/ sosyolojik) eleştiri”, “Marksist eleştiri”, “romantik eleştiri” ve “ruhbilimsel (/ psikolojik / psikanalitik) eleştiri” olmak üzere yedi alt başlığa ayrıldığını kaydetmiştir. Yazar diğer temel yaklaşım olan iç eleştirisinin ise kendi içinde “izlenimci eleştiri”, “Rus biçimciliği”, “yazınbilim”, “yazınsal göstergebilim”, “yapısal eleştiri”, “yeni eleştiri” ve “izlekçi (/ tematik) eleştiri” olmak üzere yedi alt başlığa ayrıldığını ifade etmiştir (Yücel, 1971: 422; Yücel, 2012: 10-12, 61-62).

Günay metin çözümlemesinde çok değişik alanlardan söz edildiğini ancak bunların temel olarak “metnin içinden yapılan çalışmalar”, “metnin çevresinde yapılan çalışmalar” ve “metinle birlikte yapılan çalışmalar” adlı üç başlık altında toplanabileceğini ileri sürmüştür. Araştırmacı ilk başlığın, metnin farklı boyutlarının betimlenmesi olduğunu dile getirmiş ve “yazınbilimsel” veya “biçembilimsel” gibi inceleme türlerini örnek vermiştir. Yazar ikinci başlığın, metnin edebî alan ve diğer metinlerle olan durumlarının ortaya konması, sonrasında ise yerinin tespit edilmesini içerdiğini ifade etmiştir. Günay bu başlık altında “toplumsal eleştiri” veya “ruhçözümsel inceleme” gibi inceleme türlerini örnek vermiştir. Araştırmacı, üçüncü

¹⁴² Moran da eleştiri yöntemlerinin ya zaten edebî anlayışlar tarafından oluşturulduğunu ya da belirli kurama bağlı olmasalar da ilgileri doğrultusunda dörtlü tasniften birine uygun olduğunu ifade etmiştir (2014: 10-11).

başlıkta ise yorumlama ve eğitimbilim konularının akla gelebileceğini belirtmiştir. Yazar son başlıkta “eğitimbilim” veya “yorumbilgisi” gibi türleri örnek vermiştir (Günay, 2013: 426-427).

Eleştiri alanında yetkin dört eleştirmene bakıldığında başlıkların birbirinden farklı olsa da içeriklerin birbirleriyle büyük oranda eşleştiği görülmektedir. Abrams’ın “taklitçi eleştiri”si, Moran’ın “dış dünya ve topluma dönük eleştiri”si ile eşleşmekte; bunlar Yücel’in dış eleştiri ana başlığı altında değerlendirilen “tarihî eleştiri”, toplumbilimsel (/ sosyolojik) eleştiri” ve “Marksist eleştiri” alt başlıkları ile eşleşmektedir. Abrams’ın “edimsel eleştiri”si, Moran’ın “okura dönük eleştiri”si ile eşleşmekte; bunlar Yücel’in iç eleştiri ana başlığı altında değerlendirilen “izlenimci eleştiri” alt başlığı ile eşleşmektedir. Abrams’ın “anlatımcı eleştiri”si, Moran’ın “sanatçıya dönük eleştiri”si ile eşleşmekte; bunlar Yücel’in dış eleştiri ana başlığı altında değerlendirilen “romantik eleştiri”, “ruhbilimsel (/ psikolojik / psikanalitik) eleştiri” ve “oluşum eleştirisi” alt başlıkları ile eşleşmektedir. Son olarak Abrams’ın “nesnel eleştiri”si, Moran’ın “esere dönük eleştiri”si ile eşleşmekte; bunlar Yücel’in iç eleştiri ana başlığı altında değerlendirilen “Rus biçimciliği”, “yazınbilim”, “yazınsal göstergebilim”, “yapısal eleştiri”, “yeni eleştiri” ve “izlekçilik (/ tematik eleştiri)” alt başlıkları ile eşleşmektedir. Söz konusu eleştirmenlerin metinden hareketle yapılan eleştiri türleri olarak saydığı başlıklar, Günay’daki “metnin içinden yapılan çalışmalar” başlığı altında, diğerleri ise “metnin çevresinde yapılan çalışmalar” başlığı altında yer almaktadır.

1.3.3. Eleştiride Metinden Hareket Etmenin ve Edebîlik Ölçütlerini Kullanmanın Gerekliliği

Rus biçimciliği 1900’lü yılların başında edebî eserin kendi bütünlüğü içinde incelenmesini amaçlayan bir eleştiri akımıdır (Parer, 2004: 14). Biçimcilere göre bir yapıt yazarın yaşam öyküsü veya döneminin toplumsal hayatının çözülmesinden hareketle açıklanamaz. Bu yüzden onlar bu gibi metin dışı unsurlardan hareket etmemiş ve yapıtı uğraşlarının merkezine yerleştirmiştir (Todorov, 2016: 18-19). Rus biçimcileri edebiyat analizinde eserin sadece kendi sistemli bütünlüğü içerisinde, kurguyu oluşturan öğelerin birbirleri ve eserin tümüyle ilişkisi bağlamında incelenmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Parer, 2004: 8). Biçimcilerin önemli bir ismi

olan Eyhenbaum sanat eserini tamamlanmış, biçimlendirilmiş, yaratılmış, sunî bir nesne olarak görmüş ve böylece biçimciliğin temel görüşünü de özetlemiştir. Sonuç olarak biçimciler, sunî eseri bütünlüğü içinde ele alıp edebiyatı diğer disiplinlerden soyutlayarak eseri yalnızca kendi bütünlüğündeki mevcudiyetiyle bilimsel şekilde incelemeyi ve eserin edebî yapısını/kurgusunu açığa çıkarmayı amaçlamıştır (Eyhenbaum, 2016b: 214; Parer, 2004: 90-91, 94). Rus biçimcilerinin, edebiyat eserinin sanatsal yönünü incelemek için geliştirdikleri bu anlayış, dönemleri için son derece yenidir (Parer, 2004: 10). Biçimcilik ve biçimciler eserin sadece kendi bütünlüğünden hareketle incelenmesi gerektiğini öne süren ilk bilimsel eleştiri akımı ve araştırmacılar topluluğudur (Parer, 2004: 212, 293, 297, 304).

Dil bilimi anlayışı açısından Saussure, edebiyat teorisi bakımından ise Rus biçimcilerine dayanan Prag Dilbilim Okulu 1926-1939 yılları arasında önemli bir bilimsel faaliyet göstermiş, 20. yüzyılın dil ve edebiyat çalışmalarını derinden etkilemiştir. Söz konusu dilbilimi okulu edebî metinlerin incelenmesinde metin dışı unsurları göz önünde bulundurmamıştır (Rifat, 2013: 31, 33; Zima, 2015: 67). Prag Dilbilim Okulu edebiyat tarihine bakılınca incelemelerde düşünce tarihine ilişkin toplumsal ya da ruhsal nitelikli farklı olgulara başvurulduğunu ileri sürmüştür. Hâlbuki bu dil bilimi okuluna göre bunlar yerine edebî dilin içkin olarak belirlenmesi ve bu dilin kendi içinde incelenmesi gerekir. Edebî eser, bir gösterge olarak sanatsal sistemde egemen ögedir. Bu sebeple temel inceleme nesnesi, sanatsal gösterge olan edebî eser olmalı ve inceleme sanatsal gösterge olan edebî esere yönelmelidir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 20; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 41). Okulun önemli bir ismi Mukarovsky'e göre eğer eleştirmen veya araştırmacı, edebî eserin kendisi ile ilgilenirse yazarın eğitimi, sosyal statüsü, mesleği gibi unsurlar ikincil bir çalışma nesnesi hâline gelir (Mukařovský, 1977: 37).

Yeni eleştiri okulunun kurucusu Eliot (Kantarcıoğlu, 2007: IX; Zima, 2015: 44) bir şiirin anlaşılabilmesi için sadece şiirin incelenmesi gerektiğini belirtmiştir. Araştırmacı, bir şairin yaşadığı dönemle ilgili bilgiler, içinde bulunduğu toplum şartları, yazılarındaki fikirleri, kullandığı dilin içinde bulunduğu durumunun söz konusu şairin eserlerini değerlendirme işiyle karıştırılmamasını dile getirmiştir. Eliot'a göre bu tarz bilgiler şiiri anlamakta gerekli bir hazırlığın şartı ya da tarihî bilgi olarak bir değere sahip olabilir. Ancak bunlar şiirin anlaşılması ve

değerlendirmesinde pek faydalı olmaz (Eliot, 2007: 260-261). Eliot, güvenilir bir edebî eleştirinin şaire değil onun eserine yöneltilmiş duygulu bir değerlendirme olduğunu belirtmiş ve esere yönelmeyi vurgulamıştır. Araştırmacı, dikkatin şairden şiire yöneltilmesini takdire değer bir amaç olarak görmüş ve bunun gerçek anlamda bir şiir değerlendirmesine götüreceği yol olduğunu ifade etmiştir (Eliot, 2007a: 6, 10). Eliot şiir kavramı düşünülürken şiirin sadece şiir olduğu ve onun başka bir şey olarak anlaşılmaması gerektiğini ileri sürmüştür. Yeni eleştiri mensubu Brooks, Ranson, Wimsatt, Empson gibi pek çok eleştirmen Eliot’un bu anlayışını bir kural olarak kabul etmiştir (Zima, 2015: 44-45). Son olarak düşünürü göre eleştiri, kendi dışındaki bir öge olan eser ile ilgilidir ve yaratıcılıkla arasında herhangi bir eşitlik yoktur (Eliot, 2007ç: 45).

Önemli bir Rus biçimcisi ve Prag Dilbilim Okulu’nun da önde gelen bir temsilcisi olan Jakobson’a göre “edebiyat bilimi (/ edebiyat teorisi/ edebiyat kuramı)”nin konusu edebiyat değil “edebîlik (/ literaturnost)”tır, yani edebîlik denen ayırt edici özellikler, belirli bir eseri “edebî eser” yapan şeydir. Araştırmacıya göre edebiyat bilimi psikoloji, tarih veya felsefe gibi disiplinlere değil eserde kullanılan “teknik (/ yöntem)”e dayanmalıdır. İncelemede, tekniğin uygulanması ve bunun gerekçelendirilmesi odağa alınmalıdır (Jakobson, 1979: 305-306; Rifat, 2013: 123; Abrams ve Harpham: 2015: 142). Jakobson da diğer biçimciler gibi içeriğe bağımlı geleneksel eleştiriye; edebiyat biliminde tarih, psikoloji, felsefe gibi bilimlerden yararlanılmasına karşı çıkmıştır (Parer, 2004: 89-90). Biçimcilere göre edebî eser bütün olarak ele alınmalı, eseri oluşturan öğelerle edebiyata özgü ölçütler saptanmalı ve eser buna göre incelenmelidir. Jakobson eserin iç düzeni, dili, yapısı, sanatsal malzemenin düzenlenişinin yani yapının biçimleniş ya da kurgulanışının ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Araştırmacı edebî yapının ancak böyle ortaya çıkarılabileceğini, ancak bu şekilde bilimsel bir incelemenin gerçekleştirilebileceğini dile getirmiştir (Parer, 2004: 85, 91).

Rus biçimciliği, Prag Dilbilim Okulu ve yeni eleştiri sanat eserinin tutarlı bir bütünlük olduğunu ileri sürer, sanatın özerkliğini vurgular, edebiyatı yazar biyografisi, sosyal bağlam ve okur tepkilerine indirgemez ve bu indirgemeyi savunanlara karşı durur. Söz konusu teori ya da akımlar sanatın özerkliğini vurguladıkları, eserin bütünlüğünü ileri sürdükleri ve metne yöneldikleri ölçüde

Kantçı estetiğe dayalı teori ya da akımlardır. Kant'ın güzellik kavramı söz konusu teori veya akımları derinden etkilemiş, kendine bağlamış ve edeb  özerklik teorilerine de ilham vermiştir (Zima, 2015: 24-25, 39, 250-251, 263). Söz konusu teori veya akımlar edebiyatta “niçin” sorusundan ziyade “nasıl” sorusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Onlar için önemli olan neyin niçin söylendiği değil söylenenin nasıl ifade edildiğidir. Örneğin biçimciler, edeb  metnin “nasıl” oluşturulduğu ve edeb  dilin iletişim dilinden “nasıl” farklılaştığı üzerinde durmuştur. Yeni eleştiriciler metnin nasilliliğinin, metin iletisinin ne olduğuna indirgenemeyeceğini savunmuştur (Zima, 2015: 62, 68, 246).

Hartmann'a göre estetik değere sahip olan sadece nesnenin kendisidir ve alıcı da bakışını nesneye yöneltir. Bu sebeple çıkış noktası olarak nesnenin seçimi ve estetik analizde de öncelikli olarak nesneye yönelmek doğal olandır (Hartmann, 2024: 43-44).

Fransız edebiyat kuramcısı Todorov'a göre “bir eser hakkındaki değer yargısının eserin yapısına bağlı olduğu düşüncesi” bugün için artık tartışılmaz bir hakikattir. Araştırmacı, değerin esere içkin olduğunu açık bir şekilde belirtmiştir. Bununla birlikte Todorov eserin gerçek değerini okurla elde ettiği için yargı etmeni olarak eserin yanında okurun da göz ardı edilmeyip ele alınması gerektiğini dile getirmiştir. Araştırmacı değerin esere içkin olduğu noktasında tartışmaksızın eser ve okuru, dinamik bir birim kabul etme görüşündedir (Todorov, 2014: 106-107).

Aksan kimi edeb  eser incelemelerinde eserdeki dil kullanımı, ustalık ve inceliklerine yani metne gerektiği kadar önem verilmediğini, bunun yerine yazarın hayatı veya akımı gibi metin dışı unsurlardan hareketle çalışmaların gerçekleştirildiğini belirtmiş ve bu durumu eleştirmiştir. Araştırmacı, kendi gerçekleştireceği şiir   z mllemelerinden önce şiirin bir dil kullanım sanatı olduğunu hatırlatmış ve   z mllemelerinde doğrudan doğruya dilden yola çıkacağını yani metne dayanacağını ifade etmiştir (Aksan, 2003: 24).

Hem metafizik hem psikologik estetik, güzellik değerini nesnede görmezken ontolojik güzellik anlayışı güzel değerini, estetik nesneye ve onun ontik yapısına bağlı olarak görür; değeri, nesne ve onun yapısından temellendirir. Ontolojik estetiğin güzellik anlayışına göre “güzel” olan nesnedir, yani “güzel” değeri sanat eserinin kendisi tarafından taşınır. Doğal olarak güzelin ne olduğu, ancak sanat

eserinin analizi yani çözümlenmesi ile ortaya konabilir (Tunalı, 2011: 142, 156-157). Sanat eserinin çıkardan bağımsız bir şekilde hoş gitme ilkesi, estetik düşünüm yargısının temeli olur ve bu ilke eserin kendinden hareketle güzel sayıldığı hoşlanmanın niteliği ile ilişkilidir (Altuğ, 2007: 71). Estetik duygu, öznel olsa da her zaman nesneye ilişkin bir duygudur (Altuğ, 2007: 99). Bu sebeplerden ötürü eleştiri, eserden temellenmeli; ifade edilenler mutlaka eserden hareketle kanıtlanmalıdır (Özel, 2014: 45).

Günay’a göre çözümlemede daima metinden yola çıkılır ve çıkarımlar, metindeki bilgiler yoluyla yapılır (2013: 420).

Göktürk’e göre edebî inceleme, bir eserin estetik yüceliği peşinen Tanrı sözü gibi kabul edip söz konusu yüceliğin duygusal bir yorumunu amaçlamak yerine metni ele almalıdır. Edebî inceleme metindeki kimi nesnel söylem özelliklerini, onu kimi özelliklere sahip bir metin yapan öğeleri yöntemli bir biçimde saptamalı ve söz konusu öğelerin iletişim açısından işlevini gözlemleyip açıklamalara yönelmelidir (Göktürk, 2016: 26).

Rifat bir çözümlemede çözümleme bekleyenin doğrudan eser olduğunu ve çözümlenecek eser için tek kaynağın da yine eserin kendisi olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı her çözümlemenin eser üzerinde yapılacağını ve eserin, yapısındaki yetkinliğe göre değerlendirileceğini dile getirmiştir (Rifat, 1976: 55).

Bayrav eleştiriye ikinci bir yapı ve bir üst dil olarak görmüş, onun eser ve göstergeler üzerine kurulduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre eleştirinin değeri, tutarlılığı ve sağlamlığıdır (Bayrav, 1998a: 162).

Wellek ve Warren edebiyat incelemesinde edebî eserin kendisini yorum ve değerlendirme için doğal ve mantıksal başlangıç noktası kabul etmiştir. Yazarlar metin merkezli bakış açısını inceleme ve eleştiri için “doğru bir bakış açısı” şeklinde tavsif etmiştir (Wellek ve Warren, 2011: 60). Edebiyat sadece metin merkezli şekilde, edebîlik ölçütleri aracılığıyla yeterli şekilde değerlendirilebilir mi sorusunun cevabı yazarlara göre “evet”tir. Çünkü biçim, eserin kelime veya fikir gibi tüm malzemelerinin içinde eritildiği yerdir ve sanatsal yani edebî yapının adıdır (Wellek ve Warren, 2011: 285-286).

Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinde esas amaç başarılı bir sanat eseri olarak var olmaktır. Eser için “kendisi olarak var olma esas amacı” dışında mutlaka başka bir işlev veya amaç tespit edilmek istenirse bu ancak “estetik duygu ya da yaşantı uyandırma” olabilir. Özel olarak edebî eser, estetik duyguyu uyandıran kimi yapısal özelliklere sahiptir. Söz konusu estetik duygu bu yapısal özellikler sayesinde oluştuğu ve edebî eserin sanatsal değeri de buradan kaynaklandığı için eleştiride bu gücü sağlayan nitelikler belirtilmelidir. Bunun yanında edebî eserde ikincil olarak ahlakî, siyasî ya da eğitsel etki veya işlevler de yer alabilir. Söz konusu bu ikincil işlevlerin işlerlik kazanması, eserin sanatsal açıdan başarılı olmasına bağlıdır ve bunların geçerliliği, eserin sanatsal başarısı ile doğru orantılıdır. Adı geçen ikincil işlevler ancak eser, başarılı bir edebî eser olduktan sonra işlemeye başlayacaktır (Moran, 2014: 173-175, 230-231, 333; Bezirci, 1998: 54). Bu sebeple genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserini değerlendirme, inceleme ve eleştiri noktasında sadece bu “estetik duygu ya da yaşantı uyandırma” işlevini yerine getiren yapısal özellikler “ölçüt” olarak kullanılabilir (Moran, 2014: 173-175, 309). Özel olarak edebî eserlerde söz konusu ölçütlere “edebîlik ölçütleri” denir. Dil göstergeleri ile oluşturulmuş bir yapının (yani metnin) “edebî eser/metin” veya “edebî metin parçası” olup olmadığı ancak yapısal özelliklere dayanan edebîlik ölçütleri uygulanarak kararlaştırılabilir (Moran, 2014: 93).

Sanat eserinin sanatsallığı ve edebî eserin edebîliğinin tespitinde sanatçının amacı, samimiyeti ya da okur temel belirleyici ölçütler değildir. Metnin anlamı ya da edebîliği yazarın zihni ya da okurda aranmaz (Moran, 2014: 135). Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin kendi olarak var olmanın dışındaki esas işlevi estetik duygu veya yaşantı sağlamaktır ve eserin değerlendirilmesinde de esas olarak bu temel işlevi sağlayan yapısal özellikler ölçüt olarak kabul edilebilir (Moran, 2014: 309). Bu yüzden edebî eleştiri esas olarak dilsel öğelerin dışındaki unsurlarla değil dilsel öğelerin estetik yaşantıyı nasıl vücuda getirdiğinin araştırılması ile yani metnin kendisiyle ilgili olmalıdır. Bir edebî eserde ya da metin parçasında, edebî yapının varlığının tespitinde ya da bu yapının niteliğinin ortaya konmasında edebiyata özgü yollardan/ilkelere/tekniklerden/ölçütlerden hareket edilmelidir. Edebiyata özgü olan ses veya dış şeklin güzelliği değil dil göstergeleriyle kurulmuş yapının, metnin güzelliğidir. Nitekim edebiyattaki değer yani güzellik de esas olarak dil

göstergeleriyle kurulu yapının, metnin değerlendirilmesi ile tespit edilebilir. Doğal olarak eleştiri, metnin kendine dayanmalıdır.

Yazarın amacının veya yaratıldığı ortamın bilinmesi ancak yararlı bilgi(ler) verebilir, anlaşıl(a)mayan bir kısmın çözülmesine veya fark edilmesine katkıda bulunarak eserin edebî değerinin tayin edilmesine yardım edebilir ancak eserin edebî değerine doğrudan bir değer katkısı sunmaz. Eserin edebî değeri; biçim ve içerik ile sağlanan bütünlüklü yapıdan, metinden temellenir. Edebî değer ve güzellik, metnin ve dil yapısının incelenmesi ile tespit edilebilir. Yazarın amacı veya ortam hakkındaki bilgiler söz konusu yapının daha iyi anlaşılabilmesine hizmet ettiği ölçüde eserin değerine ancak dolaylı yoldan katkıda bulunabilir.

1.3.4. Tercih Edilen Eleştiri Yöntemi ve Tavrı

Eleştiri bir sanat eserinin güzel, çirkin, yüce gibi estetik değerlerini inceleme, bu değerler açısından eseri yargılama, onun değerli değersiz kısımlarını tespit edip değeri hakkında hüküm verme, yapıtı her yönüyle tarafsız bir şekilde araştırma, estetik nesnenin daha iyi anlaşılmasını sağlama amacıyla tarafsız bir şekilde gerçekleştirilen her türlü bilimsel etkinliğe ve bu etkinliğin sonuçlarını bildirmek için oluşturulan bilimsel yazı türüne verilen isimdir. Başka bir açıdan eleştiri, özünde sanat eseri hakkında bilimsel yöntem ve örneklerle güzel, yüce, komik, çirkin gibi bir değer yargısı verme ve bu yargıyı nesnel biçimde temellendirme işidir. Kendine ait yöntemleri ile genelde sanat, özelde ise edebî eserin değerini ortaya çıkarmak için yapıtın incelenmesi ve analizini konu alan bir bilim dalıdır. Eleştiri, sanatçı tarafından yaratılmış bir sanat eseri üzerine kurulan onu anlamlandırma, açıklama, betimleme, değerlendirme amacı taşıyan bir üstdildir. Eleştiri kelimesinin kökenindeki “critique” ve “kritikos” kelimelerinde “elemek” veya “ayrıt etmek” bilgisi yatar ki bu anlamlar doğru ile hatalının, uygun ile uygunsuzun ya da estetik terimlerle dile getirilirse güzel ile çirkinin birbirinden ayrılmasını ifade eder. Eleştiri eserin değerli ve değersiz yönlerini gösterebildiği gibi eserin içinde oluşturulduğu toplumdaki yerine de işaret edebilir. Eleştiri bir esere sanatsallık kazandıran özellikleri ortaya koyarken onun bir alt dalı olan edebiyat eleştirisi ise eserin ne anlattığı ya da anlatabileceğinden ziyade eserde sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde kullanılan ifade biçimlerini, teknikleri ya da yöntemleri belirtir ve sanat eseri olarak

kabul edilen “edebî eser”in sanatsal yani edebî niteliklerini nesnel bir şekilde bilimsel yollardan gün yüzüne çıkarır. Edebiyat eleştirisinin inceleme alanı edebî eseri oluşturan dil göstergelerinin organizasyonudur. Yazarın dil göstergelerini nasıl edebîleştirdiği, edebiyat eleştirisinin esas alanıdır (Sami, 2010: 520, 1206-1207; TDK, 1948: 43-44; Devellioğlu, 2010: 509, 1258; Turani, 1968: 28; Barthes, 1971: 438; Gencan ve diğerleri, 1974: 58; Akarsu, 1979: 67; Levent, 1988: 16; Özdemir, 1990: 101-103; Çotuksöken, 1992: 66; Abrams, 1993: 39; Boynukara, 1997: 64-67; Göğüş ve diğerleri, 1998: 46-47; Cevizci, 1999: 879-880; Bayrav, 1999: 11, 42, 135; Bek, 2004: 67; Er, 2011: 458; Yücel, 2012: 3-4; Huyugüzel, 2018: 148-149; Karataş, 2018: 105; TDK, 2019: 786, 2322).

Başka bir deyişle bir sanat eserindeki estetik değerlerin varlığını veya yokluğunu eserden hareketle gerekçelendirerek akılsal bir yöntemle nesnel ve ayrıntılı olarak açıklayan bilimsel etkinliğe eleştiri denir. Eleştiri tek tek eserler üzerinde inceleme gerçekleştirip onlar hakkında estetik değer yargısı verir, nitelik yargısında bulunur ve bu yargıyı mantıksal kanıtlara dayandırarak kavramsal bütünlük içinde ortaya koyar. Eleştiri bir sanat eserinin çözümlenip güzel, yüce gibi estetik değerler ışığında değerlendirilmesidir. Eleştiri, iki kanada sahiptir ki bunlardan biri incelemek, çözümlmek ve betimlemek iken bir diğeri o çözümlme ve betimlemeden hareketle yorumlamak, değerlendirmek ve yargılamaktır. Eleştiri sayesinde değerli bir sanat eseri değersiz bir eserden ayrılır, sanat eserinin farklı boyutları ortaya çıkarılır. Sanatı anlama ve onun zevkine varma konusunda alıcı teşvik edilir, ürünündeki estetik yaşantı meydana getiren kısımlarının tespiti gerçekleştirilir. Eserin daha iyi anlaşılması sağlanır, yapıt alıcılar için yorumlanarak onların zevklerinin gelişmesine katkıda bulunulur ve yapıtın değerlendirilmesi gerçekleştirilir. Eleştiri eserden hareketle eserin özdeşlerine göre ayrıcalıklı, gölgede kalmış, anlaşılmamış, öne çıkan kısımlarını ortaya çıkarmaktır (Eliot, 2007: 258, 260; Eliot, 2007ç: 39; Cömert, 2013: 36-37; Moran, 2014: 327-328; Kantarcıoğlu, 2007: XXIV; Yücel, 2012: 3-4; Arslan, 2014: 310; Bozkurt, 2014: 54; Özel, 2014: 40; Özel, 2016: 41-43).

Eleştiri edebî bir tür ya da sanat eseri değildir aksine öznellikten uzak, tarafsızca gerçekleştirilen ve edebî kaygıdan bağımsız bir bilimsel disiplindir. Bu disiplinin varlığı, sanat eserine bağlıdır ve sanat eseri olmadan eleştiri olmaz.

Bilimsel bir disiplin olmasından ötürü bilimsel bir dille oluşturulur. Eleştirinin konu nesnesi sanat eseridir ve varlık nedeni de konu nesnesi olan sanat eseri hakkında nesnel bir bilgi ortaya koymaktır (Bek, 2004: 66; Duymaz, 2004: 84; Kayıran, 2004: 44).

Bu çalışmada önceki iki alt başlıktaki estetik ve eleştiri anlayışı doğrultusunda bir eleştiri gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Temel eleştiri yöntemlerinden Yücel'in terimi ile "iç eleştiri", Abrams'ın terimi ile "nesnel eleştiri (/ objektif eleştiri/objective criticism)", Günay'ın terimi ile "metnin içinden yapılan çalışmalar" ve Moran'ın terimi ile "esere dönük eleştiri" tercih edilmiş; eleştirmen açısından tavır olarak ise "nesnel eleştiri" olarak benimsenmiştir.

Abrams ve Moran'ın ortaya koyduğu dört unsur içinden "eser (/ work)" tercih edilmiş; yargı verilirken kerteriz, eserden alınmıştır. Eleştiride metin tek başına özerk bir bütün olarak ele alınıp önemi ve değeri kendi dışında herhangi bir referans olmaksızın açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak eserin etrafında dolaşılacağına içine girme tercih edilmiş ve yapıya temas etmekten çekinilmemiştir.

Genellikle eleştirmen bilgi, yetenek ve sanat anlayışına en uygun eleştiri yöntemini temel yöntem olarak benimser ve diğerlerinden de yararlanır (Moran, 2014: 299). Esere dönük eleştiriler de kendi içinde "yeni eleştiri", "Rus biçimciliği", "Prag Dilbilim Okulu", "yapısal eleştiri" ya da "arketipçi eleştiri" gibi alt başlıklara ayrılır. Her bir yöntem temelde eserden hareket etse de farklı kavramlar kullanarak kendine özgü amaçlar gütmektedir. Örneğin yeni eleştiri sanatsal bütünlüğü, bu bütünlüğü sağlayan öğeleri belirtmek, simgeleri yorumlamak ve metnin derin anlamını ortaya koymayı amaçlar (Moran, 2014: 205). Çalışmada temel olarak biçimci ve eserden/metinden hareket eden bir eleştiri anlayışı benimsenmiştir. Metin merkezli eleştiri anlayışlarından esas olarak "yeni eleştiri", "dil bilimsel eleştiri"¹⁴³,

¹⁴³ Edebiyat, dil göstergesi ile yapılan bir sanattır. Dil biliminin temel alan ve bulgularından yararlanarak yapılan edebiyat inceleme veya eleştirisine dil bilimsel eleştiri denir (Demir, 2022: 401). Edebiyat araçlarının kullanımına ses bilgisi, biçim bilgisi, söz dizimi, ve anlam bilimi şeklinde dil biliminin alt disiplinleri/alanları açısından bakıldığında şöyle bir tablo ortaya çıkar: Temel, yan veya mecaz anlam kullanımları, özgünlük, söz sanatları, benzetme veya metafor kullanımı, alışılmamış bağdaştırmalar anlam bilimi ile ilgili ölçütlerdir. Kafiye, redif veya aliterasyon gibi ses yapısı ile ilgili olan kullanımlar ses bilgisi ile ilgili ölçütlerdir. Paralellik, yineleme ve eksilti gibi kullanımlar ise söz dizimi ve biçim bilgisi ile ilgili ölçütlerdir. Çoklukta birlik ve bütünlüklü olma ise metin dil bilimi ile ilgili ölçütlerdir. Görüldüğü gibi sıralanan edebiyat araçları, dil biliminin alt disiplinlerinin inceleme

“Prag Dilbilim Okulu”, “Rus biçimciliği” ve “yapısalcılık” eleştiri anlayışlarından beslenilmiş; belirtilen ekollerin görüşlerinden faydalanılmıştır.

Söz konusu eleştiri anlayışı tercih edildiği için metin dışı unsurlar değer yargısı verilirken dikkate alınmamıştır. Metinden hareketle yapıya ilişkin bir yöntem benimsenip sonuçlara varılmaya çalışılmış ve sonuçlar metin merkezli açıklanıp gerekçelendirilmiştir. Metinlerde hangi edebî öğelerin yer aldığı, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi işlevleri yerine getirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Eleştirinin kalkış noktası yazıtların metinlerinde sergilenmiş dil organizasyonları, anlatım araçlarının düzenlenişi, dil biçimleri olmuştur. Çalışma metin merkezli bir incelemeye dayalı edebî eleştiri gerçekleştirme amacındadır. Çalışmada yazıtların metinleri hakkındaki eleştirilerin doğru olma iddiası metne dayalı şekilde gerekçelendirilmiş, kanıtlar sunulmuş, örneklerle desteklenmiştir. Edebiyat eleştirisinin gerçekleştirildiği kısımlarda güzel, yüce gibi estetik değer yargıları metinden hareketle gerekçelendirilip açıklanarak verilmeye çalışılmıştır. Böylece keyfiliğin ağır bastığı öznel yorumların ya da kişisel çıkarları hedefleyen subjektif yargıların önüne geçilmek istenmiştir. Ayakları yere basan, metne dayanan, bilimsellik ve objektiflikten ödün vermeyen bir eleştiri anlayışı takınılıp uygulanmaya çalışılmıştır.

1.3.5. Estetik Değer ve Beğeni Yargısının Genelgeçerliliği Problemi-Bu Problem Karşısında Alınan Tavır

“Doğruluk”, bilgi değeri; “yararlı”, pratik-ekonomik değer; “iyi”, ahlakî değer; “güzel” ise estetik değerdir. Doğa ya da nesneler tüm değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır, doğa ya da nesnelerde bu değerler bulunmaz ve bunlara söz konusu değerleri insan yükler. Özne, sanat eseri ile sadece ilgi kurmaz; ona güzel, yüce gibi bir değer de yükler. Özne tarafından yüklenen bu değere “estetik değer”dir (Tunalı, 2011: 131-132). Güzel, bir değer kavramıdır ve estetikçe değerli olandır. Güzeli değerlendirme ve yargılama yetisine “beğeni” denir. Kant nesnenin güzelliğine ilişkin “... *güzel*dir.” şeklindeki değerlendirmeyi “beğeni yargısı” olarak

alanına da girmektedir. Bunun yanında bir ilke birden fazla disiplin tarafından da inceleme konusu yapılabilir. Metne dayalı, edebîliğin tespitine uğraşan bu edebî eleştiri aynı zamanda dil bilimsel bir eleştiri niteliği de taşır.

adlandırmıştır (Kant, 2020: 31, 39; Altuğ, 2007: 14-15). Sanat eseri, “değer”lere başvurulmaksızın anlaşılabilir ya da değerlendirilemez. Bir yapının sanat eseri olarak tanınması, “bir değer ve beğeni yargısı”nı ifade eder (Wellek ve Warren, 2011: 177). Estetik değer özne tarafından yüklenirken yani estetik yargı verilirken öznellikten mi yoksa nesnellikten mi hareket edildiği ve estetik yargının öznel mi yoksa nesnel mi olduğu bir tartışma konusudur.

Estetik değer ve beğeni yargısının¹⁴⁴ geçerliliği noktasında iki uç nokta vardır. Bunlardan ilki beğeni ve değer yargılarının tartışılmayacağını savunan, skolastikten gelen “*Beğeniler üzerine tartışılmaz (/ De gustibus non est disputandum.)*” fikridir. Bu anlayışa göre herkes bir beğeniye sahiptir, her beğeni ve zevk doğrudur, haklıdır; beğenin ölçüsü olabilecek bir kural ya da ilke yoktur. Böylece her beğeni yargısı haklı ve meşrudur. Örneğin bu anlayışa göre alıcıya niçin Necip Fazıl Kısakürek’ten zevk aldığı sorulamaz Bir beğenin doğru bir başka beğenin yanlış ya da eksik olduğu ifade edilemez, bunu ifade etmek saçmadır çünkü biraz önce ifade edildiği gibi herhangi bir ölçü yoktur (Tunalı, 2011: 169, 259; Tunalı 2011a: 28-29, 39).

Sanat dünyası ve tarihinde yer alan beğeni düzeni ve kimi eserlerin yüzyıllar boyunca farklı insanlar tarafından aynı şekilde beğenilmesi, insanların aynı sanat yapıtları üzerinde anlaşması skolastikten gelen bu uç fikri sorgulatmıştır. Beğeni yargısını belirleyen kimi kuralların varlığını, estetik yargılar dünyasının sağlam bir temel ve belli bir düzenden yoksun olmadığı ihtimalini akıllara getirmiştir (Tunalı, 2011: 260; Tunalı 2011a: 30).

Zima’ya göre edebî metinler farklı okumalara izin verse de bunlar keyfi okumalar değildir. Araştırmacıya göre farklılıklara rağmen edebî bir metinde en çok dikkati çeken unsurlar hakkında genellikle fikir birliği vardır. Farklı yorumlara rağmen metinde üzerinde uzlaşılan semantik, fonetik veya anlatısal yapı gibi birtakım unsurlar vardır ve okurların dikkati söz konusu unsurlar üzerinde birbirleri ile örtüşür. Zima, Camus’un *Yabancı* ya da Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanları hakkında birçok yorum yapılmasına rağmen bunlarda belirli bir uzlaşımın

¹⁴⁴ Beğeni, güzel nesneleri değerlendirmek için gerek duyulan eleştirel bir yetidir (Kant, 2020: 31, 39; Altuğ, 2007: 198-199). Başka bir deyişle beğeni, güzeli yargılama yetisidir; statik değil dinamiktir. Bir nesneyi beğenmek, onu estetik açıdan değerlendirmektir. Beğenilen nesne güzel, trajik gibi bir değer ile ifade edilir (Tunalı, 2011a: 39, 218).

yer aldığını ya da en önemli noktalarda yorumların benzer özellikler gösterdiğini dile getirmiştir (Zima, 2015: 269-270, 279, 299).

Hume dünyada bir beğeni farklılığı ve çeşitliliği olmasına rağmen söz konusu farklılık ve çeşitlilik içinde herkes tarafından beğenilen sanat eserlerinin var olduğunu dile getirmiştir. Düşünür, örneğin Homeros veya Vergilius'un eserlerinin farklı zaman ve yerlerde hemen herkes tarafından beğenilmesini bu eserlerin insanı hoşnut kılan niteliklere sahip olduğunun göstergesi saymıştır. Hume bu ortak hoşlanmadan hareketle insanın “beğeni ilkeleri” ya da “sanat kuralları” dediği unsura göre işlemde bulunduğunu ileri sürmüştür. Düşünür, eserlerin birtakım özelliklerinin algısının insanda daima hoşla giden bir güzellik veya hoşla gitmeyen bir çirkinlik duygulanımı oluşturduğunu ve bunun da bir beğeni ilkesine işaret ettiğini belirtmiştir. Hume eserin kimi biçimsel özellik veya niteliklerinin, hoşlanmanın kendine dayandığı bir ölçüt oluşturduğunu dile getirmiştir. Buna göre beğeni farklılıkları ancak algısal kökenli olabilir ve evrensel bir beğenin imkânını gösteren nitelikli sanat eserlerinde hoşlanma duyulmuyorsa bunun sebebi eserde veya ilkelerde değil kişinin algılama kusurundadır (Altuğ, 2018: 294).

Beğeni yargısını sağlam bir temele oturtmak için bir diğer uç nokta geliştirilmiştir. İkinci uç nokta ise kendine ilk olarak Kant'ta hayat bulmuş ve düşünür, estetik yargıları kaostan kurtarmak için metafizik karakterli bir ilke geliştirip kabul etmiştir (Tunalı, 2011: 260; Tunalı 2011a: 30-32).

Kant beğeni yargısının çözümlemesini “nicelik, nitelik, bağıntı ve kiplik” şeklinde bir yargıdaki düşüncenin dört işlevi yönünden ele almış ve beğeni yargısını, dört temel çıkarım çerçevesinde belirgin kılmaya çalışmıştır. Başka bir ifadeyle düşünür, güzele ilişkin “nitelik, nicelik, bağıntı ve kiplik” yönünden dört belirleme (/ tanım) yapmış ve beğeni yargısını tespit etmeye çalışmıştır. Kant'ın estetiğinde güzelin belirlenmesi için yargının dört işlevi¹⁴⁵ “uğrak”lar olarak esas alınmıştır (Altuğ, 2007: 49, 51, 277). Kant'ın çıkış noktası “hoş” ve “güzel” değerlerini birbirinden ayırması olmuştur. Düşünüre göre “hoş”, duylara dayanır ve kişisel eğilimlerle ilgilidir. Bu yüzden üzerinde herhangi bir tartışma gerçekleştirilemez ve uzlaşılacak ortak bir ilke ya da temel yoktur. Her insanın eğilimleri ve duyular

¹⁴⁵ Kant'a göre yargı “nicelik, nitelik, bağıntı ve kiplik” şeklinde dört başlık altında işlevde bulunur (Altuğ, 2007: 49).

nitelikleri kendine has olduğu için her hoşlanma haklı ve meşrudur. Zevkler ve renklerin tartışılmazlığı beğeni yargısı “güzel” için değil ancak hoşluk yargısı “hoş” için geçerlidir. Kant’a göre “güzel”in dünyasında ise durum farklıdır. Düşünür, bir nesne hakkında “güzel” yargısı verildiğinde bunun kişiye özgü bir “güzel” olduğunu değil herkesin o nesneyi güzel bulmasının beklendiğini dile getirir. Düşünüre göre nicelik açısından güzel, kavrama dayanmadan hoşla gider ve tümelin onayını talep eder. Kant’a göre güzel, paylaşılmadıkça var olamaz ve diğer insanlar tarafından onaylanmayı bekler. Çünkü böyle bir yargı, kişisel durum ve eğilimlerle ilgili değil belirli bir prensibe dayanır. Kant estetik değer ve beğeni yargısının genelgeçerliliğinin mevcut olduğunu savunur. Düşünüre göre kiplik yönünden beğeni yargısı, “ortak duyu (/ *sensus communis*)”ya dayanır ve söz konusu ilke tümel geçerlilik taşır. Kant’a göre özne, beğeni yargısını “ortak duyu”nun bir örneği olarak ortaya koyar ve herkesin bu yargıya onay vermesi gerektiğini ileri sürer. Beğeni ve yargı öznel bir haz duygusu temeline dayansa da bu estetik duygu, “*bütün insanlar için ortak bir estetik duygudur (/ *sensus communis aestheticus*)*”. Düşünür, estetik beğeni yargısının “nesnelliği (yani tümel ve zorunlu olması)”ni bu “ortak estetik duygu”dan temellendirir. Güzelin hoşlanması; kişisel ilgi, çıkar, eğilim ve istekten bağımsız olduğu için insandaki ortak estetik duygunun sayesinde herkes tarafından aynı ölçüde hissedilebilir olmalıdır ve söz konusu tümellik de buradan kaynaklanır. Beğeni yargısı kendinde ve kendisi dışında herhangi bir şeye dayanmayan öznel bir zorunluluğa sahiptir, yargı kendine yasa koyar. Kant’a göre güzelden duyulan bu duygu zorunludur ve bu, tüm insanlarda ortak olan bireyüstü bir duygudur. Bütün insanlar için ortak bir duyguya dayandığı için söz konusu “ortak beğeni duygusu”, estetik beğeni ve değerlerin genelgeçerliliğini sağlar. Başka bir ifadeyle değer ve beğeni yargısını genelgeçer kılan ilke “ortak estetik duygusu (/ *sensus communis aestheticus*)”dur ve bütün insanlarda bireyüstü bir yeti şeklinde zorunlu olarak mevcuttur. Sadece estetik alanda geçerliliği olan “ortak duyu (/ *sensus communis*)” ilkesi özü gereği kavramlaştırılmaz ve öznel yani duygu temellidir. “Beğeni (estetik yargı verirken dayandığımız duygu yetisi)” subjektif bir temele dayansa da genelgeçerliliği, “beğeni”nin bireyüstü oluşu ve tüm insanlar için ortak bir duygu oluşuna dayanır, bu iki özellikten temellenir. Düşünüre göre beğeni yargısı ancak “ortak duyu (/ *sensus communis*)”nun var olduğunu varsayarak ortaya konabilirdi.

Böylece Kant'tan beri beğeniler üzerine tartışılabilir olduğu fikri de estetikteki yerini almıştır (Kant, 2020: 31-70, 103, 110, 114; Tunalı, 2011: 170, 260-262; Tunalı 2011a: 30-32, 218; Altuğ, 2007: 77-78, 80-82, 85, 97, 122, 139-140, 142-143; Altuğ, 2018: 299).

İlk uç nokta “*Beğeniler üzerine tartışılmaz (/ De gustibus non est disputandum.)*” düşüncesi kişiyi bir değer septisizmine götürür ve estetik yargılar üzerine tartışılmayacağını da beraberinde getirir. Nitekim sonuç olarak bu, estetik bir değer septisizmi ve kaosundan başka bir şey değildir. İkinci uç noktada Kant'ın ise “ortak estetik duygusu (*sensus communis aestheticus*)” ile insan tabiatını zorlayan metafizik karakterli bir ilke geliştirip kabul etmiştir. Ayrıca söz konusu görüş sonunda dogmatik-spekülatif bir beğeni görüşüne varır (Altuğ, 2007: 165-166; Tunalı, 2011: 257, 259, 261, 263; Tunalı, 2011a: 28-29, 34, 218; Altuğ, 2018: 297).

Tunalı'ya göre sanat ile sanat olmayanı belirlemede söz konusu iki uç noktanın yanında bir de orta yol olarak “septisist beğeni anlayışı” ile “dogmatik beğeni anlayışı”nı uzlaştıran “rölatif geçerlilik” ve “rölativist beğeni anlayışı” mevcuttur. Başka bir deyişle estetik değer ve beğeni yargısının genelgeçerliliği noktasında iki uç nokta “rölatif geçerlilik” ve “rölativist bir beğeni anlayışı ile” uzlaştırılabilir. Bu anlayışa göre beğeni dünyasında ne bir kaos ya da düzensizlik ne de bir zorunluluk mevcuttur ancak beğeni dünyasında “rölatif geçerlilik” vardır. Başka bir deyişle beğenin “rölatif” bir geçerliliği vardır. Tunalı'ya göre beğeni; yalın ve kendiliğinden meydana gelen bir olay değildir ve beğeni; psikolojik, eğitsel ve kültürel koşullar altında meydana gelir. Başka bir açıdan yaklaşıldığında ise beğeniye belirleyen faktörler “kültür, eğitim, insanın psişik yapısı (/ insan ‘konstitution’u)”dır. Beğeniye belirleyen ilk önemli faktör kültürdür. Sanat eseri aynı zamanda bir kültür varlığıdır. Kişinin, sanat eserinin duyulur kısmının yanında soyut olan sanatsal kısmını da kavrayabilmesi için yaratıldığı kültür ile en azından bir teması olmalıdır (Tunalı, 2011: 263-264, 270; Tunalı, 2011a: 35-36). Beğeniye belirleyen ikinci önemli faktör eğitimidir. Sanat eseri, belirli bir eğitim talep eder çünkü sanat ancak estetik tavır almasını bilenler için var olacaktır. Eğitim ve özellikle estetik eğitimi, sanatı anlama ve değerlendirme noktasında bir ön şarttır. Beğenisi incelenmiş bir kişinin vereceği estetik yargı, bunun aksi özelliğe sahip bir kişiye göre farklı olacak ve aralarında herhangi bir uzlaşım bulunmayacaktır (Tunalı, 2011: 264-265; Tunalı,

2011a: 36-37). Beğeniye belirleyen üçüncü önemli faktör “insanın psişik yapısı (/ insan ‘konstitution’u)”dır. İnsanın ruhî tavır ve davranışları ile karakter tipi, vereceği estetik yargıda etkilidir. Farklı tip karakterlere sahip kişilerin hem estetik yaşantıları hem beğenileri farklı olacak ve bunların estetik yargılarında da bir uzlaşım olmayacaktır (Tunalı, 2011: 265-266; Tunalı, 2011a: 38). Sonuç olarak beğeni, bu üç önemli faktör açısından rölatiftir. Beğeni üzerinde tartışılabilir ve uzlaşılabilir ancak bu uzlaşım mutlak değil rölatiftir (Tunalı, 2011: 266; Tunalı, 2011a: 39). Kimi yorumların diğerlerine göre daha makul olduğu ise genel olarak kabul gören bir fikirdir (Zima, 2015: 14).

Tunalı ile benzer yönde olan Özel’e göre sanat eserini değerlendirebilmek için alıcının edimi, bilgi ve kültür düzeyi buna elverişli olmalıdır (Özel, 2016: 38). Beğeni, sanatla ilgilenen öznde mutlaka olması gereken bir niteliktir ve bu nitelik ne kadar geliştirilirse sanatla kurulacak bağ o denli yoğun ve etkin olur. Söz konusu niteliğin geliştirilmesi ise görgü, bilgi ve eğitim ile elde edilebilir. Eserdeki estetik değer, her zaman deneyime doğrudan açık olmayabilir; estetik özne, estetik değeri kavrayabilmek için çaba ve emek sarf etmesi gerekir (Özel, 2014: 42, 45). Bunun aksi durumda ise sanatın farkına varılamaz ve eser, bir sanat eseri olarak algılanamaz ya da değeri bilinemez. Nitekim yazıldığı dönemde hak ettikleri değeri görmeyip sonrasında gören sanat eserleri buna örnektir. Beğeni adına kendini geliştiren ve emek sarf eden kişinin değerlendirmeleri, estetik yargıları bunun aksi özelliklere sahip olanlara göre daha isabetli olacak; doğal olarak sanatı anlama ve onu değerlendirmede ya da beğeniye belirlemede her kişinin verdiği yargı eşit derecede geçerli olmayacaktır. Kendini geliştiren ve emek sarf eden kişilerin değerlendirmeleri kimi noktalarda paralellik gösterecek, beğeni farklılıkları yine olacak fakat nesnel değerlendirmeler ve görelî (/ rölatif) uzlaşım mümkün olacaktır.

Bozkurt’a göre estetik yargı hem nesnel hem öznel bir yön barındırır. Araştırmacıya göre estetik yargı her zaman belirli bir kavramsal boyuta sahiptir. Bir nesnenin “güzel” olarak nitelendirilebilmesi için hangi sınıfa girdiğinin bilinmesi gerekir. Ayrıca türlerin biçim yasalarını ve örneklerin bu yasalara uyup uymadığını ancak “nesnel bir estetik” belirleyebilir. Buna ek olarak genel kurallar dışında kalan esere özgü biçim yasası da yine ancak “nesnelci bir estetik” ile araştırılabilir. Bunun yanında estetik nesne tamamen insandan ayrı ve tamamen maddî bir öge de değildir.

Estetik olgu her zaman öznel bir boyuta da sahiptir. Estetik nesne sanat eserinde olduğu gibi insan yaratımı olabilir ya da doğada olduğu gibi insan tarafından anlamlandırılabilir (Bozkurt, 2014: 46).

Moran'a göre genellikle kabul edilen edebî normlar vardır ve eserler kendilerine özgü yollardan bu normları sağlayabilirler (2014: 316). Araştırmacı estetik yargıların, “beğeni yargıları” ve “değer yargıları” olmak üzere ikiye ayrıldığını dile getirir. Beğeni yargısı, yargı verenin kişisel beğenisini açıklar ve buna dayanaklar gösterilse de bu sadece yargı verenin kişisel beğenisini ortaya koyar. Beğeni yargısını sunan kişi, başkalarının da bunu paylaşmasını bekleyerek söz konusu yargısını savunmaz. Değer yargısını desteklemek üzere ileri sürülen dayanaklar yargı sahibinin kişisel beğenisi ile ilgili olabilir veya olmayabilir ancak sadece kişisel bir beğeniye dayandırılmaz. İleri sürülen dayanaklar, bir eseri güzel veya çirkin yapan estetik dayanaklardır ve başkalarının da bu yargıyı paylaşması beklenerek ileri sürülmüştür (Moran, 2014: 321-322). Değer yargısı için ileri sürülen dayanaklardan “beğeni” ile ilgili olmayan ve genelgeçer olduğu iddia edilen dayanakların da aslında öznel olduğu, bunların aslında hoşlanıldığı için ölçüt olarak ortaya konduğu da iddia edilmiştir. Bu genelgeçer olduğu iddia edilen yargıların başkaları tarafından ölçüt sayılamayacağı ileri sürülmüştür (Moran, 2014: 322). Bu ölçütlerin ortaya çıkıp belirmesi, kabul edilip yerleşmesi kimi zaman hoşlanma ile ilgili olmuş, kişilerin çoğunun daha çok beğendiği ölçütü “zaman” ve “tekrar” ortaya koymuştur. Bu ölçütler kabaca belirlendikten sonra diğer eserlerin değerlendirilmesi bu nesnel ölçütlere göre yapılan bir eylem hâline gelir. Başka bir deyişle yapıya ait kimi ilkeler daha saf bir estetik yaşantı sağlamış ve bunlar da zamanla birer ölçüt olarak yerleşmiştir (Moran, 2014: 325). Sonuç olarak bir değer yargısı, yargıyı verenin beğenisine dayanmayıp nesnel ölçütlere dayanan bir yargı olabilir¹⁴⁶ (Moran, 2014: 326). Estetik yargılar her zaman öznel olmayabilir, az çok yerleşmiş ölçütler mevcut olduğu için bu yerleşmiş ölçütlerden hareketle estetik yargılar nesnel de olabilir (Moran, 2014: 328).

¹⁴⁶ Moran yargı veren bir eleştirmen veya inceleyicinin yerleşmiş ve bu anlamda nesnel olan ölçütleri tercih ettiğinde bu ölçütleri onayladığı ve bunlardan yana olduğunu ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Ancak yine Moran'ın belirttiğine göre bu onaylama ve taraf olmanın duyguyla ilintisi çok uzak olabilir. Bu yüzden Moran bazı değer yargılarında duyguların ve heyecanların işe karışmadığı bir “ondan yana olma” özelliği olduğunu ileri sürmüştür (Moran, 2014: 326).

Nitelikli birçok eserin farklı zaman, kültür ve insanlarca beğenilmesi, estetik duygunun eserdeki kimi nesnel ilkelerden ve dehanın esere estetik duygu oluşturacak şekilde yansımından temellendiğinin göstergesidir. Estetik beğeni yargısının nesnel olabileceği ya da en azından nesnel bir yönünün de olabileceği Kant, Hume, Tunalı, Bozkurt ve Moran gibi isimlerce farklı tarzlarda da olsa ileri sürülmüştür. Bu çalışmada da estetik yargının nesnel olabileceği fikirlerine dayanılmış ve çalışma estetik yargının nesnel olduğu fikrinden hareket edilerek yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmadaki estetik beğenin nesnelliği “paralellik, ses yapısı, eksilti, benzetme ya da metafor kullanımı, söz sanatları, yineleme, özgünlük, çoklukta birlik, bütünlüklü olma” gibi edebîlik ilkelerinin edebîliği sağladığı kabulü, bu ilkelerin tanımlanıp doğrudan nesnel şekilde metne uygulanması ve iç düzenin çelişiksiz kurulmasından temellendirilmiştir. Bu ilkelerin edebîliği sağladığı kabulü; kimi yetkin teorisyen, eleştirmen, düşünürün teorik ifadeleri, İslamiyet öncesi Türk şiiri-edebiyatı üzerine çalışma yapan araştırmacıların tercihi ve bu araçların edebîliği bugün için tartışmasız edebî eserlerde tekrar tekrar kullanımları ile yapılmıştır. Ayrıca bu ilkeler hem İslamiyet öncesi Türk edebiyatında edebîliğin tespitinde yerleşmiş ölçütler hem de estetikte genelgeçer kabul edilen ölçütlerin bir nevi toplamıdır. Bu hâliyle edebî eleştiri yargılarının olabildiğince nesnelliği sağlanmaya çalışılmıştır.

Ölçütler göz önüne alındığında verilecek beğeni ve estetik değer yargılarının olabildiğince mutlağa yakın bir rölatif uzlaşım amaçlanmıştır. Beğeni ve estetik değer yargılarının verildiği ölçütler ortaya konduğu için metinlerin edebîliği bu temel üstünde tartışılabilir ve yine bu temelden hareketle (aynı ya da farklı derecelerde olsa bile) bir uzlaşmaya gidilebilecektir.

1.4. GÖKTÜRK HARFLİ YAZITLAR ÜZERİNE YAPILAN EDEBÎ İNCELEME VE ELEŞTİRİLER

Bayrav bir konu hakkında yapılmış çalışmaların önemine “*Belli bir konu üstüne yazılanları tanımadan, varolanı bilmeden, o konuda yenilik getirecek bir çalışmaya girilemez.*” şeklinde dikkat çekmiştir (1998a: 103). Doğal olarak bu çalışma için genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine daha önce yapılmış edebî inceleme ve eleştiriler oldukça önemlidir.

Eski Türkçenin Göktürkçe alt döneminde yer alan Göktürk harfli eserler, hem Berta'nın belirttiği şekilde dil bilimi ve tarih gibi bilim dalları tarafından birçok defa araştırma konusu yapılmış hem de Aydın'ın dile getirdiği biçimde coğrafya, sosyoloji ve felsefe gibi birçok bilim dalınca incelenmiştir. Bunların yanında Göktürk harfli eserler, sanat ve kültür tarihi alanlarında da farklı yönler ile araştırma konusu yapılmıştır. Yazıt metinleri Türk dilinin bilinen en eski yazılı eserleri, Türklerin kendileri tarafından yazılan en eski tarihî kaynaklar, Çuvaşça ve Yakutça hariç mevcut tüm değişkelerin ana kaynağı, bir milletin dünyaya bakış ve yönetim anlayışını yansıtan ilk ürünler olma gibi özelliklere sahiptir. Metinlerin hakkedildiği taşlar ya da yazıtların bulunduğu külliyeler de Türk kültürünün önemli unsurları olmalarının yanında başlı başına birer sanat eseridir. Ayrıca anılan metinler, şüphesiz yazılı Türk edebiyatının önemli örneklerindendir (Esin, 1972: 44-53; Ergin, 2008: XIV; Ercilasun, 2007: 90; Ercilasun, 2016: 339; Berta, 2007: 124; Aydın, 2022: 7). Nitekim B. Ercilasun Göktürk Yazıtlarını Türk edebiyatının gelişmiş ilk metinleri olarak nitelendirmiştir (2013: 394). Söz konusu gelişmiş metinler Türk edebiyatını derinden etkilemiş, gerek roman gerek şiir alanında kimi önemli yazar ve şairler için edebî parçalara ilham kaynağı dahi olmuştur. Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* romanında “Başka... ‘Namuslu olsun,’ dedi. ‘Kendi kendine karşı hiç oyun etmeden namuslu olsun... Yukarıda gök yıkılsa... Aşağıda toprak çökse...’ dedi.” (Tahir, 2016: 249) şeklinde, Behçet Necatigil'in *Türklük, Atatürk* şiirinde “... Çökmedikçe üstümüzde mavi gök / Göçmedikçe altımızda yağız yer, / Durdukça evren uzar gider uzayda / Türklük, / Atatürk.” ve Balbal şiirinde ise “Kaç yaş yaşadı umutlar / Uçup gittiğinde / ... / Görür gözüm görmezden / Bilir usum bilmez gibi / ... / Mızrak batımı kar / ...” biçiminde bu ilham edebî olarak vücut bulmuştur (Necatigil, 2021: 256, 487).

Stebleva yazıtların incelenmesinde öne çıkan alanların tarih ve dil bilimi/filoloji olduğunu dile getirmiş, edebî incelemelerin bu çalışmalara nazaran görece sınırlı kaldığını ifade etmiştir (1965: 3). Wellek ve Warren'e göre bir metin üzerinde inceleme yapılmadan önce metnin tespit edilmesi, geçen zamanın sebep olduğu metindeki bozulma veya eksikliklerin giderilmesi ilk yapılacak çalışmalardandır. Bu problemler ve eksikliklerin halledilmesi inceleme açısından hazırlayıcı özelliktedir ve oldukça önemlidir. Çünkü bu sorunlar aşıl(a)madığı takdirde bir metnin edebî incelemesinde büyük eksiklikler olacaktır (Wellek ve

Warren, 2011: 65). Enginün'e göre Göktürk Yazıtlarının üzerine çalışma yapanların uzun yıllardır filologlar olması ve eserlerin filolojik incelemelerinin yoğunlukta olmasının sebebi metinlerde henüz tam okunup anlamlandırılmamış kelimelerin varlığı olmuştur. Enginün metnin çözülmesi gereken safhanın artık atlatıldığını ifade etmiş ve söz konusu metinlerin bugün sadece birer dil malzemesi olarak görülemeyeceğini *“Bilge Kağan (683-734) bu yazıtları, asırlar sonra filologlara malzeme olsun diye mi dikti? Elbette hayır. Bu soruyu böyle cevaplandırdıktan sonra, metnin çözülmesi için gerekli olan safhanın atlatıldığını söyleyebiliriz. Bugün bu metin sadece bir dil malzemesi olarak görülemez.”* şeklinde ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtların edebî niteliği ve öneminin belirtilmesi gerektiğini, böylece abideleri gramer özelliklerinin ötesinde görüp yorumlamanın mümkün olacağını da sözlerine eklemiştir (Enginün, 2011: 341-342).

Yazıtlar, çözümünden bu yana eski Türklerin tarihi, dili ya da ekonomisi gibi konularda birer temeldir (Stebleva, 1965: 3). Göktürk harfli yazıtlar bir yandan bozkır insanının ya da bir olayın hatırasını canlı tutup gelecek nesillere taşımış bir yandan da Türklerin dil, tarih, yaşayış ve inanışla ilgili bilgilerini ya da başka milletlerle olan ilişkilerinin ağını bugüne ulaştırmıştır. Tüm bunların yanında bugüne taşıdığı bir diğer unsur ise Türklerin genel anlamda estetik ve özel anlamda da edebiyat anlayışı bilgisidir. Başka bir deyişle bu eseler hem Türklerin dil, edebiyat, tarih, yaşayış ve inanışlarıyla hem de Türklerle sosyal, kültürel, dinî siyasi, ticari, askerî ilişkiler kurmuş milletlerle ilgili oldukça önemli bilgilerin bugüne ulaşmasını sağlamıştır. Harflerin çözüldüğü günden bu yana yaklaşık 140 yıldır bilimsel yöntemlerle araştırılan, Asya'dan Avrup'ya birçok farklı coğrafyada yer alan eski Türk yazıtları hem Türk kültürü, uygarlığı, tarihi ve dili hem de Türk edebiyatı açısından birer hazinedir. Yazıtlar hem Türk dili ve tarihinin hem de edebiyatının en eski, köklü ve ciddi belgeleridir (Ergin, 2008: XIV; Kudret, 2000: 39; Alyılmaz, 2004: 1; Alyılmaz, 2007: IX, 11; Ercilasun, 2021: 15-16). Şirin'e göre yazıt(lar)ın satır sayısından ziyade önemli olan onların tarihsel, kültürel ve filolojik değerleridir (2016: 17). Nitekim bu öğelerin arasında rahatlıkla edebîlik de sayılabilir, yazıtların adedi ve onların satır sayısından ziyade metinlerin edebî yapıları öne çıkarılabilir. Yazıtlardan tarihî, dil bilimsel, kültürel ya da dinî bilgiler çıkartıldığı gibi bunların edebî değeri de araştırılıp çıkarılabilir. Bu hâliyle sözü edilen Göktürk harfli yazıtlar,

hem bilim olarak edebiyat eleştirisinin araştırma konusudur hem de edebiyat tarihi içinde kendilerine yer açıp adlarından söz ettirecek kadar önemli ürünlerdir.

İslamiyet öncesi Türk sanatı Orta Asya’da gelişmiş ve Togan’a göre uzun bir dönem Orta Asya sanatı konusuyla uğraşan araştırmacılar tarafından bir Türk sanatı, özellikle dekoratif sanat ve heykeltıraşlık bahis konusu edilmemiştir. Türk sanatı adına ancak ilkel kavimlerin sanatı dile getirilmiş, bozkır sanatı adına öncelikle göçebe hayat ve onunla ilişkili sanat, keçe, halı, yün işleri ve bunlarla ilişkili dekorasyon ve Şamanizm ile ilişkili eserler ele alınmıştır (Togan, 1972: 2). İlerleyen yıllarda ise Türklerin mimari, heykel ve resim sanatlarında ne kadar gelişmiş olduğu, İç Asya’dan Türkistan’a yüzyıllar boyunca çeşitli sanat eserlerini yüksek bir estetik zevk ile oluşturdukları ortaya konmuştur. Bu yüksek estetik zevk İç Asya ve Türkistan’da oluştuktan sonra Asya’yı aşarak İstanbul’a ulaşmış ve cumhuriyet döneminde de *Bozkurtların Ölümü*, *Bozkurtlar Diriliyor*, *Ruh Adam* ya da *Reşid Rahmeti Arat’a Ağıt* gibi sanat eserlerine hem ilham hem de zemin olmuştur. Esin, bu konuda “*Uygur san’atı canlılığı, kuvveti, samimiyeti, zenginliği ve teknik üstünlüğü sâyesinde, Türk milletinin kültür mirasında unutulmaz bir yer tutmaktadır.*” cümlelerini kurmuş ve Uygurların bu mirasa katkısını dile getirmiştir (1972b: 311-384).

Bir sanat dalı olarak edebiyatın o dönemdeki ürünlerinden biri de Göktürk alfabesiyle oluşturulmuş yazıtlardır. Ercilasun’a göre araştırmacılar yazıtlardaki metinlerin yazılı Türk edebiyatının ilk örnekleri olduklarını daima vurgulamış ancak bu vurgulamanın yanında yazıtların edebî açıdan ele alınışı, edebî eleştirisi ya da incelemesi metinlerden birkaç edebî özelliğin belirtilmesi, üslup ve kompozisyon üzerinde kısaca duruş şeklinde sınırlı kalmıştır. Araştırmacıya göre yazıtlar metin neşri, aktarım, tercüme, dil ve gramer bakımından bugüne kadar epey incelenmişse de edebiyat ve üslup araştırması açısından aynı durum söz konusu değildir (Ercilasun, 2007: 89; Ercilasun, 2016: 13). Samdan da Ercilasun ile aynı noktaya parmak basmış ve yazıtların edebiyatla ilgili kısmının çok az araştırıldığını dile getirmiştir (2003: 31). Alyılmaz’a göre de bu döneme ait eserler üzerinde yapılan çalışmalar arzu edilen seviyede değildir (2004: 1). Melikli Göktürk Yazıtlarının Türk edebiyatı tarihi açısından yeteri kadar araştırılarak incelenmediğini, hâlbuki bu yazıtların “epitafik hikâye” türünde eşsiz edebiyat metinleri, Türk edebiyatının

oldukça değerli ve önemli örnekleri olduğunu ifade etmiştir (2000: 263-265). Caferoğlu Göktürkçe dönemini edebî Türk dilinin bir nevi başlangıcı saymış ve yazıtların mükemmel dil ve tarih eseri olmalarının yanında birer edebiyat eseri de olduklarını dile getirmiştir (2015: 86). Yazıtlar üzerinde Türkçedeki ilk yayını yapan Asım, yazıtlardaki olayların edebiyata uygun bir şekilde tasvir edildiğini, bunun da Türk edebiyatının oldukça köklü bir tarihe sahip olduğunun göstergesi olarak anlaşılabileceğini dile getirmiş; Göktürk harfli yazıtlardan hareketle Türk edebiyatının eskiliğini temellendirmiştir (Asım, 1897: 3; Asım, 1910: 2; Yazıksız, 2015: 8-9).

Türk edebiyatı tarihçiliğinin kurucusu Köprülü (Banarlı, 1971: II)'ye göre edebiyat tarihi bir milletin maddi ve manevi gelişmesini edebî eserler üzerinden gören ve gösteren bir tarih şubesidir. Bu alan tarihin, özellikle de medeniyet tarihinin en mühim kısmıdır. Araştırmacı, edebiyat tarihinin büyük dönemlere ayrılmasında tarihî gerekliliklere uymayı zorunlu görmüş, Türk edebiyatını da tarihî sebeplere göre ana hatlarıyla “İslâmiyetten evvel Türk Edebiyatı”, “İslâm Medeniyeti tesiri altında Türk Edebiyatı” ve “Avrupa Medeniyeti tesiri altında Türk Edebiyatı” adlı üç ana döneme ayırmıştır (Köprülü, 2009: 30). Kudret bu ana dönemlerin tarihî sınırlarını çizmiş, ilk ana dönemi “Başlangıçtan XI. yüzyıla kadar”, ikincisini “XI. yüzyıldan XIX. yüzyıl ortalarına kadar” ve üçüncüsünü de “XIX. yüzyıl ortalarından bugüne kadar” adıyla edebiyat tarihine yerleştirmiştir¹⁴⁷ (2000: XV). İslamiyet öncesi Türk edebiyatı da Ercilasun tarafından kendi içinde önce “1. Sözlü Edebiyat” ve “2. Yazılı

¹⁴⁷ Türk edebiyatının üç ana döneme ayrılması Levend (1932: 16; 1988: 25), Atsız (1943: 2) ve Kudret (2000: XV) gibi araştırmacılar tarafından da tercih edilmiştir. Türk edebiyatının ilk iki ana döneminin dinî ölçüte göre İslamiyet öncesi ve sonrası şeklinde bölünüp incelenmesi, bilim çevrelerinde yaygınlık kazanmış bir tutumdur (Barutçu, 1991: 69). Bu ayrım Barutçu tarafından da belirtildiği gibi genel olarak benimsenmiş, geniş ölçüde yaygınlaşmış ve gelenekselleşmiştir. Bununla birlikte İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı'nın içinde kimi noktalar göz önünde tutularak bölümlemedeki bazı tartışmalı noktalar giderilmelidir.

Tezcan Uygurcanın Doğu Türkistan'ın kuzeydoğusunda 8. yüzyıl sonlarından 14. yüzyıla kadar, Kansu'nun kuzeybatısında ise 18. yüzyıl başlarına değin Budist Uygurlar arasında dinî amaçla yazı dili olarak kullanıldığını ifade etmiştir (1984b: 141; 1984: 122). *Altun Yaruk*'un hemen hemen eksiksiz olan Leningrad yazması 1687'de kopya edilmiş (Tezcan, 1984a: 129), buna ek olarak So-çou şehri yakınındaki Vun-şig köyünde 1702'de kaleme alınmış bir Budizm metni elde edilmiştir (Tezcan, 1984: 122). Doğal olarak Uygurca ve bu dille yapılan 840 sonrası Uygur edebiyatı İslamiyet etkisindeki edebiyat ile birlikte 11 ya da 13. yüzyılda kesilmemiş, aksine 18. yüzyıla kadar belirli bir süre Karahanlı, belirli bir süre de Batı, Doğu ve Kuzey Türkçeleri ile oluşturulan edebiyatlar ile paralel bir şekilde hayatına devam etmiştir. Sonuç olarak geniş ölçüde yaygınlaşmış ve gelenekleşmiş bu ayrım, söz konusu noktalara dikkat edilerek düşünülmeli ve 840 sonrası Uygur edebiyatının İslamiyet'in kabulü ile sonra erdiği gibi yanlış anlaşılmalara yer verilmemelidir.

Edebiyat” olmak üzere iki alt başlığa ayrılmıştır. “2. *Yazılı Edebiyat*” alt başlığı da araştırmacı tarafından kendi içinde “1. *Göktürklerden Önceki Yazılı Türk Edebiyatı*”, “2. *Göktürkler Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*” ve “3. *Uygurlar Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*” adlı üç alt başlığa ayrılmıştır. Ercilasun; “3. *Uygurlar Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*” alt başlığını da “1. *Orhun Bölgesi*” ve “2. *Turfan Bölgesi*” şeklinde ikiye ayırmış¹⁴⁸, Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki (745-840) Göktürk harfli yazıtları ilk başlık altına yerleştirmiştir¹⁴⁹ (1981: 442-443, 448).

Din, kültür, coğrafya ve dil ölçütlerine göre üç ana döneme ayrılan Türk edebiyatının son iki ana dönemine dâhil eserler üzerinde pek çok edebî inceleme ya da eleştiri çalışması yapılmıştır. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatının dönemlerinden olan 840 sonrası Turfan’da gelişen Uygur edebiyatı ve hemen sonrasındaki İslamî etkide gelişen Karahanlı dönemi Türk edebiyatı hakkındaki edebî inceleme ya da eleştiri çalışmaları da görece Göktürk çağı ya da Orhun bölgesindeki Uygur edebiyatına yani yazıtlar dönemi edebiyatı “Bengü Taş Edebiyatı”na göre daha fazladır. Örneğin “3. *Uygurlar Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*”nın 840 sonrası Turfan bölgesi edebiyatı ve şiiri üzerine örneklerle yapılmış ayrıntılı incelemelerden bazıları şunlardır: Arat (2007), Gabain (1964), Bombaci (1964: XIV-XVII), Zieme (1968, 1975, 1985, 1991), Tekin (1965: 26-68), Tekin (2020: 7-42); Çağatay (2008b: 284-299), Tezcan (1984a: 127-131; 2001: 290-319), Ercilasun (1985b: 79-113; 2010: 226-262), Sertkaya (2020: 43-80), Barutçu (1991), Doerfer (1996: 69-194), Özönder (2002: 489-498), Şanlı (2002: 674-677), Ölmez (2004: 129-135; 2019: 207-230), Gedikli (2023: 147-169).

Bengü Taş Edebiyatı’nı oluşturan Göktürk harfli yazıtlar üzerine yapılan edebî eleştiri ya da inceleme çalışmaları diğer dönemlerdeki ürünler üzerine yapılan çalışmalara nazaran daha azdır. Bu azlığa rağmen sözü edilen eserler üzerine de yapılmış önemli çalışmalar mevcuttur. Tarih, sanat ve kültür tarihi, edebiyat tarihi, dil bilimi çalışmalarında yazıtların edebiliğine yer yer değinilmiş; folklor, zaman ya da eski Türklerde gündelik yaşam gibi çeşitli alan ve konulardaki eserlerde de

¹⁴⁸ Uygur edebiyatı için benzer bir ayrım Atsız tarafından “745-840 arasındaki dil ve edebiyat” ve “840 tan sonraki edebiyat ve dil” şeklinde yapılmıştır (1943: 52).

¹⁴⁹ Tezcan Manihaist Uygur edebiyatının ilk örneklerinin Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait olduğunu/olabileceğini belirtmiştir (1984a: 128). Bu sınıflamada, yazıtlarla birlikte kimi Manihaist metinlerin “1. *Orhun Bölgesi*” döneminde yer almış olabileceği ve bunların da çağdaş olma ihtimali akıldan tutulmalıdır.

yazıtlarla ilgili kimi edebî değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bunların yanında eski Türk şiiri ile ilgili bazı eserlerde yazıtlar için de bir bölüm açılıp haklarında edebî hükümler verilmiştir. Az da olsa doğrudan yazıtların edebîliği üzerine de edebî eleştiri ya da inceleme gerçekleştirilmiştir. Sözü edilen bu çalışmalar kitap; kitap bölümü, makale, ansiklopedi maddesi gibi çeşitli boyutlarda ortaya konmuştur¹⁵⁰.

1.4.1. Tarih Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Tarih alanında yapılmış çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine çeşitli edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur. Özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı'nın tarihine dair kitap, kitap bölümü veya makale gibi çeşitli boyutlardaki çalışmalarda, Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına ve bunların edebî boyutlarına kimi zaman değinilmiş kimi zaman ise yazıtlardan söz açılmamıştır.

1.4.1.1. Kitap Boyutu

Togan *Türk ve Tatar Tarihi* kitabının “*I burunğı zamânda türk halkları*” bölümünün “*burunğı türklerniñ edebiyâtı ve yazuları*” alt başlığında Türklerin İslamiyet etkisine girmeden önce edebiyat adına türlü efsane ve hikâyelerinin mevcudiyetine değinmiş ve bunlara ek olarak çeşitli kitabeler oluşturduğunu da kaydetmiştir. Araştırmacı Türklerin en eski eserlerini taşlara kendi ürettiği alfabe ile yazdığını belirtmiş, bunların kağan ve kumandanlar için onların başarılarını ifade eder hâlde oluşturulduğunu dile getirmiştir. Yazar, kitabelerin en mühimlerinin Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları olduğunu ifade etmiş ve bunların içeriği hakkında bilgi vermiştir (Togan, 1912: 23-24). Togan aynı bölümün “*türkler hem ‘arablar’*” başlıklı son alt başlığının bitimine doğru 731 yılında Kül Tigin’in 734’te Bilge Kağan’ın öldüğünü, her ikisi için de Türk adetleri üzerine birer yazıt diktirildiğini kaydetmiştir.

¹⁵⁰ İslamiyet öncesi Türk dili, edebiyatı, tarihi, sanatı, sanat tarihi ya da kültürünü ele alan ve bu çalışma için taranan eserlerin bazılarında pek çok başlığa değinilse de Göktürk harfli yazıtların ya da Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliğine temas edilmemiştir. Söz konusu çalışmalara; yazıtların edebîliğine temas edilmediğini ortaya koymak, pek çok başlık/alt başlık açılrsa da yazıtların sanatsal derinliğine yer verilmediğini göstermek amacıyla değinilmiştir. Bu değiniş çalışmayı uzatsa da genel olarak Göktürk harfli yazıtların, özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının sanatsallığına, edebî boyutuna ne kadar az yer verildiğini göstermesi açısından kıymetlidir.

Araştırmacı yazıtların yazıcısının Yollug Tigin olduğunu ve onun yazıtları hem düzyazı hem şiir şeklinde yazdığını ifade etmiştir. Yazar bu fikrini desteklemek için Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesini “*bir şi'iri*” ifadesi ile “*yigirmi kün olurub * bu taşka bu tamka kob / yollug tegin bitidim * bunça bitig bitigme / men kül tegin atısı * yollug tegin bitidim*” şeklinde¹⁵¹ alıntılanmıştır (Togan, 1912: 39-40). Togan aynı kitabın “*II islâmiyet hem türkler*” bölümünün “*uygurlar*” alt başlığında da Ötüken Uygurlarının tarihine yer vermiş, onların da Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına yakın Karabalgasun şehrinde üçüncü bir anıt (Karabalgasun-D) diktirdiğine değinmiştir. Buna ek olarak 9. yüzyıldan çeşitli eserlerin bulunduğunu da sözlerine eklemiştir¹⁵² (Togan, 1912: 57).

Giraud *Gök Türk İmparatorluğu İleriş, Kapgan ve Bilge'nin Hükümdarlıkları (680-737)* kitabında Göktürk Yazıtlarından önemli ölçüde yararlanmış, bu yararlanmanın yanında hem yeri geldikçe yazıtların üslup veya edebî özelliklerine değinmiş hem de bu konuları “*I. Bölüm Yazıtlarla İlgili Belgeler; Bunların Önemi*”, “*V. Bölüm Dil*” ve “*VII. Bölüm Bir Edebiyat Tarihi Taslağı*” başlıklarında müstakil olarak örnekler eşliğinde işlemiştir. Araştırmacı “*I. Bölüm Yazıtlarla İlgili Belgeler; Bunların Önemi*” başlığı altında Göktürk Yazıtlarının, Türk dilinin tarihi için fevkalade sağlam bir temel oluşturduğunu belirtmiş; yazıtların edebî açıdan önemlerinin de Yunan ya da Roma destanlarından daha az olmadığını dile getirmiştir. Yazar, yazıtların edebiyat açısından da büyük bir değer arz ettiğini dile getirmiş, onların dilini tüm imkânları elinde tutan, olgunlaşmaya ihtiyacı olmayan, hazırlıklı bir kültür dili olarak tavsif etmiştir. Araştırmacıya göre bu dil kuşkusuz anıtların devrinden çok önceleri de yazı dili olarak kullanılmıştır. Giraud'a göre yazıtlar kendine özgü damgasının yanında yine kendine özgü ahenk ve imgelere de sahip olmuş, kendine has belagat figürleri barındırmıştır. Araştırmacı yazıtların basit birer savunma söylevi olmadığını tespit etmiştir. Bunlara ek olarak yazar Türk dilinin

¹⁵¹ Togan bu alıntıya Korş'un 1909'daki *Drevneyşiy narodny stih' turetskih' plemen'* makalesini kaynak vermiş, Korş'un bu kısımların manzum olduğu yönündeki fikrini kabul etmiştir (Togan, 1912: 40).

¹⁵² Türkçede Göktürk Yazıtlarında manzum kısımlar olduğu fikri ilk olarak Togan'ın bu eserinde dile getirilmiştir. Togan, Korş (1909)'un yukarıda değinilen fikirlerine eserinde yer vermiştir. Köprülü de 1915 tarihli *Türk Edebiyatı'nın Menşe'i* makalesi ve 1920 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında Togan'dan hareketle Korş (1909)'un fikrini kabul etmiş ancak *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin 1926'daki baskısında bu fikri terk etmiştir. Dünyada Korş (1909)'tan (Doerfer, 1996: 58), Türk edebiyatında ise Togan (1912) ve Köprülü (1920, 1999)'den bu yana Göktürk Yazıtlarının formunun şiir mi düzyazı mı olduğu konusu tartışılmıştır.

stilistik tarihinin yazımında yazıtların en küçük ayrıntısına kadar titizlikle incelenmesini de şart koşturmuştur (Giraud, 1999: 22-23, 37-38, 42). Giraud yazıtların gerçek bir yücelik duygusu ve derin bir yurtseverlik içerdiğini ifade etmiş, bu duyguların ifadesinde Kül Tigin, Bilge Kağan ile Tonyukuk Yazıtlarını kıyaslayınca Tonyukuk Yazıtlarının daha güçlü olduğunu ileri sürmüştür. Yazara göre Tonyukuk Yazıtlarının değerini oluşturan ve hayranlık uyandıran düzenleme ve genel görünüme Kül Tigin ile Bilge Kağan Yazıtlarında rastlanmamıştır (Giraud, 1999: 31). Nitekim araştırmacı bu durumu yazıtların müelliflerine ve onların görev ile mizaçlarındaki farklılığa bağlamıştır. Tonyukuk'un ordu ile ilgili tüm teknik konulara vakıf bir ordu komutanı, savaş teknisyeni, bakan; Bilge Kağan'ın ise yüreği iyi duygular ve kardeşlik sevgisiyle dolu, nazik, dünya nimetlerine sırt çevirmiş bir hükümdar olduğunu dile getirmiştir. Yazara göre Bilge Kağan imparatorluk yıkılırken içine Budizm'i sindirmiş ve bir çeşit barışsever gönül adamı olarak kahramanlık öykülerinin yer aldığı bir çeşit içli şiir vücuda getirmiştir. Tonyukuk ise yazıtına enerji ve gençliği, Bilge Kağan'a nazaran daha iyi aktarmış; metnine milliyetçi, daha ateşli ve şiddetli, hassas ve vatansever bir üslup vermiştir (Giraud, 1999: 29-31). Giraud'a göre Tonyukuk Yazıtlarında üslup daha dolaşksız, dil daha sade, düşünce daha saf ve en azından aşırılığa kaçmadan oluşturulmuştur. Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında ise hitap ve tumturaklılık açısından pek ince bir üslup takınılmış, tasvir genellikle uzatılmıştır ve özen daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Araştırmacı bu farklara rağmen iki yazarın da farklı yollardan da olsa sanatsal bir izlenim oluşturmada başarılı olduklarını ifade etmiştir. Yazara göre kafiye başta olmak üzere pek çok teknikle dil kısmen tekdüze olmasına rağmen ahenkli bir hâle getirilmiştir (Giraud, 1999: 40). Giraud “V. Bölüm Dil” başlığı altında da değerlendirmelerine devam etmiş ve yazıtların edebî yönüne dikkat çekmiştir (Giraud, 1999: 213). Araştırmacı yazıtlarla ilgili edebiyatı, zaman ve mekân göz önüne alındığında eşi benzeri görülmemiş bir olay olarak tavsif etmiş ve bu eserlerin Türk dilinin ilk “klasik” belgeleri olarak kalacaklarını ifade etmiştir (Giraud, 1999: 189). Yazar eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin)¹⁵³ kullanımına da bu başlık altında değinmiş, bu kullanıma dikkat çekmiş, dilin kurucu elemanları arasında yer

¹⁵³ Giraud şu örnekleri vermiştir: “-İsimler ile; iş küç, at kü, kut ülüg, köz kaş, eb bark, eb barım, yaş sığıt, yoğçı sığıtçı, arkiş tirkış”, “-Sıfatlar ile; baz yağısız, yabız yablak”, “-Zarfa ait biçimler ile; yadağın yalanın”, “-Fiiller ile; ö- yit-, el- yarat-” (Giraud, 1999: 191-192).

aldığını ileri sürmüştür. Ayrıca araştırmacı eş anlamlı ikilemelerin bünyelerinde genellikle aliterasyonlu yapıları da barındırdığını ifade etmiştir (Giraud, 1999: 191-192). Giraud bu tekniğin yanında yazıtlardaki benzetmelere de değinmiş, bunların gerçekçilik anlayışı ile oluşturulduğunu ifade etmiş ve fikirlerini “*ıda taşda, er- bar-, ok, bodun boğzı tok erti, örtçü kızıp, otça borça keldi, uç-*” ve “T, 5-6; T, 8; T, 13-14; T, 52; KT, D, 12; KT, D, 15; KT, D, 24; KT, K, 10” parçalarındaki örneklerle desteklemiştir. Araştırmacı yazıtların Türkçesinin soyut sözcük ve terimlere sahip olmadığını, fikir ve duyguların benzetme ile ifade edilmek zorunda olduğunu belirtmiştir¹⁵⁴ (Giraud, 1999: 216-222, 233). Yazar bu bölümde ayrıca yazıtların yoğunluğuna dikkat çekmiş, kesinlikle az sözle çok şey ifade edildiğini dile getirmiştir. Araştırmacı yazıtların edebî yanının aşikâr olduğunu ifade etmiş, “T, 56” kısmını alıntılıyıp yaşlı kurdun sözlerindeki hüzne ve açıklamalardaki sadeliğe işaret etmiş, “KT, K, 9” kısmını alıntılıyarak da Bilge Kağan’ın çizdiği çarpıcı manzaraya dikkat çekmiştir (Giraud, 1999: 222). Giraud “VII. Bölüm Bir Edebiyat Tarihi Taslağı” bölümünde de yazıtların edebîliğine değinmeye devam etmiştir. Araştırmacıya göre Tonyukuk Yazıtları’ndaki Kapgan Kağan’ın ilk yılları belgesel değerinde anlatılmıştır. Ayrıca yolu olmayan Altay’ın aşılması, geçidi bulunmayan Ertiş’in geçilmesi, yoklama için atlardan iniş, atların ağaca bağlanması ve ordunun konaklama yapmayışı kısa ve gerçekçi şekilde dile getirilmiş; bu kısım sade fakat etkileyici bir üslupla anlatılmıştır. Giraud, Tonyukuk’un Demir Kapı’ya ulaştığı ikinci taşın güney yüzünden alıntı yapmış ve bu zaferin adeta bir çılgılık olduğunu, içten gelen heyecanın söz dizimini altüst ettiğini belirtmiştir. Araştırmacı, Tonyukuk Yazıtlarının sonunda ise Tonyukuk’un bir hatip üslubuna büründüğünü belirtmiş, cümlelerin ahenkli ve muntazam bir şekilde vals yapar gibi kıvrıla kıvrıla uzandığını ifade etmiştir (Giraud, 1999: 226-227). Yazar Tonyukuk Yazıtlarından sonra Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına geçmiş, Bilge Kağan’ın hem Tonyukuk’tan daha sanatkâr olduğunu belirtmiş hem de seçkin bir yazar olarak Türk edebiyatında yer

¹⁵⁴ Giraud’a ek olarak Kramsky’de Göktürk Yazıtlarının soyut kavramlar yönünden fakir olduğunu ileri sürmüştür (Aksan, 2015: 90). Aksan (2000, 2015) gibi araştırmaların gösterdiği gibi yazıtlar dönemindeki Türkçe soyut sözcük ve terimlere sahiptir. Aksan, Giraud’un bu fikirlerine eserinde karşı çıkmış; yazıtlardaki metin yazarının kurduğu imgelerin, yazıtların dilinin daha güçlü ve etkili kılmak işlevini yerine getirdiğini ifade etmiştir (Aksan, 2015: 91). Benzetmenin ya da genel anlamda edebî unsurların kullanım amacı Giraud’un belirttiği gibi yetersizlikten değil yazıtlardaki retorik ve estetik anlayışından ötürüdür. Benzetme gibi sanatlar retorik bir metni monoton olmaktan kurtaracak edebîliği sağlama işlevi ile kullanılmıştır.

almaya layık olduğunu dile getirmiştir (Giraud, 1999: 228-229). Araştırmacıya göre Oğuzlara karşı yapılan mücadelelerde Kül Tigin öne çıkarılmış, onun teke tek savaşları belirtilmiş ve zaferlerin hepsi belagatla desteklenmiştir. Yazar “KT, K, 6-8” kısmını alıntılıyıp belagata güzel bir örnek olarak sunmuş, “BK, B” kısmını örnek verip tabiat sevgisiyle kısa bir lirik metin oluşturulduğuna değinmiştir (Giraud, 1999: 228-234). Giraud’a göre müzikal nitelikteki üslup aliterasyon, eş anlamlı ikileme, simetrik cümleler ile yerine getirilmiş ve Türk düzyazı üslubunun müzikal olmasını sağlamıştır. Yazara göre bu müzikal özellik bir parça monoton olsa da bu dilin ayırıcı özelliğidir (Giraud, 1999: 235). Araştırmacı hece ölçüsü ile oluşturulmuş, duraklı, ritmik kısımların yazıtlarda mutlaka bulunduğunu belirtmiş ve hece ölçüsüyle mısra oluşturma’nın çok eski zamanlara kadar dayandığını ileri sürmüştür (Giraud, 1999: 239-240). Bunların yanında Giraud kimi aksayan yönler de değinmiş, savaşlara ait kısımlardaki üslubun retoriğe ait süslemelerden yoksun olduğunu ve sözcük dağarcığının da teknik terimlerden oluştuğunu ifade etmiştir. Yazar, yazıtların edebiyatının diğer edebiyatlardan ayrılan yönü olarak “birlik yoksunluğu” ve “temaların birbirine karışması”nı görmüştür. Ayrıca savaşların hep aynı olduğundan burada bir çeşit destansı durum görmenin yanlış olduğunu ifade etmiştir. Giraud’a göre halkın büyük kısmının o devirde okuma yazma bilmiyor olması ve yazıtlardaki öğütlerden yararlanacak durumda olmaması ihtimali oldukça yüksektir¹⁵⁵ (1999: 232, 234, 236). Giraud bu başlıkların yanında eserinin diğer bölümlerinde de yeri geldikçe yazıtlara ve onların edebî değerlerine değinmiştir. Araştırmacıya göre yazıtların en iyisi olarak bilinen bölümler uzun lirik bölümler olmuştur. Giraud bu kısımların çok çekici ve görkemli olduğuna da değinirken geri kalan kısmın ilginç olmayan bölümler olarak görüldüğünü ifade etmiş, ek olarak Bilge Kağan’ın hem kendini hem kardeşinin kahramanlığını övmek için yeterli kelimeye sahip olmadığını dile getirmiştir (Giraud, 1999: 48, 90). Araştırmacıya göre “*uka basdımız* (T, 27)”, “*uda basdımız* (KT, D, 35)” ve “*u sünigin açdımız* (T, 28)” gibi beylik sözler, edebî anıtların her birinden önceki dönemde vücuda getirilmiştir (Giraud, 1999: 54-55). Giraud yazıtları birçok bölümde koşuk hâline sokulmuş bir nesir ya da en azından ciddi bir ahenk ve düzen verilmiş bir nesir olarak görmüştür. Ona göre bu durum saz

¹⁵⁵ Bu fikirlerin karşısında pek çok tez ortaya konmuş ve tam tersi bir durumun varlığı, okuma yazmanın yaygın olduğu açıklığa kavuşturulmuştur.

şairleride görülen arada bir şarkılarla kesilen öykülerin etkisi ile oluşmuş olabilir (Giraud, 1999: 130). Araştırmacı belirtilen bölümler dışında da yazıtlardaki mecaz anlamlara değinmiş, “KT, K, 14” ve “BK, G, 11”i örnek göstererek “sı-” kelimesinin mecaz anlamda olduğunu belirtmiştir (Giraud, 1999: 149). Bunun yanında “uçmak, havalanmak” temel anlamına gelen “uç-” fiilinin mecazen “ölmek” anlamında kullanıldığına değinmiş, bu kelimenin basit bir fiil şeklinde “uç-tı (KT, Kuzeydoğu)”, mastar hâlinde “uçuk-da (BK, D, 14)”, birleşik yapıda “uç-a-bar, uç-a-barmış (KT, D, 16)”, “uç-a-bardı (BK, D, 25)”, “uç-a bardınız (KT, Güneydoğu)” biçimlerine yer vermiştir. Yazar bu tablonun hemen bedenden çıkıp göğe yükselen ruh fikrini akla getirdiğini ifade etmiştir (Giraud, 1999: 164). Araştırmacı Göktürk Yazıtları hakkında yorumlarına da devam etmiştir. Giraud’a göre Tonyukuk, Demir Kapı’ya kadar ulaşılan batı seferinden sonra artık askerî hizmetlerden bahsetmemiştir. Yazar bu durumu “Tonyukuk’un bu seferdeki davranışlarından sonra Kapgan Kağan tarafından yetkilerinin alındığı” yönünde yorumlamış, Bilge Kağan’ın başa geçeceği zamana kadarki inzivasına çekildiğini düşünmüştür. Nitekim araştırmacıya göre bu süre zarfında Tonyukuk “hatırat”ını yani yazıtlarını vücuda getirmiştir. Giraud yazıttaki anlatım biçimi ve özlere beliren olmasını gösterip Tonyukuk Yazıtlarının bu inziva döneminde yazılmış olabileceğini dile getirmiştir. Nitekim araştırmacı bu noktadan hareketle Tonyukuk’un (yazıtının dikiliş tarihine istinaden) ilk Türk edebiyatçısı olduğunu dile getirmiştir (Giraud, 1994: 94, 96). Giraud Tonyukuk’u edebî anlayışa sahip olsa da edebî teorilerle çok uğraşmayan ancak gerçekçi bir yazar olarak görmüştür (1999: 104). Araştırmacıya göre Bilge Kağan daha ağır başlı bir üslup takınmışken Tonyukuk sözü biraz daha uzatmış ve “T 45-48” arasında tam bir zafer şarkısı oluşturmuş, hatta bu zafer şarkısındaki heyecan da söz dizimini altüst etmiştir (Giraud, 1999: 72). Araştırmacı, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının Türk ulusuna yapılan kısa bir söyleyle başladığını belirtmiş, kağanın ulusunu hem Çin hem de tüm maceracı zihniyete karşı uyardığını not etmiştir (Giraud, 1999: 90). Yazar Ongi ve Tonyukuk Yazıtlarının Çin müdahalesine herhangi bir unsur borçlu olmadan vücuda getirildiğini belirtmiş, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının da kesinlikle Türk anıtı olduğunu, onlardaki Çince yazıtın ayrı bir öge ve apayrı bir üsluba sahip olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacıya göre Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtları güçlü bir yabancı etkiden uzak,

orijinal ve millî eserlerdir (Giraud, 1999: 174, 284). Giraud Yenisey Yazıtlarına da kısaca değinmiş ve onların, yapılışındaki beceriksizlik ve muhtevalarının pek bir şey kapsamadıklarından hareketle daha eski devirlere ait olduklarının sanıldığını dile getirmiştir (Giraud, 1999: 37-38).

Çandarlıoğlu tarafından *Prof. Dr. Masao Mori'nin Göktürkler Ders Notları* başlığı ile yayımlanan Mori'nin ders notları kitabında Göktürk Yazıtları, Türk edebiyatının ilk şaheseri olarak görülmüş, Türk dilinin mübarek kaynağı olarak tavsif edilmiş, yalın ve keskin üslubun şaşırtıcı örneklerine sahip bir eser olarak nitelendirilmiştir (Mori, 2019: 92).

Mackerras *The Uighur Empire According to the T'ang Dynastic Histories* kitabında Ötüken Uygur Kağanlığı'nın tarihine değinmiş, Çin-Uygur ilişkilerini incelemiş, Uygurların Çin'e yardımı gibi konulara değinmişse de “edebiyat” alt başlığı açmamış ve söz konusu kağanlığın yazıtlarına bir alt başlıkla değinmemiştir. Araştırmacı Uygur Yazıtlarına, onların edebî yönlerine değinmese de bu yazıtların bir tarih kaynağı olarak kullanılmasına dikkat çekmiş ve onların retorik yönüne değinmiştir. Mackerras tarih açısından Uygur kaynaklarının retorik olma eğiliminde olduğunu ve bu sebeple “abartma” eğilimi taşıdıklarını dile getirmiştir. Yazar, mezar yazıtı durumundaki yazıtların oluşturulma amacının ölmüş bir kahramanı yüceltmek olduğunu, bu sebeple de olayları tarihsel olmaktan çok destansı bir şekilde hatırlatan pek çok pasaja sahip olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında Mackerras yazıtlarda doğruluğa oldukça dikkat edildiğini ve olayların gerçek kabul edilebileceğini de sözlerine eklemiştir (1972: 6-7).

Kafesoğlu *Türk Millî Kültürü* kitabının üçüncü bölümünü İslamiyet öncesi Türk kültürüne ayırmış ve sekizinci alt başlığı “*G-Edebî Kültür ve San'at*” adıyla açmıştır. Araştırmacı bu alt başlık altında kakmacılık, kuyumculuk, halı ve kilim dokumacılığı, gergef işçiliği, otağcılık, müzik, heykelcilik, mimarlık, tahta oymacılığı, maden işçiliği ve hayvan üslubuna yer vermiş; destan ve efsanelere değinmiştir. “*B-Yazı*” başlığı altında dönemdeki yazı sistemleri hakkında da bilgi vermiş, hem Göktürk yazısı hem Göktürk Yazıtlarına yer vermiş ancak Göktürk harfli yazıtların edebîliğine değinmemiştir (Kafesoğlu, 2013: 316-328).

Roux'un *Türklerin Tarihi Pasifikten Akdenize 2000 Yıl* kitabında dördüncü bölüm olarak “*IV. Bölüm İlkçağ ve Ortaçağ Başında Türk Uygarlığı*” başlığı, bu

başlık altında da “*Paleo-Türk Yazıtları*” alt başlığı açılmıştır. Yazar bu alt başlık altında Göktürk Yazıtlarına değinmiş, yazıtlar hakkında bilgi vermiş; Ongi, Kül İç Çor, Altun Tamgan Tarkan Yazıtlarının ise çok büyük önem taşımadığını belirtmiştir. Yazara göre yazıtlar, oldukça kötü bir biçimde kaleme alınmış ancak bunlar destansı ve şairane çıkışlarla birer edebî yapıt özelliği de kazanmıştır (Roux, 2007: 145-146). Araştırmacı beşinci bölüm olarak “*V. Bölüm Uygurlar*” başlığını, bu başlık altında da “*Edebiyat ve İnançlar*” ve “*Uygurların Kültürel Gelişimi*” alt başlıklarını açmıştır. İlk alt başlık altında Sevrey, Hoid Tamir ve Karabalgasun-I Yazıtlarına ve Uygur alfabesine yüzeysel olarak değinmiştir. İkinci alt başlıkta ise 840 sonrası gelişmeler ve el yazmaları yüzeysel olarak ele alınmıştır (Roux, 2007: 175-177).

Çandarlıoğlu’nun *Uygur Devletleri Tarihi ve Kültürü* adlı kitabında “edebiyat” alt başlığı açılıp Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarına değinilmiştir. Bu yazıtların Uygur tarihi ve edebiyatının önemli kaynakları arasında olduğu ifade edilerek özellikle tarihî değerine vurgu yapılmıştır. Bu başlıkta ayrıca Uygurların *Göç Destanı* ve motiflerinden bahsedilmiştir. İlerleyen kısımlarda ise mimari eserler, el sanatları ve resim gibi kimi ürünlere değinilmiştir (Çandarlıoğlu, 2019: 53-54).

Taşağıl’ın *Uygurlar -840’tan Önce-* adlı kitabında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının değerine değinilmiştir. Eserde “edebiyat” başlığı açılmış, bu başlıkta destan ve efsanelerin yanında yazıtlardan da bahsedilmiştir (Taşağıl, 2022: 143-144). Çalışmada Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarının hem tarihin hem de edebiyatın temel kaynaklarından olduğu ifade edilmiş, bunlara ek olarak Tes, Tariat, Karabalgasun-II, Hoid Tamir, Sevrey, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan ve Gurvaljin Uul Yazıtlarından da söz açılabilceği belirtilmiştir (Taşağıl, 2022: 21). Taşağıl Uygurların Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtları ile (Kök) Türklerden aldıkları mirası devam ettirdiklerini belirtmiş ve sözü geçen yazıtlarda yer alan bilgilerin toplu değerlendirmesini sunmuştur (Taşağıl, 2022: 56-66). Araştırmacı Tariat Yazıtı’nın ebedî olduğunun ifade edilmesi için “bin yıllık, on bin günlük” ifadelerinin kullanıldığına da değinmiştir (Taşağıl, 2022: 61). Aynı çalışmada 840 sonrasındaki edebiyat ürünleri ve sanat eserlerine de değinilmiş, Uygur mimarisi, resim sanatı

tapınak ve mezar anıtların değerinden bahsedilmiş ve örneklerle konu derinleştirilmiştir (Taşağıl, 2022: 144-147).

Gömeç'in *Uygur Türkleri Tarihi* adlı kitabında “edebiyat” alt başlığı açılmamakla birlikte Türk kültür ve tarihinin aydınlatılması için kullandığı yazıtların tarihî bakımdan en kıymetlilerinin (Kök) Türkler tarafından verildiği, Uygurların da bu geleneği takip ederek gelecek nesillere bilgi bırakmak için büyük devlet yazıtları diktikleri belirtilmiştir (Gömeç, 2015: 39). Gömeç “*Uygur Türklerinin Kültürü*” alt başlığında ise (Kök) Türk alfabesi ile yazılmış Şine Us, Tariat ve Karabalgasun gibi yazıtların sadece tarihî önemine değinmiştir. Araştırmacı aynı başlık altında 840’tan sonraki Manihaist ve Budist çevrelerde yapılan tercümelerden, oluşturulan edebiyattan ve bu edebiyatın gelişmişliğinden, kendisini yüzyıllar boyunca muhafaza edebildiğinden bahsetmiş; Uygurların yazı ve kültür alanında örnek bir yapı kurduğunu dile getirmiştir (Gömeç, 2015: 205-206). Gömeç Uygurların resim, müzik, heykeltıraşlığın gelişmesi ve yayılmasında öncülük ve aracılık ettiğini belirterek onların sanat dallarındaki başarısına dikkat çekmiştir. İlerleyen paragraflarda Uygurların mimaride önemli eserler bıraktıklarına değinmiş, minyatürlerin en eski örnekler olduğunu ifade etmiş, musikinin gelişmişliğini dile getirmiş ve heykel sanatına da temas etmiştir. Araştırmacı resim sanatına, bu sanatın en önemli örneklerinin duvar resimleri olduğuna, bunların genellikle Manihasit ve Budist dinî metinlerle ilgili oluşturulduğu ve mabedlerin süslü bir şekilde inşa edildiğine değinmiştir. Gömeç bunlara ek olarak el sanatlarının gelişmişliğine de bir kısım açmış; yay, kılıç ve bıçak gibi nesneler üzerinde işlenen süslemelerin ne kadar değerli olduğunu ifade etmiştir (2015: 12, 203-204, 215-217).

Yıldırım’ın *Uygur Kağanlığı 744-840* kitabında ise Uygurların kökeni, adı, devlet teşkilatı, dinî meseleleri gibi konulara ayrı ayrı bölümlerde değinilse de Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi ya da 840 sonrasındaki Uygurların edebî faaliyetleri ile ilgili herhangi bir bölüm oluşturulmamıştır (Yıldırım, 2021).

1.4.1.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Ögel’in *Uygur Devletinin Teşekkülü ve Yükselişi Devri* başlıklı makalesinde Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebîliğinden bahsedilmemiş ancak 840 sonrası

Uygurların oldukça büyük bir edebiyat ve sanat yaratıcısı olarak tarih sahnesinde boy gösterdikleri ifade edilmiştir (Ögel, 1955: 372).

Türk Ansiklopedisi'nin yirmi ikinci cildinde “*Köktürkler*” maddesine yer verilmiş, bu madde altında (Kök) Türk tarihi işlenmiş, Göktürk Yazıtları ise yirmi beşinci ciltte müstakil bir başlıkta ele alınmıştır. Bu müstakil başlığa rağmen “*Köktürkler*” maddesi altında da yazıtlarla ilgili kimi değerlendirmelerde bulunulmuştur. Maddede, kağan ve devlet görevlilerinin coğrafya koşulları ve aldıkları terbiye neticesinde realist insanlar olarak yetiştiği, Bilge Kağan'ın da realistiği ve olayları en tipik açıdan yakalayıp görebilmesini Göktürk Yazıtlarında canlı bir şekilde gösterdiği kaydedilmiştir. Buna ek olarak Türklerin düzyazılarında şiir dili kullanabilme ve yüksek anlatım gücüne ulaşabilme derecesine ulaştıkları ifade edilmiştir (TÜA, 1975: 268). Çalışmada yazıtlar, (Kök) Türklerin önemli taraflarından biri olarak görülmüş, çok büyük tarihî anıtlar olarak değerlendirilmiş ve metinlerin halkın konuştuğu dil ile değil edebî bir Türkçe ile oluşturulduğu ifade edilmiştir (TÜA, 1975: 271).

Mackerras'ın *Erken İç Asya Tarihi* adlı eserde bulunan “*Uygurlar*” adlı kitap bölümünde toplumsal yapı ya da din gibi konulara değinilse de “edebiyat” alt başlığı açılmamıştır. Ancak Mackerras Uygur Yazıtlarının doğrudan edebî yönüne olmasa da edebiliğin araç olarak kullanıldığı retorik yönüne dikkat çekmiştir. Araştırmacı yazıtların “yüksek retorik üslup (/ highly rhetorical style)” ile yazıldığını ifade etmiştir. Araştırmacıya göre tarihteki aynı olayların anlatımında yazıtların büyüklük duygusunu daha çok öne çıkaran bir üsluba sahipken Çin tarihlerinin bu retorik etkiden daha “düz ve duygusuz (/ reserved and unsympathetic)” bir üsluba sahip olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtların belirli retorik kalıplar içinde yazıldığı ve bunların gerçeği yansıtmayabileceği, böyle bir ihtimalin var olduğunu ifade etmiştir (Mackerras, 1994: 327; Mackerras, 2014: 438).

Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası adlı çok yazarlı çalışmada Türk devletleri hem tarihleri hem sanat, mimari, bilim ve düşünce, dil ve edebiyatları açısından ele alınmıştır. “*İslam Öncesi Avrasya’da Türk Devlet ve Toplulukları*” ana başlığının altında “*II. Göktürk Kağanlığı*” ile “*Uygurlar (744-840)*” alt başlıkları açılmış ve bunların altında sözü edilen kağanlıkların tarihi ana hatları ile verilmiştir. “*II. Göktürk Kağanlığı*” başlığının altında kağanlığın tarihi ve sosyal yapısı hakkında

bilgi verilmiş, ayrıca Göktürk Yazıtlarına da değinilmiştir. Bu değinmenin yanında bir alt başlık olarak “*Orhun Yazıtları*” başlığı da açılmış, Kül Tigin Yazıtı’nın bulunduğu mezar alanı hakkında bilgi verilmiştir (Taşağıl, 2022ç: 64-65). “*Uygurlar (744-840)*” başlığının altında da aynı şekilde Uygurların tarihi ve sosyal yapısı anlatılmış, söz konusu kavmin ticaret ve zanaat erbabı olduklarına değinilmiştir. Ek olarak 840 sonrası edebiyattaki gelişmelere temas edilmiş, dinî çeviri kitaplarının yüksek edebî değerine dikkat çekilmiş ve Doğu Türkçesinin gelişmişliğindeki en büyük pay Uygurlara atfedilmiştir. Ancak burada II. (Kök) Türk Kağanlığı kısmında olduğu gibi yazıtlardan bahsedilmemiş ya da yazıtlar için müstakil bir başlık açılmamıştır (Yıldırım, 2022b: 86). Sonuç olarak atlasın tarih kısmında Göktürk Yazıtlarının önemine değinilmişse de edebî kısımlar işlenmemiş, Uygur Yazıtlarına ise temas edilmemiştir. Bunların yanında ele alınan atlasta “*Türk Sanatları*” ve “*Tarihten Bugüne Türk Dili ve Edebiyatı*” ana başlıkları açılmış, bu alanlara müstakil ana başlıklar açılarak söz konusu konular ihmal edilmemiştir.

1.4.2. Sanat ve Kültür Tarihi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Sanat ve kültür tarihi alanında yapılmış çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine çeşitli edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur. Bununla birlikte Eski Türkler, (Kök) Türkler ya da Uygurlarla ilişkili sanat ve kültür tarihi ile ilgili çalışmalarda yazıtların edebî yönlerinin değerlendirilmesinde farklı tutumlar yer almaktadır.

1.4.2.1. Kitap Boyutu

Ögel *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre* başlıklı kitabında Türk kültür tarihi adına Hun, Avar, Kırgız gibi Türk boylarının yanında (Kök) Türk ve Uygurlara da birer bölüm ayırmıştır. Araştırmacı, (Kök) Türklere ayırdığı bölümde mezarlar (özel olarak Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk’un mezarları), Orta Asya’da ırklar, yeryüzü ve yeraltı buluntuları; kemer, çanta gibi çeşitli eşyalar; kılıç, yay gibi kimi silahlar; eyer,

üzengi gibi bazı at koşum takımı nesneleri; ziraat, heykel, Zerdüşt gelenekleri ve Türgeş paralarına örnekler eşliğinde ayrıntılı şekilde değinmiştir. Yazar, yeryüzü buluntuları nedeniyle yazıtlardan bahsetmiş; Fergana, Yenisey ve Talas bölgesindeki yazıtlara da tarihî önemi açısından değinmiştir. Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı başta olmak üzere kimi yazıtlardan da kültür tarihini aydınlatmak adına istifade etmiştir (Ögel, 2020: 134-208). Ögel Uygurlara ayırdığı bölümde ise Manihaizm'in rolü, şehir ve buluntular, mimari, Doğu Türkistan'daki eski kültürler, Cengiz ve Hıta Devletleri ile Uygurların münasebetleri, demircilik, dans, kumaş, üzüm ve mamulleri, meyve, ticaret, at ve askerlik konularına örnekler eşliğinde derinlemesine değinmiştir. Bunların yanında Uygur sanatına dair kimi başlıklar açmış ve 840 sonrası gelişen resim gibi sanat dallarını/konularını işlemiştir. Bu bölümde ayrıca Uygurların sanatkârlığının Turfan'dan önce öğrenip uyguladıkları ve uzun yıllardan beri usta birer sanatçı olduklarını ifade etmiştir. Ögel Uygurların, (Kök) Türk Devleti'nin maddi ve manevi mirası üzerine kurulduğunu belirtmiş ancak Göktürk harfli Uygur yazı dilinin Göktürk devrindeki seviyeyi pek aşmadığını da eklemiştir. Bunlara ek olarak güney kültürleri ile Uygur yazı dilinin bozkırdakinden ayrı ve verimli bir gelişme yoluna girdiğini ifade etmiş, 840'tan sonraki edebî dilin birkaç taş yazıt örneğinden ziyade kütüphaneleri dolduran bir edebiyat ve kültür dili olduğunu ifade etmiştir (Ögel, 2020: 375-396). Çalışmanın değinilen iki bölümünde de kültür alanına giren birçok başlığa, örnekler eşliğinde derinlemesine temas edilmiş, sanat başlığı da açılmış ancak müstakil olarak bir edebiyat alt başlığı açılmamış; genel olarak Göktürk harfli, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarında ve bunların edebî yönlerine temas edilmemiştir.

Esin *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş* adlı kitabının üçüncü bölümünde “i. İç Asyadaki yarı-göçebe Türklerin sanat eserleri” alt başlığını açmıştır. Araştırmacı bu başlık altında “maddi unsurlar, kumaş ürünler, giyecekler, halılar, resimler, petrogrifler, heykeller, maden sanatı, tezyinat, keramikler, şehir ve mimari”ye değinmiştir. Ayrıca Esin çalışmasında kültür ve sanat tarihi için Kül Tigin, Tonyukuk, Tariat ve Şine Us Yazıtları başta olmak üzere kimi yazıtlardan alıntılar yaparak faydalanmıştır. Buna ek olarak yazar Çin kitabelerindeki edebî söz oyunları ile Yakın Doğu kitabelerindeki hükümdarlık gururuna nazaran Kül Tigin Yazıtı'ndaki ağıtların ne kadar insani olduğuna da örnekler eşliğinde değinmiştir.

Esin edebiyattan sadece İslamiyet etkisinde gelişen ilk dönemde bahsetmiş; ilk *Kur'an* tercümeleri, *Kutadgu Bilig* ve Hoca Ahmet Yesevi'nin hikmetlerine yer vermiş, son iki başlığı örneklerle işlemiştir. Çalışmada açılan başlığa ve çeşitli faydalanmalara rağmen İslamiyet öncesi Türk edebiyatına ve Göktürk harfli yazıtların edebîliğine dair herhangi bir noktaya değinilmemiştir (Esin, 1978: 87-90, 107-115, 171-183).

Novgorodova *Alte Kunst der Mongolei* kitabında dağ ve bozkırların diyarı şeklinde nitelendirdiği Moğolistan'ın antik sanatkarları içinde (Kök) Türkleri de saymış ve Göktürk Yazıtlarına da değinmiştir. Öncelikle Novgorodova coğrafyanın tarihî kaynaklarından biri olarak “taş”ı görmüş ve bu taş tanıkların kültür ve sanatta ilk kaynak olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı geyikli taşlarla ilgili bölümde geyikli taşlardan hareketle taş stellerin yontulmasının MÖ 7. yüzyıldan çok daha önceden başlamış olması gerektiğini ifade etmiştir. Yazar taşın Antik dönemde evrensel bir hammadde olduğunu; taşın anıtsal bina, dikili taş gibi öğelerin imal edildiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bu noktada eski Türk kağanlarının, Soğd gezginlerin ve Uygur askerî liderlerinin dikili taşlara kazınmış yazıtlara sahip olduğunu bildirmiştir (Nowgorodowa, 1980: 35, 130). Yazar eski Türk hanlıkları döneminde Türk kağan ve generalleri adına taşta kazınmış metinlere temas etmiş, Göktürk Yazıtları, Bugut ve Tariat Yazıtlarının adını anmıştır (Nowgorodowa, 1980: 37). Çalışmada yazıtlar adına esas olarak Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtları, mezar kompleksi ve buradaki buluntular hakkında bilgi verilmiş; tüm arkeolojik ürünler, başta sanatsal olmak üzere pek çok yönden değerlendirilmiştir (Nowgorodowa, 1980: 238). Metinlerle ilgili ise Bilge Kağan Yazıtı'nda (Kök) Türklerin yükseliş ve çöküş tarihlerinin taşta kazındığı, Bilge Kağan'ın rolü ve kendine Tanrı tarafından bahşedilmiş gücün önemini övdüğü belirtilmiştir. Ayrıca Kül Tigin Yazıtı'nda, Kül Tigin'in mücadeleleri ve yaptıklarının anlatıldığına değinilmiştir (Nowgorodowa, 1980: 242). Çalışmada Uygur Yazıtlarından ise sadece Tariat Yazıtı'na değinilmiş, yazıtın bulunuşu ve özellikleri hakkında bilgi verilmiştir (Nowgorodowa, 1980: 247-248). Eserde ele alınan ürünlerin başta sanatsal yönleri olmak üzere pek çok değerli özellikleri üzerinde durulmuş ancak Göktürk harfli eserlerin edebîliğine temas edilmemiştir.

Kurul tarafından hazırlanan *Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem* adlı kitapta İslamiyet öncesi Türk devletlerinin tarih, kültür ve sanatına dair pek çok başlık yer almıştır. (Kök) Türklerle ilgili birçok başlığın yanında “*Göktürk Kültürü Hakkında*” başlığı açılmış; yönetim, aile yapısı, sosyal düzen, ekonomi gibi konuların yanında Göktürk harfli yazıtlara da yer verilmiş ve bunların kültürel önemine değinilmiştir (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997: 44-45). Çalışmanın ilerleyen kısımlarında Uygurlarla ilgili de çeşitli başlıklar açılmış, bunların yanında “*Uygur Kültürü*” ve “*Uygurlarda Sanat*” başlıkları da yer almıştır. İlk başlıkta ticaret, tarım, mimari ve resim sanatı konularının yanında edebiyata da değinilmiş; destan ve efsanelere yer verilmiş; Şine Us ve Karabalgasun-I Yazıtlarının tarihî önemlerinden bahsedilmiştir. Ayrıca Uygur kitabelerinin Uygur edebiyatının en güzel örnekleri olduğu da aktarılmıştır. İkinci başlık altında ise sadece mimari eserlere detaylı bir şekilde yer verilmiştir (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997: 75-76, 79-83). Çalışmanın ilerleyen kısımlarında ise “*İslam Öncesi Türklerin Konuştuğu Dil*” başlığına yer verilmiş, bu başlıkta Göktürk Yazıtlarının hakkında bilgi verilip önemine değinilmiş ve Göktürkçenin kimi özellikleri belirtilmiştir (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997: 186-192). Çalışmanın ilerleyen kısımlarında Türk destanları, İslam öncesi devirde spor, plastik sanatlar, el sanatları, musiki başlıkları açılmış ancak “edebiyat” başlığına özel olarak yer verilmemiştir. Çalışmada Göktürk harfli eserlerin tarihî ve kültürel önemine değinilse de edebî yönlerine temas edilmemiştir (Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, 1997: 21).

Çandarlıoğlu *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü* başlıklı kitabında İslamiyet öncesindeki devrede Türk siyasî tarihi için Hun, Tabgaç, Türgiş gibi Türk boylarının tarihi yanında (Kök) Türk ve Uygurların tarihine de yer vermiştir. Yazar (Kök) Türk tarihi için Göktürk Yazıtlarından faydalanmış, yazıtların Türk dili, tarihi, kültürü yanında edebiyatı için de ne kadar önemli olduğunu dile getirmiştir (Çandarlıoğlu, 2019a: 61-73). Araştırmacı Uygurların tarihi için de Şine Us Yazıtı’na değinip bu yazıttan faydalanmıştır (Çandarlıoğlu, 2019a: 76). Çandarlıoğlu eserinde “*İslam Öncesi Türk Kültür Tarihi*” başlığı da açmış, bu başlık altında sosyal yapı, hükümlerlik, kut gibi alt başlıkların yanında “edebiyat” ve “yazı” alt başlıklarına da yer vermiştir. Yazar “edebiyat” alt başlığı altında destan ve efsaneleri işlenmiş ve

sadece sözlü edebiyatı ele almıştır. “Yazı” alt başlığı altında ise Göktürk yazısına değinmiştir (Çandarlıoğlu, 2019a: 132-133). Çalışmada İslam öncesi Türk kültür ve tarihine dair pek çok başlık altında çeşitli konular ayrıntılı şekilde işlenmiş, “edebiyat” ve “yazı” alt başlıkları da açılmış ancak genel olarak Göktürk harfli, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebî yönlerine değinilmemiştir.

Çoruhlu *Erken Devir Türk Sanatı* başlıklı kitabında proto-Türkler; Hun, Tabgaç, Avar, Akhun, Kırgız, Oğuz, Hazar, Avrupa Hun, Bulgar, Peçenek ve Kuman şeklindeki Türk boylarının yanında (Kök) Türk ve Uygurlara, onların sanatına yer vermiştir. Araştırmacı Göktürk sanatı adına mimari, kurgan ve mezar külliyesi, resim (petroglif, duvar resmi), heykel, giyim-kuşam, madeni eserler, keramik sanatı konularını incelemiş ve bunların yanında “yazıtlar, yazılar” başlığına da yer vermiştir. Yazar bu başlık altında yazıtların Türk epigrafisi adına önemine değinmiş ve onların Türk epigrafisinin, Türk hat sanatının başlangıcını teşkil ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca yazıtların bulunduğu tören alanları, bunların düzenlenmeleri, yazıt taşları üzerindeki kabartmalara da dikkati çekmiştir. Araştırmacı kimi yazıt ve petroglife sahip eserleri, yazıt metni aracılığı ile incelemiş, metinlerden hareketle çeşitli çıkarımlar yapmıştır. Çalışmada yazıtların farklı sanatsal yönleri/derinlikleri değerlendirilmiş ancak herhangi bir edebî yön ele alınmamıştır (Çoruhlu, 2020: 188-212). Çoruhlu eski Uygur sanatı adına ise mimari (şehir, saray, külliye, karız, manastır, tapınak), resim, heykel, Budist Uygur edebiyatı alanlarını ayrıntılı şekilde işlemiş ve ağırlıklı olarak Uygurların 840 sonrasına eğilmiştir. Çalışmada Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir ve Karabalgasun-I Yazıtlarından tarihî ve kültürel önemi dolayısıyla bahsedilmiş ancak yazıtların edebî yönleri ele alınmamıştır (Çoruhlu, 2020: 266-347).

1.4.2.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Tryjarski’nin *Orkun Türklerinin Âbidelerine Dâir Düşünceler* adlı makalesi İslamiyet’ten önceki Türk sanatı hakkında araştırma makalelerini içeren *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a* adlı kitapta; arkeoloji, resim sanatı, Avar sanatı gibi konuların yanında yer almıştır. Yazar Göktürk Yazıtlarının sanat açısından değerlendirilmesi konusunda çok az çalışma yapıldığını, tamamen bu konuya ait bir araştırmanın muhtemelen yayımlanmadığını

dile getirmiştir. Araştırmacı sanat açısından yazıtları değerlendirmeye geçtiğinde ise Ongi, Kül İç Çor ve Tonyukuk Yazıtlarını ele almış ancak sadece bu yazıtlarla ilgili heykel ve sanduka gibi plastik sanat ürünlerini incelemiştir. Çalışmada bu ürünlerin süslemelerine değinilmiş ancak metin ya da edebîlikle ilgili bir konuya yer verilmemiştir (Tryjarski, 1972: 29-34).

Türk Ansiklopedisi'nin otuz üçüncü cildinde *Uygur Sanatı* müstakil bir başlık olarak yer almış ve madde, Esin tarafından kaleme alınmıştır. Esin Uygur sanatının kaynağının milattan önceki yüzyıllara dayandığını, 8. yüzyıldan sonra iki ayrı safhada geliştiğini ve “klasik” denebilecek ikinci safhanın oldukça önemli olduğunu ifade etmiştir (1984: 131). Araştırmacı bu madde altında Uygur sanatının kaynağı, 745 öncesi hâli, Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi (mimarlık ve şehircilik), Doğu Türkistan ve Kansu'daki Uygur kağanlık ve beylikler çevresi (840 sonrası mimarlık, heykel, resim, kitap, halı, kumaş, maden, müzik, dans, tiyatro, hat sanatları) konularına pek çok örnek ile ayrıntılı şekilde yer vermiştir. Yazar sadece Göktürk harflerinin yazıtlarda kullanıldığını belirtmiş ancak bunlardaki edebî yapılarla ya da bu harflerle oluşturulan edebiyata değinmemiştir. Bununla birlikte aynı ciltte edebiyatın *Uygur Edebiyatı* adlı müstakil bir başlık ile ele alındığı unutulmamalıdır (Esin, 1984: 131-140).

Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü tarafından yayımlanan *Türk Dünyası El Kitabı*'nda ikinci cilt, “dil, kültür, sanat” konularına ayrılmış ve ikinci bölüm olarak da “kültür ve sanat” bölümü açılmıştır. Bu bölümde Hun, (Kök) Türk ve Uygur dönemindeki sanat değerlendirilmiştir. (Kök) Türk dönemi sanatı adına Göktürk Yazıtlarından bahsedilmiş, haklarında bilgi verilmiş ve sözü edilen yazıtların Türk dilinin en eski yazılı ve edebî metinleri olduğu dile getirilmiştir. Ayrıca bu dönemdeki heykel ve mimari sanat dallarına da değinilmiştir. Uygur sanatı adına ise Şine Us Yazıtı'ndan bahsedilmiş ve onun tarihi önemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca 840 sonrası Manihaist ve Budist çevrede gelişmiş edebiyata da değinilmiştir. Uygur sanatının alt başlıkları olarak ise “mimarlık, heykel ve resim” başlıkları açılmış ancak müstakil bir başlık olarak edebiyattan bahsedilmemiştir. Çalışmada kimi yazıtlara değinilse de bu değiniş onların tarihî önemi ile sınırlı kalmış; genel olarak yazıtların, özel olarak ise Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebî

boyutu, sanatsal kısımları ve bu kısımların yaratılmasında kullanılan edebî tekniklere değinilmemiştir (Aslanapa, 1992: 295-309).

Akın *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'nde “Orta Asya” başlığını kaleme almış, bu başlık altında hayvan üslubu, mimarlık gibi başlıklara değinmiştir. Çalışmada göçebe kültürlerin kendini ifade edebileceği alanların ve sanatsal üretim imkânlarının küçük eşya, çadır ve dokuma ile sınırlı¹⁵⁶ olduğu ileri sürülmüştür (Akın, 1997: 1385). Çalışmada Göktürk Yazıtlarına da değinilmiş, söz konusu eserlerin Türklerin ilk yerli belgeleri olduğu ve İslamiyet öncesi dönem hakkında ayrıntılı bilgi sağladığı belirtilmiş ancak yazıtların edebî yönlerine temas edilmemiştir. Uygurlardan ise Tarım ve Kansu bölgelerinde 5-9. yüzyıllar arasında oluşturulan sanat çevresi aracılığı ile bahsedilmiş, bu noktada da 840 sonrası Uygur sanatı bahis konusu edilmiştir. Çalışmada fresk, minyatür, mimari gibi konulara temas edilse de yazıtlara ya da onların edebiliğine değinilmemiştir (Akın, 1997: 1386).

Güzel, Çiçek ve Koca editörlüğünde hazırlanan *Türkler* ansiklopedisinin üçüncü cildinde on sekizinci bölüm olarak *Eski Türklerde Dil ve Edebiyat* oluşturulmuş, bu bölümün dördüncü alt bölümü olarak da “D. Eski Türklerde Edebiyat” düzenlenmiştir. Düzenlenen bu alt bölümde “Budist Uygur Edebiyatı” başlığına yer verilmiş, *Kutadgu Bilig* ve *Dede Korkut Kitabı* ile ilgili yazılar yer almış ancak müstakil olarak Göktürk harfli yazıtlardaki ve özel olarak da Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarındaki edebî boyut hakkında herhangi bir yazıya yer verilmemiştir (Güzel, Çiçek ve Koca, 2002: 12).

Çoruhlu *Türkler* ansiklopedisinde yer alan *Göktürk Sanatı* başlıklı makalesinde (Kök) Türklerin parçalı da olsa yaklaşık iki yüzyıl boyunca yaşattıkları bozkır imparatorluğunda Hunlardan sonra ikinci kez geniş bir coğrafyada kültür ve sanat birliğini meydana getirdiğini ifade etmiştir. Araştırmacı Göktürk sanatı ve arkeolojik çalışmalarının başlangıcı olarak Göktürk Yazıtlarının çözümünü kabul etmiş, yazıtların tarihî ve kültürel önemine değinmiştir. Ayrıca araştırmacı yazıtların bulunduğu mezar külliyelerinin, yazıt taşlarının sahip olduğu şekilsel özelliklerin, kullanılan yazının sanatsal özelliklerine de yer vermiştir. Bunlara ek olarak külliye

¹⁵⁶ Bu sınırlılık dile getirilse de söz konusu alanlarda yerleşik kültürden geri kalınmadığı ve evrensel kültür belleğine katkılarının herhangi bir yerleşik kültürden hiç de az olmadığı ifade edilmiştir (Akın, 1997: 1385).

yer alan heykel, mask, balbal, fresk gibi unsurların sanatsal değerlerini ortaya koymuştur. Çoruhlu şehircilik ve kurgan konularına değinmiş; hat, resim, heykel sanatlarına yer vermiştir. Sanat ile ilgili birçok farklı dal değerlendirilmişse de edebiyata değinilmemiş, yazıtlardaki edebî parçalara yer verilmemiştir (Çoruhlu, 2002: 91-99).

Kamalov *Türkler* ansiklopedisindeki *Göçebe Uygur Kültürü* başlıklı makalesinde Ötüken Uygurlarının kültür öğeleri olarak şehir, kasaba, seramik ve heykel gibi öğelerden bahsetmiş ve bunların yanında yazıtlara, yazıtların da içinde yer aldığı mezar komplekslerine de yer vermiştir. Araştırmacı Şine Us, Tariat, Tes, Karabalgasun-I, Sevrey Yazıtlarına değinmiş; bu yazıtların tür, işlev ve önemine yer vermiş ancak yazıtlardaki edebî yapılardan ve genel olarak da edebiyattan bir kültür ögesi olarak bahsetmemiştir (Kamalov, 2002a: 100-104).

Başkan *Türkler* ansiklopedisinde bulunan *Eski Türklerde Sanat* başlıklı makalesinde (Kök) Türklerin resim, heykel ve mimari sanat dallarına dair bilgiler vermiş; Uygurların (ağırlıklı olarak 840 sonrası) ise resim (duvar, kitap, kumaş, ahlap üstü balmumu resmi), minyatür ve tezhip sanatları hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Çalışmada, Göktürk ve Uygurların birçok sanat dalı hakkında örnekler eşliğinde ayrıntılı bilgi verilmiş ancak bu toplulukların oluşturdukları edebiyattan, Göktürk harfli yazıtlardan ya da bunların edebî derinliklerinden bahsedilmemiştir (Başkan, 2002: 114-116).

Karpuz *Türkler* ansiklopedisinde yer alan *İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmî Döneme Etkisi* başlıklı makalesinde İslamiyet öncesi Türk sanatı için Hun, (Kök) Türk ve Uygurlara temas etmiştir. Araştırmacı bu toplulukların plastik sanatları, mimarlık, heykel, resim ve el sanatları üzerinde durmuş; edebiyata yer vermemiş, edebî etkilerin olup olmadığına değinmemiştir. Sonuç olarak çalışmada genel anlamda Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebî kısımları veya bunlarıda tercih edilen tekniklere, bunların İslâmî döneme etkisine yer verilmemiştir (Karpuz, 2002: 39).

Çoruhlu *Ortak Türk Tarihi* ansiklopedisindeki *Türk Sanatı* adlı kitap bölümünde proto-Türkler; Hun, (Kök) Türk, Uygur, İskit, Avrupa Hun, Avar, Hazar, Bulgar, Peçenek ve Kumanların sanatsal faaliyetlerinden bahsetmiş; bunların yanında Akhun, Kırgız ve Oğuzların sanatsal faaliyetlerine ise değinmiştir. Araştırmacı

Göktürk sanatı hakkında mimari (şehir ve mezar külliyesi), keramik, resim (duvar, kaya resmi), heykel ve madenî eserler şeklindeki sanat dallarına değinmiştir. Çoruhlu bunların yanında Göktürk Yazıtları hakkında bilgi vermiş, bunların Türk dili, tarihi ve sanat tarihi açısından önemine vurgu yapmıştır. Yazar özel olarak ise Kül Tigin Yazıtı'nı heykeltıraşlık ürünü bir sanat eseri olarak değerlendirmiş, yazıt taşındaki kabartmalara, abidenin tamamının bir dünya modeli oluşuna değinmiştir. Çalışmada değinilen sanat dallarının yanında ayrıca müstakil olarak edebiyat başlığı açılmamış, yazıtların farklı ve değerli sanatsal yönlerine temas edilse de edebî yönlerine değinilmemiştir (Çoruhlu, 2019: 293-301). Çoruhlu Uygur sanatı adına ise mimari, resim ve heykel sanat dallarına örnekler eşliğinde ayrıntılı şekilde yer vermiş ve ağırlıklı olarak 840 sonrası sanata eğilmiştir. Çalışmada bu değerli sanat dallarının yanında müstakil olarak edebiyat başlığı açılmamış, yazıtlardan ve onların edebî yönlerinden bahsedilmemiştir (Çoruhlu, 2019: 301-306).

Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası adlı çok yazarlı çalışmada “*Türk Sanatları*” ana başlığı altında “*Orhun Yazıtları ve Balballar*” ile “*Uygur Kültürünün Sanat Verileri*” alt başlıkları açılmıştır. İlk alt başlıkta kısaca (Kök) Türklere değinilmiş, Göktürk Yazıtlarının bulunuşuna temas edilmiş ve yazıtların önemi belirtilerek söz konusu eserlerin önemli birer belge olduğu vurgulanmış ancak edebîliğe temas edilmemiştir (Mülayim, 2022: 483). İkinci alt başlıkta Uygurların şehircilik, mimari, heykel, minyatür sanatlarında önemli eserler verdiğine değinilmiş, Göktürk alfabesini bir ölçüde kullandığına temas edilmiş ancak yazıtlardan bahsedilmemiştir (Mülayim, 2022a: 483-484).

1.4.3. Edebiyat Tarihi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Edebiyat ve edebiyat tarihi alanında yapılmış çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine çeşitli edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur.

1.4.3.1. Kitap Boyutu

Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Göktürk Yazıtlarını tarihî ve edebî açıdan önemli eserler olarak görüp onların üslubunu değerlendirmiştir. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtı'nı birlikte ele almış, bu yazıtların dil ve tarihin yanında edebiyat tarihi açısından da oldukça kıymetli olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre halkın acıları, kağanın samimi duyguları, bağımsızlığın kazanılması epey şairane bir dille ifade edilmiştir. Ona göre üslup kimi yerlerde monoton, kuru ve tahkiyede dürüst bir mantık terkiibinden mahrum olsa da bazı parçalarda oldukça canlı ve ahenklidir. Samimi ve derin hislerin aksettirildiği bu parçalarda çok kuvvetli bir “ma’şeri lirizm”, “destanî bir ruh” kendini etkili şekilde hissettirmiştir. Bunlara ek olarak bu kısımlarda basit bir ifade ve hikâye etmenin üstünde “bedii bir gaye” takip edilmiştir. Köprülü kısa olsa da kesin ve açık cümleler kurulduğunu, tasvirlerde sahtelikten uzak, sade ve kuvvetli bir ifade yakalandığını belirtmiştir. Bu ifade ayrıca birbiriyle ahenkli şekilde telif edilmiş fiiller, yeknesaklığın kırılması için fiillerin değiştirilmesi, tekrarlar gibi beyan incelikleri ile desteklenmiş, böylece yazıtların metni alelâde bir dil ve tarih vesikası olmaktan kurtarılmıştır. Yazıtlarda mecazlar, seciler, tekrarlar, tezatlar kullanılarak bir nevi “iptidai nazım” şeklinde özel bir eda tarzının ilk örneği oluşturulmuştur (Köprülü, 2009: 58). Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinin 1920 ile 1926 baskısı (ve ilk baskıya sadık kalınarak yapılan diğer baskıları ve bu çalışmada kullanılan 2009 tarihli baskısı) arasında Göktürk Yazıtlarının şiir parçaları barındırıp barındırmadığı konusunda görüş farklılıkları mevcuttur. 1920 tarihli baskıdaki “7 § *lisân ve üslûb*” başlıklı bölüm, büyük oranda 1926 tarihli baskıdaki “9 § *üslûb hûşûşiyetleri*” başlıklı bölüm ile uyuşur. Bu bölüm özelinde uyuşmayan kısım temelde şöyledir: 1920'deki baskıda Köprülü, Göktürk Yazıtlarını tarihî bir destanın bakiyesi olarak görmüş; yazıtların, Türk edebiyatının ele geçen ilk edebî ürünü sayılabileceğini ifade etmiş ve bu fikirlerini “KT, D, 8-11” alıntısı ile desteklemiştir. Nitekim bu ifadeler ve yazıt alıntısı 1926'daki baskıda yer almaz (Köprülü, 1920: 44-45; Köprülü, 1926: 42-43; Köprülü, 2009: 58). 1920'deki baskının esas farklı kısmı ise 1926'daki baskıda tamamen çıkarılmış olan “8 § *kitâbelerde nazım* ” başlıklı bölümdür. Köprülü 1920'deki baskıda, kitabelerde bazı şiir parçalarının varlığını kabule devam etmiş yani 1915 tarihli “Milli Tetebbu'lar Mecmuası'nın ikinci cildi, dördüncü numarası,

eylül-ekim sayısı”nda yer alan *Türk Edebiyatı’nın Menşe’i* yazısındaki görüşlerini devam ettirmiştir. Yazar 1920’deki baskıda bu yazısına ve kaynağı olan Togan’ın *Türk ve Tatar Tarihi* eserine dikkati çekmiş, Korş (1909)’tan temelli “Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümlesi”nin mersiye türünde bir şiir parçası olduğunu kabule devam etmiştir. 1920’deki baskıda Köprülü bu konu ve manzum kısım için Göktürk Yazıtlarında Türk şiirinin ilk örneğine tesadüf edilmesinin oldukça doğal olduğu yorumunu yapmıştır¹⁵⁷. Sonuç olarak Köprülü 1920 ve 1926’daki baskılarda Göktürk Yazıtlarını düzyazı olarak nitelemiştir ancak 1920’deki baskıda yazıtlarda bazı şiir parçaları olduğu fikrini devam ettirirken 1926’da bu fikri terk etmiş, hatta üslup konusunu işlediği kısımda bir zamanlar kitabelerde vezinli parçalar olduğunun ileri sürüldüğünü ancak Rus bilgini Korş (1909)’a ait bu fikirlerin genellikle kabul edilmediğini kaydetmiştir (Köprülü, 1920: 45-46; Köprülü, 1926: 42-43; Köprülü, 1999: 98-99). İki baskı arasındaki bir diğer fark ise diğer kitabelerle ilgili değerlendirmelerdir. Eserin 1920 baskısında Köprülü “9 § diğer kitabeler” adlı bir alt başlık açmış ve burda diğer kitabeleri değerlendirmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtları dışında da çeşitli kitabelerin bulunduğunu bildirmiş, bunlardan Yenisey Yazıtlarının çok da önemli olmadığını ve kimilerinin henüz yeterince araştırılmadığını belirtmiş, Tonyukuk Yazıtlarını ise tarihî önemi olsa da edebiyat açısından özel bir niteliği olmayan bir eser olarak tavsif etmiştir. Bunlardan başka yazar Yenisey civarı, Hoytu Tamir, Karabalgasun ve daha birçok yerde, kitabelerin varlığını bildirmiş ancak bunların edebiyat tarihi açısından önemli olmadığını kaydetmiştir (Köprülü, 1920: 46). Eserin 1926’daki baskısında ise bu başlık çıkarılmış, yerine Tonyukuk hakkındaki bilgiler genişletilerek “10. Tonyukuk Kitabesi” başlığı açılmış ve yazıt hakkındaki olumsuz değerlendirmeler korunmuştur (Köprülü, 1926: 43-44; Köprülü, 2009: 59).

Atsız *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında (Kök) Türklerin edebiyat tarihi açısından epey mühim olduğunu ifade etmiş, onların ilk defa kendilerinden bir eser bıraktığını kaydetmiş ve Göktürk Yazıtlarında olgun bir dil kullanıldığına temas etmiştir (1943: 4-5, 32). Araştırmacı “*V-İslâmiyetten Önce Türk Edebiyatı*” başlığı altında Hun çağına ait siyasî mektup tercümeleri ve bir Hun Türküsü, (Kök) Türk çağına ait mezar taşları ve yazıtlar, Uygur çağına ait kitapları ve yazma eserleri ele almış;

¹⁵⁷ Bu kabul ve ifadeler Kowalski (1921: 21, 157) ve Tekin (2020: 4) tarafından eleştirilmiştir.

müstakil olarak “2-Göktürkler Çağında Türk Edebiyatı” ve “3-Uygurlar Çağında Türk Edebiyatı” alt başlıklarını açmıştır (Atsız, 1943: 32). Yazar ilk başlık altında (Kök) Türkler çağına ait küçük ve büyük olmak üzere çeşitli yazıtlar kaldığını kaydetmiş, küçük yazıtların yalnızca dil, büyük yazıtların ise dil, tarih ve edebiyat bakımından önemli olduğunu belirtmiştir. Yazar küçük yazıtlar için “E 3. Uyk-Turan” Yazıtı örneğini vermiştir. Atsız Hoid Tamir Yazıtlarına küçük yazıtların arasında yer vermiştir. (1943: 38-40). Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı’nın yalnız tarih bakımından değil üslubunun edebî olması bakımından da önemli olduğunu belirtmiş ve tüm yazıtın Türkiye Türkçesi aktarımını vererek fikirlerini desteklemiştir (Atsız, 1943: 44). Atsız aktarımı verdikten sonra Kül Tigin Yazıtı’nın edebî bir eser olduğunu belirtmiş, cümlelerin bazen kısa bazen uzun kurulduğunu, anlama kuvvet vermek için birbirine yakın yerlerde, aynı cümlede veya ardı sıra cümlelerde tekrar sanatının yapıldığını, bunun da yazıtta oldukça yüksek bir edebî değer verdiğini dile getirmiştir. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarına da değinmiş, Tonyukuk’un ölümünden önce hatıratını yazdırdığını ifade etmiş ve bu hâliyle onu ilk Türk müverrihi olarak tavsif etmiştir. Araştırmacı yazıtta olayların kısa ve sade bir dille anlatıldığını ve bazı öğütlerde bulunulduğunu ifade etmiş ve fikirlerini “T, 1-5” alıntıları ile desteklemiştir. Yazar bu üç yazıtı da birbirleriyle karşılaştırmış, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında edebî bir gaye güdüldüğünü ve bunların edebî dille yazıldığını belirtirken Tonyukuk Yazıtlarının ise halk dili ile yazılıp edebî bir gaye güdülmediğini ifade etmiştir. Yazar, metin yazarının Türk milletine hitap ederken ne kadar lirik ve romantik ise tarihî olayların anlatımında da o kadar realist olduğunu ifade etmiş; metinde yalan, mübalağa ve gereksiz övünmenin olmadığını kaydetmiştir. Araştırmacı yazıtlarda Türk milletinin ahlak, değerler ve kusurlarının göze çarptığını; metinlerde hem galibiyet hem de mağlubiyetin ifade edildiğini ve her şeyin eşsiz bir samimiyetle olduğu gibi anlatıldığını, hatta milletin yarını hiç düşünmeyişinin dahi eleştirildiğini ileri sürmüştür (Atsız, 1943: 40-41, 44, 50-51). Atsız “3- Uygurlar Çağında Türk Edebiyatı” müstakil alt başlığında ise Uygur edebiyatının ikiye ayrılarak incelenmesi gerektiğini belirtmiştir. Yazar ilk dönem edebiyatın Göktürk edebiyatına benzediğini, onun dil ve edebiyat açısından bir devamı olduğunu ifade etmiş ve “745-840 arasındaki dil ve edebiyat” başlığını açmıştır. Araştırmacı Uygurların bu dönemde Göktürk alfabesini kullandığını, kalan

ürünlerin Göktürk devrinde olduğu gibi taş üzerine yazılmış yazıtlar olduğunu dile getirmiştir. Yazar, Moyen Çor'un kendi adına Göktürk alfabesi ile oluşturulmuş bir yazıt diktirdiğini belirtmiş ve müstakil olarak Şine Us Yazıtı'nı değerlendirmiştir. Atsız Uygur Yazıtları arasında en mühiminin Şine Us Yazıtı olduğunu belirtmiş, yazıtın üslup ve tahkiye açısından Göktürk Yazıtlarının eşi olduğunu, ruh açısından da yine bu yazıtlara benzediğini belirtmiştir. Yazar zaferlerin kısaca anlatıldığını, kötü yöneticiler tarafından milletin sıkıntı çektiğinin samimi bir şekilde taşta kazındığını belirtmiş ancak Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında kimi yerlerde bulunan yüksek lirizmin bu eserde olmadığını ifade etmiştir (Atsız, 1943: 6, 51-52). Atsız ikinci devrenin ise 840'tan sonraki döneme ait olduğunu ve bu ikinci devrede edebiyatın genel özelliklerinin değiştiğini dile getirmiştir. Yazar “840 tan sonraki edebiyat ve dil” başlığını açmış, bu başlık altında Uygur yazısı ve bu edebiyatın ürünleri hakkında bilgi vermiş ve yaptığı bir alıntı ile fikirlerini desteklemiştir (Atsız, 1943: 51-53).

Gönensay ve Banarlı'nın *Başlangıçtan Tanzimat'a Kadar Türk Edebiyat Tarihi* kitabında ana başlık olarak “İslâmiyetten Önce Türk Edebiyatı Tarihi” başlığı açılmış, bunun altında “Yazılı Edebiyat” alt başlığına yer verilmiştir. Bu alt başlık altında da “Köktürk Yazıları ve Orhun Âbideleri”, “Orhun Âbideleri”, “Uygur Yazısı” gibi başlıklara yer verilmiştir. Araştırmacılar İslamiyet'ten önce Göktürk ve Uygurların yazılı eserler bıraktığına değinmiş, bu eserlerden hareketle Türkçenin 7-8. yüzyılda çok kuvvetli bir edebiyat dili hâline gelmiş bulunduğu hükmünü vermişlerdir (Gönensay ve Banarlı, 1943: 29). Gönensay ve Banarlı İslamiyet'ten önceki Türk edebiyatında Göktürkçe ve Uygurcanın birer edebî lehçe hâline geldiğini de kaydetmiştir (1943: 36). Yazarlar “Orhun Âbideleri” başlığı altında Göktürk Yazıtlarının hem tarih hem de edebiyat açısından en mühim yazıtlar olduğunu dile getirmiş, bu yazıtlarda Türklerin bağımsızlık aşkı, savaşma ve devlet kurma yeteneği, millî heyecanı gibi konuların çok kuvvetli bir ifade tarzı ile anlatıldığını belirtmiştir. Araştırmacılar Tonyukuk'u ilk Türk tarihçisi olarak nitelendirmiş; onun, devletin tarihini oldukça düzgün bir dil ve kuvvetli bir görüşle ilk tespit eden kişi olduğuna işaret etmiştir (Gönensay ve Banarlı, 1943: 32). Gönensay ve Banarlı yazıtların hem tarihî öneme sahip olduğunu hem de sahip oldukları düzyazı dilinin dil ve edebiyat bakımından oldukça kıymetli olduğunu

kaydetmiştir. Yazarlar gerek kelimelerin seçimi gerek cümlelerin düzenlenişi bakımından yazılarda kıymetli bir dil ve üslup kullanıldığını dile getirmiş, daha o dönemde dahi Türkçenin yüksek bir edebî gelişmişliğe sahip olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacılar yazıtların müelliflerinin başka bir dilin sözcüklerine muhtaç olmadan anlatmak istedikleri duygu ve düşünceleri Türkçe ile oldukça güzel ve açık bir şekilde ifade edebildiklerini belirtmiş, cümle kuruluşunda Türkçenin doğal ifade tarzı olan sade ve kısa cümleden ayrılmadıklarını dile getirmiştir. Yazarlar “*Uygur Yazısı*” başlığı altında ise Uygur yazısı hakkında bilgi vermiş ve 840 sonrası Uygur edebiyatına temas etmiştir (Gönensay ve Banarlı, 1943: 32-34).

Bombaci *Histoire de la Littérature Turque* kitabında Türk edebiyatı tarihini Cumhuriyet Dönemi’ne kadar çeşitli başlıklar hâlinde ele almıştır. Araştırmacı ilk bölümü İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı’na ayırmış, söz konusu bölümde (Kök) Türk ve Uygurlarla ilgili iki alt başlık açmıştır. Bombaci ilk alt başlık olan “*I. Kökenler*”de ilk Türk halkları hakkında bilgi vermiş, (Kök) Türkler ve Göktürk Yazıtlarına değinmiştir (1968: 11-13). Yazar Göktürk Yazıtlarına müstakil bir başlık açmış ve burada yazıtlarla ilgili temel bilgileri vermiştir. Bombaci temel bilgilerin yanında yazıtların üslubu ve edebî değerine de değinmiş, Göktürk Yazıtlarının büyük bir tarihî ilgi uyandırmakla birlikte estetik açıdan da değere sahip olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı söz konusu yazıtların, Çin yazıtlarının daha “resmi ve katı (/ compassé)” üslubunun tersine daha “sade ve basit (/ asyndète, simple)” bir dille yazıldığını ifade etmiştir (Bombaci, 1968: 13). Ancak Bombaci bu ifadelerin hemen ardından Göktürk Yazıtlarının, benzer belgelerin sık sık yazıldığı gibi basit bir sıralamaya indirgenmiş kuru bir üslupla yazılmadığını belirtmiş ve örnekler eşliğinde yazıtların edebî yönlerini ortaya koymuştur. Araştırmacı dilin zaman zaman destansı bir güce sahip olduğunu, metnin yiğitlik duyguları ile coştüğünü ve betimlemelerle bezendiğini dile getirmiştir¹⁵⁸. Buna ek olarak yazar söz konusu metinlerin ayrıntı bakımından zengin olduğunu¹⁵⁹ ve Kül Tigin’in atının renginin asla ihmal edilmediğini ifade etmiştir. Bombaci Göktürk Yazıtlarındaki stilize ifadelere ve paralel yapılara değinmiş ve böylece cümlelerin ritmik yapılar edindiğine dikkati çekmiştir. Yazar “*körür közüm körmezteg – bilir bilgim bilmezteg*” ifadelerindeki

¹⁵⁸ Bombaci “KT, D, 24, 37” kısımlarını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 14).

¹⁵⁹ Bombaci “KT, D, 35” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 14).

başlangıç aliterasyonuna ve 7 (4+3)'li ölçüye parmak basmış, aynı ritmik unsurlara bir sonraki dönemin şiirsel ifadelerinde de tesadüf edileceğini dile getirmiştir (Bombaci, 1968: 14). Yazar bu tespitlerden sonra Kül Tigin Yazıtı'ndan alıntılara geçmiş, Bilge Kağan'ın endişe ve manevi vasiyetini¹⁶⁰, hürriyetin kazanılmasını¹⁶¹, kağanın sahip olduğu güçlü devlet geleneği fikrini¹⁶², halkı için başardığı işlerden duyduğu gururu¹⁶³ ve ölen kardeşi için yaktığı ağıdı¹⁶⁴ içeren kısımları çevirerek okur(lar)a sunmuştur (Bombaci, 1968: 14-15). Bombaci Kül Tigin Yazıtı'nı işledikten sonra Tonyukuk Yazıtlarına geçmiş, bunlar hakkında genel bilgilere temas etmiş ve kısa bir değerlendirmede bulunmuştur. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarında askerî eylemlerden önce gelen “elçilik faaliyetleri, ittifaklar ve bilge bir danışman tarafından atılan adımlar”ın vurgulandığını belirtmiş; Tonyukuk'un, Bilge Kağan'ın Çin karşıtı politikasının sebebi gibi görüldüğünü ifade etmiştir. Araştırmacı bu başlık altında Uygurlara tek yerde değinmiş, Göktürk alfabesinin (Kök) Türkler sonrasında Uygurlar tarafından devralındığını belirtmiş ancak Uygurların bu alfabe ile oluşturdukları ürünler hakkında herhangi bir bilgiye ya da edebî değerlendirmeye yer vermemiştir. Yazar konu hakkında son olarak bu tür yazıtların taş üzerine kaydedilmiş bir tür tarih yazımı olduğu değerlendirmesini yapmış ve ilk alt başlığı sonlandırmıştır (Bombaci, 1968: 12, 15-16). Bombaci ikinci alt başlık olan “*II. Uygur Edebiyatı*”nda 840 sonrası Uygur edebiyatı ve ürünlerini ayrıntılı hâlde işlemiştir. Araştırmacı sadece, Uygurların Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının “prototip (/ ilk örnek/ model)”ini oluşturduğu geleneği devam ettirdiğini ifade etmiş ve Ötüken Uygurlarının Göktürk harfli tarihî yazıtlara sahip olduğunu ifade etmiştir. Bunun dışında araştırmacı yazıtlarla ilgili herhangi bir bilgi ya da edebî değerlendirme sunmamıştır. Bombaci bu değişimden sonra 840 sonrası Uygur ürünlerine geçmiş, bu ürünlerin yazıtlardan farklı olduğunu dile getirmiş ve ikinci alt başlıkta yalnızca söz konusu bozkır sonrası ürünlere yer vermiştir (1968: 18-19).

Banarlı *Resimli Türk Edebiyatı Târihi I* eserinde “*II Yazılı Edebiyat*” başlığı altında yazılı Türk edebiyatının 8. yüzyılda başladığını bildirmiş, burada Yenisey

¹⁶⁰ Bombaci “KT, G, 1, 4-8” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 14).

¹⁶¹ Bombaci “KT, D, 10-13” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 14-15).

¹⁶² Bombaci “KT, D, 22” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 15).

¹⁶³ Bombaci “KT, D, 26-27, 29” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 15).

¹⁶⁴ Bombaci “KT, K, 10-11” kısmını çevirerek alıntılanmıştır (1968: 15).

Yazıtları ve Göktürk Yazıtlarını ele almıştır (1971: 56-57). Araştırmacı Türk dili ve edebiyatının ilk güzel ve değerli ürünleri olarak Göktürk Yazıtlarını kabul etmiş ve “*Gök-Türkler Devrinde Yazılı Edebiyat*” alt başlığını açarak yazı, imla gibi konular hakkında kimi bilgiler aktarmıştır. Yazar bu alt başlığın altında “*Gök-Türk Yazıtlarıyla Yazılı Bengü Taş’lar*” adlı bir alt başlık daha açmış, Göktürk Yazıtları ile ilgili bilgiler vermiş ve bu bilgilerin yanında yazıtların edebî yönleri ve üsluplarına temas etmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarını Türk edebiyatının ilk yazılı örnekleri kabul etmiş, gerek Orhun gerek Yenisey bölgesinde irili ufaklı daha birçok yazıt varsa da bunlar içinde yüksek bir dil, tarih ve edebiyat değeri taşıyanların sözü edilen üç büyük kitabe olduğunu kaydetmiştir (Banarlı, 1971: 57-59). Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının yazarı olarak Yollug Tigin’i işaret etmiş ve onu “*büyük Türk edîbi*” olarak nitelendirmiştir (Banarlı, 1971: 60). Yazar bu yazıtlarda kimi zaman realist bir tarih dili kimi zaman iman lisanı, millî ve toplumsal eleştiri-güven cümleleri kimi zaman ise kudretli bir hitabet dili kullanıldığını ifade etmiştir. Banarlı Göktürk Yazıtlarında kimi noktalarda yüksek bir ifade seviyesine ulaşıldığını, cümle kuruluşunun oldukça kuvvetli, fiillerin epey zengin, kafiyelerin pek güzel ve cinaslı olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı’nın tümünü örnek vermiş ve ifadelerini desteklemiştir. Banarlı Tonyukuk Yazıtlarına da değinmiş, bu yazıtların hatıra şeklinde oldukça düzgün bir halk diliyle yazıldığını belirtmiş, eserin oluşturulmasında yurdunu çok seven bir devlet görevlisinin görüşünün hâkim olduğunu ifade etmiştir. Ancak yazara göre Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları, Tonyukuk Yazıtlarına göre daha güzel bir dil ve zengin bilgi birikimi ile yazılmıştır (Banarlı, 1971: 59-66, 68). Banarlı bunların dışında da çeşitli başlıklarda yazıtlara ve onların edebî yönlerine temas etmiştir. Araştırmacı “*Kitâbelerde Destan Lisânı*” şeklindeki bir diğer alt başlıkta yazıtlarda kullanılan dil ile ilgili çeşitli gözlemlerde bulunmuştur. Araştırmacı yazıtlarda kullanılan dilin, o dönemdeki aydınlar tarafından işlenmiş bir edebiyat dili olabileceğini dile getirmiş; bu dilin millî bir destan dili olduğu fikrinin ise daha güçlü söylenebileceğini sözlerine eklemiştir. Banarlı *Dede Korkut Kitabı*’ndan, Altay ve Kırgız destanlarından kimi parçalar ile “KT, G, 1-2; KT, K, 10; KT, D, 24” şeklinde yazıtlardan kimi parçaları karşılaştırmış, abide metinleri ile yazıya geçirilmiş destanlar arasında ortak söyleyiş ve ifade benzerliklerinin bulunduğunu ileri

sürmüştür (1971: 66). Banarlı “*İlk Türk Yazarları*” başlığı altında ilk Türk yazarları olarak Göktürk Yazıtlarının yazarlarını göstermiş, Yollug Tigin ve Tonyukuk’u işaret etmiştir. Araştırmacı Tonyukuk’u adı bilinen ilk Türk yazarı ve tarihçisi olarak tavssif etmiş, yazıtlarını ise ölümünden az önce hatırat tarzında yazdığını ifade etmiştir. Yazar, Tonyukuk’un belki de çeşitli halk kitlelerine hitap ettiği için metnini sade, sanatsız ve ağırbaşlı bir dille oluşturduğunu bildirmiş “T, 1-17” gibi ifadelerle duygusunu anlattığını dile getirmiştir. Ayrıca Banarlı Tonyukuk’un halk içinde sözlerinin tesirini arttırmak için sık sık atasözlerine başvurduğuna değinmiş ve düşüncelerini “T, 19-43, 48-51, 53-56, 62” alıntıları ile pekiştirmiştir. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının yazarı olarak Yollug Tigin’i ele almış; onun bilgili, tecrübeli ve sanatkâr bir edip olduğunu belirtmiştir. Banarlı Orta Asya Türkçesinin bugüne ulaşan ilk edebî eserinin yazarı olarak Yollug Tigin’i kabul etmiş, onun kimi zaman kuvvetli bir hitabet diliyle kimi zaman realist bir tarihçi üslubuyla kimi zaman ise lirik bir söyleyişle eserini oluşturduğunu ve bunun 8. asır Türkçesi için gerçek bir başarı olduğunu dile getirmiştir. Yazar, Yollug Tigin’in eserini kağanın ağzından Türk kavimlerine onun hitabesi şeklinde yazdığını, bunun da eski Türkler arasında gelenekselleşmiş ve zamanla güçlenmiş bir hitabet dili, sözlü bir hitabet edebiyatının varlığına işaret ettiğini kaydetmiştir (Banarlı, 1971: 69-71). Banarlı Yollug Tigin’in büyük ihtimalle bizzat Bilge Kağan tarafından söylenmiş nutuklardan çeşitli parçaları da aldığını, metinde ağırbaşlı ve vatansever bir hakanın görüşlerinin mevcut olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı, kağanın geçimsizlik noktasında beyleri ve halkı ağır bir dille eleştirdiğini de belirtmiş ve sözlerini “*Ey Türk milleti! Pişman ol!*” alıntısı ile desteklemiştir (Banarlı, 1971: 71-72). Banarlı Türk destanlarındaki millî-bedii unsurlardan “at”ı işlerken Göktürk Yazıtlarına da değinmiş, bu kitabelerde destan devri edebiyatının nesrine işlenmiş destan ruhu ve üslubu olduğunu belirtmiştir (1971: 34). Ayrıca araştırmacı atların yazıtlardaki işlevine de eğilmiş, onların savaşlarda alpler gibi vazife gördüğünü ve bunu bildiren ilk yazılı ürünün Göktürk Yazıtları olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı savaşı kahramanın hangi ata bindiğinin özellikle belirtildiğini bildirmiş, atlardan ısrarla bahsedilmesini ata verilen değer göstergesi saymış ve “KT, D, 32-33; 35-40” alıntılarını yaparak fikirlerini desteklemiştir. Araştırmacı “*Alp Salçı*” gibi alplerin ünvanının verildiği bir attan bahsedilmesinin ayrıca önemli

olduğuna değinmiştir (Banarlı, 1971: 34). Banarlı “*Bilinen İlk Şiirler ve Şâirler*” başlığı altında MÖ 119’a tarihlenen, Çin kaynağında Çince tercümesi yer alan ve “*Yen-çi-şan dağınyı yitirdik*” dizesi ile başlayan Hun ağdını Türk edebiyatının söylendiği zaman ve sözleri bilinen ilk şiiri olarak kabul etmiştir (1971: 45). Araştırmacı elde bulunan ikinci şiir olarak ise ilk defa Korş (1909) tarafından ileri sürülen ve sonrasında Togan (1912) ve Köprülü (1920, 1999)’nün de dile getirdiği Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümleyi kabul etmiştir. Banarlı bu şiir parçasının iki tane üçlü bentten kurulmuş yazılı ve orijinal olup 8. yüzyıla ait olduğunu, bir Türk aydını tarafından oluşturulan yazılı edebiyatta yer aldığını ancak bununla birlikte söyleyiş bakımından bütünüyle sözlü halk edebiyatı şiirinin ahengi içinde bulunduğunu dile getirmiştir. Doğal olarak Banarlı bu parçayı (Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümle) yazılı Türk şiirinin ilk şiir parçası kabul etmiştir¹⁶⁵. Banarlı belki bu parçanın şiir olsun diye yazılmamış olabileceğini¹⁶⁶ ancak yine de *Dîvânu Lügâtî’t-Türk*’te örnekleri görülen Orta Asya halk şiirinin ahengi ile söylendiğini ifade etmiştir. Araştırmacı buradaki birimleri “mısra” olarak değerlendirmiş, bu “mısra”larda 7’li hece ölçüsünün¹⁶⁷ (4 + 3 duraklı) tamamen *Dîvânu Lügâtî’t-Türk*’teki şiirlerin sesinde olduğunu “*Yollug Tigin bitidim*” şeklindeki üçüncü “mısra”ların nakarat hâlinde bulunduğunu ve bunun da sazla söylenen Türk şiir geleneğine uygun olduğunu ifade etmiştir. Yazar, Yollug Tigin’in iki abideyi üstün bilgisi ve kuvvetli üslubuyla yazdığını belirtmiş; onu, ilk şairleri ele aldığı başlıkta değerlendirip büyük Türk yazarı olarak tavsif etmiştir. Banarlı Yollug Tigin’in yazdığı eserin hikâyesini “Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki altı “mısra” içinde özetlediğini dile getirmiştir. Ayrıca Banarlı bu fikrin ilk defa Togan

¹⁶⁵ Banarlı yazılı ilk Türk şiir parçası olarak Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümleyi kabul ettikten sonra diğer şiir örnekleri için 840 sonrası Uygur edebiyatının ürünlerini değerlendirmiştir. Araştırmacı 840 sonrası Uygur edebiyatında bulunan bu ürünleri “*orijinalleri bulunan ve birer müstakil şiir çehresi taşıyan ilk Türkçe şiirler*” kabul etmiştir. Nitekim araştırmacı ilk müstakil Türkçe şiir olarak “*Tang Tengri*” ilahisini saymıştır (Banarlı, 1971: 46). Sonuç olarak Banarlı yazılı Türk şiiri için ilk şiir parçası olarak ilk olarak Korş (1909)’un dile getirdiği “Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümleyi”, müstakil Türkçe şiir örneği olarak 840 sonrası ürünleri kabul etmiştir.

¹⁶⁶ Banarlı bu mısraların ya aslında manzum olduğunu ve manzumsa yazıya geçirilen ilk şiir olarak kıymetli olduğunu ya da vezinli oluşlarının sözün gelişinden kaynaklandığını ve böyleyse ürünün oluşturulduğu yüzyılda halk söyleyişinin aydınların dilinde kendiliğinden bu çeşit sesler ortaya çıkartacak derecede yaygın bir musiki biçiminde yaşadığının göstergesi olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı ikinci seçeneğin geçerli olması durumunda millî şiir ahengi ve söyleyiş geleneği bakımından birinciden daha mühim olduğunu ifade etmiştir (Banarlı, 1971: 46).

¹⁶⁷ Banarlı bu kısmı yazılı Türk edebiyatının ilk vezinli söyleyişe sahip mısraları kabul etmiştir (1971: 51).

(1912) tarafından Rus bilginlerden hareketle ileri sürüldüğünü, Köprülü (1999)'de de işlendiğini ancak tüm önemine rağmen edebiyat tarihinde gereken ilgiyi görmediğini ifade etmiştir (1971: 46, 48, 51). Banarlı Uygurlar için “*Uygurlar Devrinde Yazılı Edebiyat*” adlı müstakil bir başlık açmış, burada Uygurların başlangıçta Orhun çevresindeki Karabalgasun’da oturduğu, Moyen Çor adına Göktürk yazısı ile Şine Us Yazıtı’nı oluşturduğu ancak sonrasında Göktürk yazısının terk edildiği bilgisini vermiştir. Yazar bu bölümde Göktürk harfli Uygur Kağanlığı Yazıtlarına kısaca değinikten sonra esas olarak 840 sonrası ve Uyur yazısıyla oluşturulmuş edebiyat hakkında bilgi vermiştir (Banarlı, 1971: 74). Nitekim yazar Uygur destanları bahsinde Moyen Çor’un büyük ve aydın bir hükümdar olduğuna, Göktürk harflerini kullandığına ve (Kök) Türklerin geleneğine uyarak bu yazı ile kendi adına abide diktirdiğine değinmiştir (1971: 27).

Levent *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinde Türk edebiyatı tarihini Türkçe ilk yazılı belgeler Göktürk Yazıtları ile başlatmış (1988: 17), *Edebiyat Tarihi Dersleri* eserinde de “*Orhon Kitabeleri*” adlı müstakil bir başlık açmış, eserlerle ilgili bilgi verdikten sonra üslup bahsine de kısaca değinmiştir. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının içeriği hakkında bilgi vermiş ve dilin düzgün ve güzel olduğunu belirtmiştir. Yazar üslubun iptidaliğine rağmen edebî açıdan gelişmiş bir düzeyde olduğunu belirtmiş ve bunu yüzyıllarca süregelen işlenmişliğin bir göstergesi saymıştır. Levent Tonyukuk Yazıtlarına da değinmiş ancak bunların Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları kadar lisanî ve edebî kıymete sahip olmadığını ifade etmiştir (1932: 22-23).

Kudret *Örnekli Türk Edebiyatı Tarihi: (Başlangıçtan 15. yy. Ortalarına Kadar)* eserinde “*İslâmlıktan Önce Türk Edebiyatı*” genel başlığının altında ikinci bölüm olarak “*İslâmlıktan Önce Türk Uygarlığı*” alt başlığını açmış ve bu alt başlığın altında da “*Sanatlar ve Zanaatlar*” başlığına yer vermiştir. Yazar bunun altında maden işçiliği, kumaşlar, resim, heykel gibi alanların varlığına değinmiş; Türklerin sanat ve zanaat alanlarında yüksek bir uygarlık düzeyine ulaştığını bildirmiştir. Yazar bu başlıkta sözü edilen alanlara ek olarak edebiyata da değinmiş, sözlü ve yazılı edebiyat ayrımı yaparak bunlar için “*Üçüncü Bölüm Sözlü Edebiyat*” ve “*Dördüncü Bölüm Yazılı Edebiyat*” adlı müstakil birer başlık oluşturmuştur (Kudret, 2000: 9). Araştırmacı yazılı Türk edebiyatının altında Göktürk Yazıtlarından bahsetmiş, bu

yazıtlar hakkında bilgi vermiş, örnek kısımlar alıntılanmış ve adı anılan eserlerin tarih, dil ve edebiyat açısından oldukça önemli olduğunu kaydetmiştir (Kudret, 2000: 35). Kudret Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının tarih bakımından önemli olmasının yanında edebiyat tarihi açısından da üstün bir değer taşıdığını belirtmiştir. Araştırmacı üslup ile konu arasında ustaca bir denge kurulduğunu bildirmiş, tarihî olayların düz ve oldukça kuru bir üslupla hikâye edildiğini ancak ulusal sevinç ve acıların anlatıldığı yerlerde üslubun birdenbire değiştiğini, duygu ve düşünceleri etkili kılmak için çeşitli anlatım sanatlarından yararlanıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı kuvvetli bir destan ruhunun estiği bölümlerde secili¹⁶⁸, tekrirli¹⁶⁹, tezatlı¹⁷⁰, simetricali¹⁷¹, benzetmeli¹⁷², yergili ve sitemli¹⁷³ ifadeler yakalandığını dile getirmiştir. Yazar bu sanatsal kısımlara dayanarak Göktürkçenin 8. yüzyılda bir üslup ve anlatım ustalığına ulaştığını belirtmiş ve bunu çok uzun bir gelişim döneminden geçmiş olmasının göstergesi olarak görmüştür. Kudret Tonyukuk Yazıtlarının anlatım bakımından Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları kadar ustalıkla oluşturulmadığını da sözlerine eklemiştir (2000: 39). Araştırmacı Uygurların Ötüken’de yaşadıkları dönemdeki edebiyatlarının (Kök) Türklerle aynı özelliklere sahip olduğunu, dil ve anlatım bakımından aynı geleneği sürdürdüğünü ifade etmiştir. Kudret Ötüken Uygurları döneminde Moyen Çor ve çeşitli beylerin adına büyüklü küçüklü Göktürk harfli yazıtların dikildiğini bildirmiş ancak bunların Göktürk Yazıtları kadar önemli olmadığını da sözlerine eklemiştir. Araştırmacı 762’de Manihaizm’in kabulü ve 840 göçü sonrası ise Uygurların dil ve edebiyatlarında büyük değişiklikler olduğunu kaydetmiştir (Kudret, 2000: 39-40).

1.4.3.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Bombaci *Philologiae Turcicae Fundamenta* için *The Turkic Literatures. Introductory Notes On The History And Style* başlıklı kapsamlı bir giriş yazmış ve

¹⁶⁸ Kudret “Görür gözüm görmez gibi, bilir bilgim bilmez gibi oldu.” örneğini vermiştir (2000: 39).

¹⁶⁹ Kudret “İlsizleşmiş, kağansızlaşmış budunu; cariyeleşmiş, kullaşmış budunu; Türk töresini kaybetmiş budunu ...” örneğini vermiştir (2000: 39).

¹⁷⁰ Kudret “Gece uyumadım, gündüz oturmam.” örneğini vermiştir (2000: 39).

¹⁷¹ Kudret “İlli budun idim, ilim şimdi hani? Kime il kazanacağım? dermiş; Kağanlı budun idim, kağanım hani? Hangi kağana işimi gücümü vereceğim? dermiş.” örneğini vermiştir (2000: 39).

¹⁷² Kudret “Babam kağanın askeri kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş.” örneğini vermiştir (2000: 39).

¹⁷³ Kudret “Vardığın yerde yararın şu oldu: Kanın suca aktı, kemiğin dağca yattı; soylu erkek çocuğun kul oldu, temiz kız çocuğun cariyeye oldu.” örneğini vermiştir (2000: 39).

söz konusu girişte Türk edebiyatı tarihini işlemiştir. Araştırmacı bu girişinde Türk edebiyatının 8. yüzyıla kadar uzandığını belirtmiş; Göktürk harfli yazıtların oluşturduğu edebiyatı, “İslamiyet Öncesi Dönem” içinde “Yazıtlar” adlı müstakil bir başlık altında örnekler eşliğinde işlemiştir. Araştırmacı yazıtların, ölen kişinin birinci şahısla konuştuğu ilkel cenaze metinlerinden Göktürk Yazıtları gibi içinde birinci ve üçüncü şahıs anlatıcının yer aldığı, içerik ve biçim çeşitliği ile dikkati çeken edebî eserlere doğru geliştiğini ifade etmiştir. Yazar özellikle Göktürk Yazıtlarında tarihî anlatı, siyasî hitabet ve destansı anlatımın birbirine karıştığını, tarihî anlatı ile siyasî hitabetin destansı anlatıma tabi kılındığını dile getirmiştir (Bombaci, 1964: XI-XII). Araştırmacı yazıtlarda ifade edilen “süngü boyu yükseklikte karın sökölmesi, dağın yolsuz aşılması, nehrin geçitsiz geçilmesi” gibi tabirler ile dile getirilen eylemlerin zorluğunun altının çizildiğini, bunun da eylemlerin üstesinden gelen güce ve bu güce sahip kahraman figürüne işaret ettiğini dile getirmiştir. Bunlara ek olarak kahramanın bindiği ata, aldığı yaralara ve öldürülen düşmanlara da dikkat çekmiştir (Bombaci, 1964: XII-XIII). Bombaci’ye göre Bilge Kağan halkına bir nevi vasiyet niteliğinde öğütlerde bulunmuş ve olayları dramatik bir şekilde ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtların üslubunun yüzyıllarca özellikle sözlü edebiyatta canlı kalan Türk edebî geleneği ile ilişkili olduğunu dile getirmiş ve bu üslubu örneklerle incelemiştir. Yazara göre çeşitli cümle şekilleri, betimleyici nitelikteki deyimsele ifadeler ve diyaloglardan yararlanılmıştır¹⁷⁴. Ayrıca araştırmacı “*ıda taşda qalmış* (T, 4)” ifadesinin Çince’den alınmış bir kalıp olduğunu ileri sürmüştür. Bombaci “*otça borça kälti* (KT, D, 37)”, “*örtçä qızıp kälti* (T, 40)”, “*qağan süsi böri tög ärmış yağısı qony tög ärmış* (KT, D, 12)”, “*qanın subça yögürti süñükün tağça yattı* (KT, D, 23)”, “*yağımız tägrä uçıq tög ärti* (T, 8)” imgelerinin ise benzetme aracılığı ile yapıldığını kaydetmiştir (Bombaci, 1964: XIII). Araştırmacı bunlara ek olarak Tonyukuk Yazıtlarındaki “T, 5” te yer alan atasözüne dikkat çekmiş ve yazıtlardaki “eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin)”lerin¹⁷⁵ ve aliterasyonlu ifadelerin¹⁷⁶ varlığına

¹⁷⁴ Bombaci şu örnekleri vermiştir: “*ärür barur* (KT, K, 1; BK, D, 29), *adaq qamşattı* (BK, D, 30), *közi qaşı yablaq boltaçı* (KT, K, 11), *közi yoğaru körti* (BK, D, 2), *içre aşsız taşra tonsuz* (KT, D, 26), *ot sub qılmadım* (KT, D, 27), *tün udımadım küntüz olurmadım* (KT, D, 27), *başlığığ yükündürmiş, tizligig sökürmiş* (KT, D, 2), *körür közüüm körmaz tög bilir biligim bilmaz tög* (KT, K, 10), *ölü yitü qazğandım* (KT, D, 27), *qızıl qanım qara tarım yögürti* (T, 52), *közin körmädük qulqaqın äşidmädük* (BK, K, 11)” (Bombaci, 1964: XIII).

¹⁷⁵ Yazar şu örnekleri vermiştir: “*iş/küç, qut/ülüg, öl-/yit-, ämgät-/tolğat-, sığta-/yoğla-, içik-/yükün-, tut-/it-, it-/yarat-*” (Bombaci, 1964: XIII).

değirmiştir. Araştırmacı yazıtların üslubunun en öne çıkan özelliği olarak cümlelerin küçük ya da büyük bir kısmının kimi değişikliklerle tekrarlanması ile oluşan paralellik olduğunu, bunun açıklama (/ periphrases) ve benzetmelerde bulunup söyleme genellikle ikna edicilik ve ciddiyet kazandırdığını ileri sürmüştür. Bombaci “eş anlamı¹⁷⁷, zıt anlamı¹⁷⁸, sıralamaya dayalı¹⁷⁹ ve çeşitlemeler¹⁸⁰” hâlinde dört paralellik türü tespit etmiştir. Araştırmacı paralelliklerde ritmik yapının da mevcut olduğunu belirtmiş; bunu, cümlelerin simetrik yapısını ve benzer seslerle bitmesini, hatta kimi cümlelerde “4+3 şeklinde durak”ın varlığını¹⁸¹, onları “şiirsel forma/poetik biçimlere” doğru yöneliminin “göstergesi/örneği” saymıştır¹⁸² (Bombaci, 1964: XIII-XIV). Bombaci “İslamiyet Öncesi Dönem”in ikinci kolu olarak “Uygur Edebiyatı”na da müstakil bir başlık açmış, bu başlık altında 840 sonrası Uygur edebiyatına örnekler eşliğinde ayrıntılı şekilde değirmiş ve Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarını buraya dâhil etmemiş ve onların edebîliği ile ilgili herhangi bir konuya yer vermemiştir (Bombaci, 1964: XIV-XVII).

Bazin *La Litterature Epigraphique Turque Ancienne* çalışmasında yazıtlar döneminde Eski Türkçe edebî dilinin Batı ve Doğu (Kök) Türkler, Uygurlar ve Yenisey’deki Türkçe konuşurları (özellikle Kırgızlar) arasında bir nevi ortak dil gibi görüldüğünü ifade etmiş ve bu edebî dili kullananların eserlerinin üslubu hakkında kimi tespitlerde bulunmuştur (1964: 207). Öncelikle araştırmacı tarihî kaynaklar ve arkeolojik verilere dayanarak eski Türklerin, ölümlerin mezarlarına taş dikme

¹⁷⁶ Araştırmacı şu örnekleri vermiştir: “yabız yablaq (KT, D, 20), yadaqın yalıñın (KT, D, 28)” (Bombaci, 1964: XIII).

¹⁷⁷ Yazar şu örnekleri vermiştir: “ädgüti äşid / qatıǵdı tiñlä (KT, D, 29), qutum bar üçün / ülügüm bar üçün (KT, D, 29), yanduru saqındım / qatıǵdı saqındım (KT, K, 11), özüm qarı boldum / uluǵ boldum (T, 56)” (Bombaci, 1964: XIII-XIV).

¹⁷⁸ Araştırmacı şu örnekleri vermiştir: “üzä kök täñri / asra yaǵız yir (KT, D, 1), üzä täñri basmasr / asra yir tälinmäsär (KT, D, 22), ıraǵ ärsär yablaq aǵı birür / yaǵuq ärsär ädgü aǵı birür (KT, G, 7), türk budunuǵ tirip il tutsıqıǵıñın bunda urtum / yañılıp üläsikiñim ymä bunda urtum (KT, G, 10-11)” (Bombaci, 1964: XIV).

¹⁷⁹ Bombaci, şu örneklere yer vermiştir: “inisi içisintäg qılınmaduq ärinç / oǵlı qañıntäg qılınmaduq ärinç (KT, D, 5), bāǵlı urı oǵluñ qul boldı / silik qız oǵluñ küñ boldı (KT, D, 1)” (Bombaci, 1964: XIV).

¹⁸⁰ Yazar şu örnekleri vermiştir: “sabı süçig / aǵısı yınşaq ärmış (KT, G, 5), süsin sançdıımız / ilin altımız (KT, K, 6), biligsiz qaǵan olurmış ärinç / yablaq qaǵan olurmış ärinç (KT, D, 5), öltäçi budunuǵ tırgürü igitim / yalıñ budunuǵ tonluǵ / çıǵany budunuǵ bay qıldım / az budunuǵ üküş qıltım (KT, D, 29)” (Bombaci, 1964: XIV).

¹⁸¹ Yazar son olarak şu iki örneği vermiştir: “1. körür közüñ körmäz täg / bilir biligim bilmäz täg”, “2. qızıl qanıñ tükäti / qara tärim yügürti” (Bombaci, 1964: XIV).

¹⁸² Doerfer ise “ädǵıdi ?äşid qatǵdı tiñla” ya da “yaǵāz yablaq” gibi kullanımların metnin iç doğasından kaynaklandığını ve tesadüfî olduğunu ileri sürmüştür (1996: 109-111).

alışkanlığı içinde olduğunu belirtmiştir. Yazar buna ek olarak ağıtın da eski bir gelenek olduğunu, dikilen taş üzerine kalıcılığı sağlamak adına bir nevi ağıt yazma fikrinden doğal bir şekilde yazıt bırakma geleneğinin doğmuş olabileceğini ileri sürmüştür. Araştırmacı bu geleneğin de boyların kültürel seviyesine bağlı şekilde edebî bir tür olarak kitabelerin ve sonrasında ikincil olarak çeşitli metinlerin abide olarak yazılma alışkanlığının geliştiğini belirtmiştir (Bazin, 1964: 208). Bazin Gurvaljin Uul Yazıtı'nı mistik, Hoid Tamir Yazıtlarını büyüsel/dinî, Karabalgasun-I Yazıtı'nı siyasî ve dinî propaganda içeren bir yazıt olarak görmüştür (1964: 208). Yazar en eski Göktürk Yazıtı olarak Ongi Yazıtı'nı (720) kabul etmiş, bu yazıttan itibaren gerçek bir edebî yapının ortaya çıktığını, metnin artık sadece cenaze ile ilgili bir eser değil aynı zamanda tarihî ve siyasî öğelerin yer aldığı bir metin olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı devletin önemli bir figürü olan merhumun millî tarih çerçevesine yerleştirildiğini ifade etmiştir. Bazin Kül İç Çor Yazıtı'nın tarih içermemesine rağmen tarihi gelişim içerdiğini, İhe Ashete Yazıtı'nın ilkel olsa da tarih içerdiğini ifade etmiştir (1964: 209). Araştırmacı, Tonyukuk'un, zamanın siyasî ve askerî olayların bağlamında biyografisi ile birlikte siyasî fikirlerinin güçlü bir özetini veren muhafazakâr bir milliyetçi olduğuna değinmiştir. Yazar onun metninin yetenekli bir anı yazarının eseri olduğunu dile getirmiştir. Bazin biyografik, tarihî ve siyasî metinlerden oluşan edebî geleneğin Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları ile devam ettiğini dile getirmiş, bu yazıtların bütüncül bir milliyetçilik anlayışı ile oluşturulduğunu ancak buna rağmen Çin etkisinin de abidelerde hissedildiğini dile getirmiştir. Araştırmacı Şine Us Yazıtı'na da değinmiş, yazıtta Moyen Çor'un siyasî ve askerî olayları ayrıntılı şekilde anlatıldığını ifade etmiştir. Yazar Karabalgasun-I Yazıtı'nın ise bir mezar yazıtı olmadığını, Manihaizm'in ihtişamı ve kimi hükümdarların biyografisini içerdiğini kaydetmiştir (Bazin, 1964: 209-210). Araştırmacı Talas ve Yenisey Yazıtlarının çoğunun ünlemlerle yazılmış ağıt tonuna yakın olduğunu belirtmiş, bu yazıtların dikkat çekici birkaç olgu dışında basit biyografik notlar, çok özenli olmayan oldukça ilkel bir üslupla yazılmış metinler olduğunu ileri sürmüştür. Buna rağmen yazar Begre, Elegest ve Uybat III Yazıtlarının diğerlerinden çok daha gelişmiş olduğunu kaydetmiş ancak yine de Göktürk Yazıtlarındaki karakteristik yüksek mantıksal kompozisyon seviyesine ulaşamadığını sözlerine eklemiştir (Bazin, 1964: 209). Bazin Yenisey Yazıtlarında

genellikle merhum birinci şahıs anlatıcı ile kendi ölümüne ağıt yaktığını ve sahip olduklarından ayrılma temasını sıklıkla işlendiğini dile getirmiştir (Bazin, 1964: 208-209). Bazin Suci Yazıtı'nın Yenisey Yazıtlarının genel tarzına uyduğunu ve basit bir yapıda oluşturulduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre yazıtlar sürekli gelişerek ilerlemiş ancak 840'tan sonraki dönemde Suci Yazıtı'nda acımasız bir gerileme ortaya çıkmıştır (Bazin, 1964: 205-206, 209).

Gabain *Die Altürkische Literatur* başlıklı çalışmasında Türkler adına ilk dönemin konargöçer bir kültürle ilişkili olduğunu ve bu dönemin çeşitli yazıtları miras bıraktığını, ikinci dönemin ise kentsel ve kırsal yaşamla ilişkili olduğunu ve bu dönemin de çeşitli el yazmaları bıraktığını ifade etmiştir. Araştırmacı çalışmasında eski Türk edebiyatı dönemine eğilmiş ancak yazıtlara temas etmeden 840 sonrası yazılı ve sözlü edebiyata ayrıntılı şekilde ve örnekler eşliğinde yer vermiştir (Gabain, 1964: 211, 213, 214-239).

Türk Ansiklopedisi'nin yirmi beşinci cildinde *Orhun Âbideleri* maddesine yer verilmiş ve madde Ergin tarafından kaleme alınmıştır. Ergin *Orhun Âbideleri* eserinin ön sözü ile hemen hemen aynı ifadelerle yazısını oluşturmuştur. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarını Türk edebiyatının ilk şaheseri ve Türk hitabet sanatının erişilmez örneği olarak vasıflandırmış, yazıtlardaki hükümdarane eda ve ihtişamlı hitap tarzına dikkat çekmiş, metinleri yalın ve keskin üslubun şaşırtıcı birer örneği olarak görmüştür. Yazar bu eserlerin Türk yazı dilinin ilk olsa da harikulade işlek örneği olarak tavsif etmiş, Göktürk Yazıtlarını Göktürk harfli eserlerin en büyük ve mühimleri olarak görmüştür. Ergin Bilge Kağan'ın oluşturduğu metni, kardeşine duyduğu minnet ve hüznünün ebedî bir ifadesi saymış, hitabeyi ulvi ve mübarek olarak vasıflandırmıştır. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının manzum olduğunu ileri sürenler olmakla birlikte bunun doğru olmadığını bildirmiş ancak bu fikirlerin yazıtlardaki dil ve üslubun ahengini göstermesi bakımından dikkate değer bir durum olduğunu dile getirmiştir (Ergin, 1977: 487-488, 491). Ergin çalışmasında (Kök) Türk tarihi, Göktürk Yazıtlarının özellikleri; yazıtların bulunuşu, çözüm süreci ve okunuşu hakkında bilgi vermiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının Göktürk harfli metinleri, bunların transkripsiyonu ve Türkiye Türkçesi aktarımlarını vererek maddeyi bitirmiştir (Ergin, 1977: 490-512).

Tezcan *En Eski Türk Dili ve Yazını* adlı makalesinde Göktürk Yazıtları için onların mezar yazıtı olarak dikilmiş olduğunu, bu yazıtların söz varlığının sınırlılığını, uzun cümlelerin yer almadığını ve süslü anlatımın mevcut olmadığını ifade etmiştir. Araştırmacıya göre bu yazıtlar herkesin anlayabileceği açık bir şekilde birinci kişi ağızından anlatılmıştır (Tezcan, 2001: 279). Araştırmacı Uygur Yazıtlarından Şine Us için ise “*bıñ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g*” ifadesini örnek vererek bunun mecazen “sonsuz kalacak yazı” anlamına geldiğini ifade etmiştir (Tezcan, 2001: 280).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler’in üçüncü cildinde *Göktürkler* maddesine yer verilmiş, bu madde altında (Kök) Türk tarihi ve Göktürkçe (Göktürkçenin adlandırılışı, ses bilgisi, şekil ve söz dizimi, üzerine yapılan çalışmalar; Göktürk alfabesinin kökeni) üzerine paragraflar hâlinde bilgi verilmiştir. Bu maddede yazıtlara ya da yazıtların edebî yönlerine yer verilmemiş ancak ansiklopedi serisinin dört ve yedinci ciltlerinde sırasıyla *İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı* ve *Orhun ve Yenisey Kitâbeleri* maddelerine yer verilmiştir (TDEA, 1979: 352-355).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler’in dördüncü cildindeki *İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı* maddesi Ercilasun tarafından kaleme alınmıştır. Araştırmacı İslamiyet öncesi yazılı Türk edebiyatını “1- *Göktürklerden Önceki Yazılı Türk Edebiyatı*”, “2- *Göktürkler Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*” ve “3- *Uygurlar Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*” adlı üç döneme ayırmıştır (Ercilasun, 1981: 442, 448). Yazar ikinci başlık altında öncelikle Yenisey Yazıtlarını ele almış, bu yazıtlar hakkında çeşitli bilgiler vermiştir. Ercilasun bu eserlerin Göktürk Yazıtları ile tam bir benzerlik gösterdiğini, sade ve mübalağasız bir dille yazıldığını ve samimi ifadelerle sahip olduğunu dile getirmiştir (1981: 442). Yazar ilk başlığın en mühim ve diğer eserleri olarak ise Göktürk Yazıtlarını görmüş, bu yazıtlar hakkında bilgi vermiş ve onların edebî değerleri üzerinde durmuştur. Araştırmacı Kül Tigin ile Bilge Kağan Yazıtlarının Türk edebiyatında sanatkârane üslupla yazılmış ilk eserler olduğunu ifade etmiş, yazıtların yalın ve keskin bir üsluba sahip olduğunu dile getirmiştir. Ercilasun Göktürk Yazıtlarının hükümdarane bir eda, kimi zaman da lirik ve romantik üsluba yaklaşan bir dile sahip olduğunu belirtmiş, yazıtların genellikle ihtişamlı bir kitabet üslubu içinde olduğunu ileri sürmüştür.

Araştırmacı bu hâliyle yazıtların Türk hitabet sanatının ilk ve en muhteşem eseri olduğu hükmünü vermiş, baştan sona kadar bir savaş ve kahramanlık hikâyesi olan abidelerin Türk destan dili ile yazıldıklarını ifade etmiştir (Ercilasun, 1981: 443). Yazar Tonyukuk Yazıtlarını da değerlendirmiş, Tonyukuk’u anı edebiyatının ilk temsilcisi ve ilk Türk tarihçisi kabul etmiştir. Araştırmacı Tonyukuk’un, metnini halk dilini kullanarak yazdığını dile getirmiş, zaman zaman atasözleri ve halk benzetmelerine başvurduğunu ve böylece sözün tesirini arttırmak istediğini ifade etmiştir. Ercilasun bilge komutanın, olayları sözü uzatmadan ana çizgileri ile verdiğini ve yeri geldikçe de milletin ders alması için öğütlerde bulunduğunu sözlerine eklemiş, “T, 8-15” kısmını alıntılarla eserden bir parça sunmuştur (1981: 442-443). Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının ardından Ongi Yazıtı’na da yine aynı başlık altında değinmiş, yazıt hakkında bilgi vermiş; müellifin yaptığı savaşları kısa, kesin ve hareketli bir dille anlattığını belirtmiştir. Araştırmacı ikinci başlık altında son olarak Kül İç Çor Yazıtı’na yer vermiş, yazıtta Tarduşların önderi Kül İç Çor’un savaşlarının kısa cümleler ve tahkiye üslubu ile anlatıldığını ileri sürmüştür (Ercilasun, 1981: 443). Ercilasun “3- *Uygurlar Çağı Yazılı Türk Edebiyatı*”nın “Orhun” ve “Turfan” olmak üzere iki ayrı bölgede oluştuğunu belirtmiş ve bu edebiyat dönemini iki ayrı alt başlık altında değerlendirmiştir. Araştırmacı “Orhun” bölgesinde gelişen Uygur edebiyatının 745-840 Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde meydana geldiğini belirtmiş, bu dönemden “*saf Türk edebiyatı*” şeklinde bahsetmiştir. Yazar Orhun bölgesinde vücuda getirilen bu edebiyatın, Göktürk çağı edebiyatının bir devamı olduğunu dile getirmiş ve dönemin en mühim eseri olarak Şine Us Yazıtı’nı kaydetmiştir. Ercilasun Şine Us Yazıtı’nda olayların söz uzatılmadan, kısa cümlelerle, samimi ve tarafsız bir şekilde anlatıldığını belirtmiş ve eserin ruh, üslup ve hikâye ediş açısından Göktürk Yazıtlarına çok benzer olduğunu dile getirmiştir. Yazar bununla birlikte Şine Us Yazıtı’nda, Göktürk Yazıtlarındaki yüksek heyecan ve lirizmin yakalanamadığını da sözlerine eklemiştir (Ercilasun, 1981: 443-444).

Özkırmırlı *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*’nin ikinci cildinde *Göktürk Yazıtları* maddesine yer vermiştir. Araştırmacı bu madde altında yazıtlara dair bilgi vermiş, eserlerin hem tarihsel önemine dikkat çekmiş hem de onların Türk dili ve edebiyatının ilk yazılı örnekleri olmasını vurgulamıştır. Yazar Göktürk Yazıtlarının

biçim ve öz olarak birbirlerini tamamladıklarını ifade etmiş, eserlerin destansı bir nitelik taşıdığını, anlatımlarının yalın ve akıcı olduğunu dile getirmiştir. Özkırımlı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının gerek yazı gerekse süslemeler dikkate alındığında usta yazıcıların elinden çıktığının anlaşıldığını ileri sürmüş, Tonyukuk Yazıtlarının ise bu iki yazıtta göre anlatım ve yazı açısından özensiz olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı Yollug Tigin ve Tonyukuk'un ilk Türk yazarlar olarak tarihe geçtiklerini belirttikten sonra “KT, D, 1-3; 22-24, 26-27” alıntısı ile maddesini bitirmiştir (Özkırımlı, 1982: 544-545).

Türk Ansiklopedisi'nin otuz üçüncü cildinde *Uygur Edebiyatı* maddesi müstakil bir başlık olarak yer almış ve madde Tezcan tarafından kaleme alınmıştır. Tezcan Uygur edebiyatının, Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde taşa kazınmış birçok yazıtla başladığını bildirmiş ve Tariat, Şine Us, Karabalgasun-I, Hoid Tamir ve Gurvaljin Uul Yazıtları hakkında bilgi vermiştir. Araştırmacı yazıtlarda ne anlatıldığına değinmiş ancak her yazıtla ilgili teker teker edebî yapılara temas etmemiş, bunun yerine yazıtlarla ilgili genel bir değerlendirmede bulunmuştur. Araştırmacı Uygur Yazıtlarının hem biçim hem içerik bakımından (Kök) Türk yazıt dikme geleneğinin bir devamı olduğunu bildirmiş, genellikle Uygur Yazıtlarındaki anlatımın Göktürk Yazıtlarına göre daha yalın olduğunu ifade etmiştir. Bunlara ek olarak yazar Göktürk Yazıtlarında uzun cümleler ve mecazlı anlatımın daha geniş yer tuttuğunu ancak Uygur Yazıtlarında cümlelerin kısa, söz varlığının sınırlı ve mecaz anlatımın ise pek az olduğunu kaydetmiştir. Tezcan bu ifadelerin yanında Göktürk Yazıtlarında yazıtlardan “*taş, bengü taş, bitig*” şeklinde bahsedilirken Uygur Yazıtlarında “*bing yıllık tümen künlük bitig*” biçiminde daha etkileyici bir üslupla bahsedildiğini de dile getirmiştir. Ek olarak yazar, bu ifadenin daha sonraki Uygur hukuk belgelerinde anlaşmanın sınırsız olduğunu belirtmek için “*ming yıl tümen künke tegi (bin yıl on bin güne kadar)*” şeklinde görüldüğünü de sözlerine eklemiştir (Tezcan, 1984a: 126-127). Araştırmacı 840 sonrası “Turfan bölgesi” edebiyatını Uygur edebiyatının parlak dönemi olarak tavsif etmiş ve Uygurların bu dönemde zengin bir edebiyat yarattığını belirtmiştir. Yazar eserlerin tespiti, koleksiyonlar ve eserlere değinmiş, ürünlerin edebî yönlerine yüzeysel olarak temas etmiştir (Tezcan, 1984a: 126-131).

Tekin *İslâm Öncesi Türk Şiiri* başlıklı makalesinde Göktürk Yazıtlarının manzum olduğu fikrine karşı çıkmakla birlikte yazıtlarda “artistik deyiş yani üslup”un kullanıldığını belirtmiştir. Tekin’e göre “aliterasyonlu kelime koşmaları veya eş anlamlı sözler”, “koşutluğun neden olduğu ölçülü biçili anlatım tarzı” artistik deyiş yani üslubu oluşturmuştur. Bu üslup, yer yer kullanılmış ve kimi yerlerde yazıtlara bir “nazım edası” vermiştir. Araştırmacıya göre Göktürk Yazıtlarının dilinde görülen bu ögeler aslında şiire ait ritmik öğelerdir¹⁸³. Tekin’e göre bu araçlarla oluşturulan artistik üslup, metne yer yer nazım edası verir ve bu durum da bazı araştırmacıları yanıltır. Başka bir deyişle Tekin bu üç unsurla artistik deyiş yani üslubun ortaya konduğunu ve bu üslubun da yanlış olarak yazıtların manzum olduğu fikrine temel olduğunu ifade etmiştir. Tekin Göktürk Yazıtlarındaki üslubun en önemli özelliklerinden birinin Bombacı’nın de belirttiği gibi ibareler ya da cümle parçaları arasındaki koşutluk olduğunu kabul etmiş ve bunu sırasıyla “KT, D, 1”, “KT, D, 22”, “KT, D, 29”, “KT, G, 10”, “KT, D, 2”, “KT, D, 26”, “KT, K, 10”, “T, 51-52”, “T, 52” satırlarından paralel yapı örnekleri ile göstermiştir (Tekin, 2020: 5-6).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler’in yedinci cildindeki *Orhun ve Yenisey Kitâbeleri* maddesinde Göktürk Yazıtları ve diğer Göktürk dönemi yazıtları hakkında bilgi verilmiş, yapılan çalışmalara ve bunların yazarlarına temas edilmiş ancak yazıtların edebîliğine değinilmemiştir (TDEA, 1990: 133-135).

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler’in sekizinci cildinde *Uygurlar* maddesine yer verilmiş; bu madde altında ana hatları ile Uygurların siyasî tarihi, Uygurca dil bilgisi, Uygur alfabesi ve Uygur edebiyatı konularına başlıklar hâlinde yer verilmiştir. Uygur edebiyatı başlığı altında yazıtlar dönemi (745-840) “saf Türk edebiyatı” olarak nitelendirilmiş, abidelerle ilgili bilgiler verilmiş ancak bunların edebî yönlerine temas edilmemiştir. Aynı başlık altında 840 sonrası Turfan bölgesi Uygur edebiyatı da ele alınmış; bilimsel geziler, yayınlar, eserler ve yazarlar hakkında bilgi verilmiştir. Bu kısımda ürünlerin kimi edebî yönleri de ele alınmış; *Kuanşi İm Pusu*, *Sevgili* gibi eserlerden hem düzyazı hem şiir

¹⁸³ Tekin’e göre hem yazıtlarda hem de *Dîvânü Lugâtî’t-Türk*’teki manzum parçalarda kayıtlansa da daha eski çağlara giden atasözlerinde de ölçü ve uyağın varlığı, Türklerin sözlü edebiyat ürünlerinde nazma ait bu uyum öğelerinden büyük ölçüden yararlandıklarının göstergesidir (Tekin, 2020: 6-7).

örnekleri sunularak verilen bilgiler desteklenmiştir (TDEA, 1998: 473-474, 476-479).

Özönder *Türkler* ansiklopedisinde bulunan *Eski Türklerde Dil ve Edebiyat* başlıklı makalesinde (Kök) Türk ve Uygur dönemleri hakkında bilgi vermiştir. Araştırmacı (Kök) Türk yazısı ile oluşturulmuş külliyat hakkında bilgi vermiş; (Kök) Türk harfli eserlerin dilinin pek çok özellik göstermenin yanında (kişi ve boy ağızı, devlet dili) edebî dil özelliği de gösterdiğini belirtmiştir. Başka bir deyişle Özönder yazıt metinlerinin dilinin kişi ağızlarından boy ağızlarına, edebî dilden devlet diline uzanan bir dil malzemesini ihtiva ettiğini ifade etmiştir. Çalışmada yazıtların edebî eleştirisi ve bunlarla ilgili örneklerle yer verilmemiş olsa da ağırlıklı olarak 840 sonrası Uygur edebiyatı, örnekler ile ayrıntılı şekilde işlenmiştir (Özönder, 2002: 486-789). Özönder bu çalışmasında eski Türk şiirinin kaynağı ve kimi araçları üzerine de çeşitli bilgiler vermiştir. Araştırmacıya göre eski Türk şiirinin en büyük nazım birimi “ikilik (/ beyit)”tir. İkilikler iki paralel fikrin sanatlı bir şekilde işlendiği iki dizenin birleşiminden oluşur (Özönder, 2002: 494). Ayrıca Özönder’e göre orijinal Türk yaratmalarında hece ölçüsü ve son kafiye önemli bir biçimde göze çarpar (Özönder, 2002: 495).

Şanlı *Türkler* ansiklopedisinde yer alan *Eski Uygur Dönemi Türk Dili ve Edebiyatı* başlıklı makalesinde Ötüken Uygur Kağanlığı döneminde oluşturulmuş Şine Us ve Suci gibi yazıtların Türk kültürü ve dili bakımından önemli olmasının yanında Türk edebiyatı açısından da önemli olduğunu ifade etmiştir. Yazar Uygur edebiyatı ve dilinin ilk eserleri olarak Şine Us Yazıtı’nın ve Böğü Kağan devrinde Tarım bölgesinde Uygur alfabesi ile oluşturulmuş metinlerin, sonrasında Manihaist çevre eserlerini, sonrasında ise Budist çevre eserlerinin görülebileceğini ifade etmiştir (Şanlı, 2002: 673-674; 677).

Alyılmaz *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi* içindeki *Türk Tengri Dini Edebî Çevresi (Orhun Türkçesi Dönemi)* başlıklı kitap bölümünde ve *Türkler* ansiklopedisinde bulunan *Orhun Yazıtları* makalesinde yazıtların Türk dili ve edebiyatının en önemli belgeleri olduğunu ileri sürmüştür. Alyılmaz’a göre Kül Tigin Yazıtı’nda (Kök) Türk Kağanlığı tarihindeki olaylar tüm çıplaklığı ve eleştirel bakış açısıyla Bilge Kağan ağzından nakledilmiş ve gelecek nesillere öğüt verilmiştir (Alyılmaz, 2002: 755-756, 759; Alyılmaz, 2004: 6). Tonyukuk Yazıtlarında ise Bilge

Tonyukuk, Türk milleti için verdiği mücadeleyi açık ve kesin bir dille ifade etmiştir (Alyılmaz, 2002: 762; Alyılmaz, 2004: 8). Genel olarak bakıldığında devleti idare edenlerin oluşturduğu ve bu açıdan da resmî tarih özelliği de bulunan Göktürk Yazıtları hem şekil hem içerik olarak son derece düzenlidir. Alyılmaz’a göre yazıtlar giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan mükemmel bir edebî yapıya sahiptir. Araştırmacı yazıtlara kimi zaman nutuk kimi zaman ise otobiyografik tarzın hâkim olduğunu ifade etmiş, genel olarak ise abidelerin “anlatmaya dayalı edebî tür” formunda, o dönemde dahi belirli bir gelenek oluşturduğunu dile getirmiştir. Nitekim Alyılmaz’a göre yazıtlar; bakış açısı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi öğeler açısından ele alınıp ayrı ayrı incelenebilecek özelliktedir (2004: 9, 12). Araştırmacıya göre; eş, zıt, çok anlamlı kelime kullanımı; deyim, vecize, atasözü tercihi; ünvan, benzetme, anımsatma, yineleme, vurgulama, alıntı ve kalıplaşmış cümle formları bir dilin gelişmişliğinin en büyük tanıklarındır ve bunlar eski Türk yazıtlarında (özellikle Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarında) son derece ustaca kullanılmıştır. Alyılmaz’a göre iletinin etkili ve vurgulu şekilde alıcıya ulaşmasında bu araçlar oldukça önemli bir rol oynar. Yazar; kağan ve kumandanların anlatımlarında edebî dilin tüm imkânlarından yararlandıklarını ifade etmiş ve düşüncelerini “KT, D, 22-23”, “KT, G, 10-11”, “KT, G, 8”, “KT, G, 5-6”, “KT, G, 7”, “KT, G, 8-9”, “KT, D, 23-24”, “BK, D, 21-22”, “BK, D, 23-24”, “T, 8”, “T, 13-14” ve “T, 37” örnekleri ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2002: 754-755, 762-763; Alyılmaz, 2004: 12-15, 24). Alyılmaz Göktürk Yazıtları hakkındaki değerlendirmelerini yazıtların, Türk milletinin ilk yazılı belgeleri olduğu ve ortak Türkçe ile yazılmış mükemmel eserler olduğu sözleri ile bitirmiştir (2002: 755; 2004: 15). Araştırmacı Göktürk Yazıtlarındaki şekil ve içerik özelliklerinin ilk dönem (745-763) Uygur kağan ve kumandanlık yazıtlarında da devam ettiğini ifade etmiş, Uygur Kağanlığı’nın ilk döneminin yaşayış ve inanışın yanında dil ve edebiyat açısından da (Kök) Türk döneminin bir devamı niteliğinde olduğunu dile getirmiştir (Alyılmaz, 2004: 12). Yazar’a göre (Kök) Türk ve Uygur dönemindeki yazıtlardan başka daha kısa ve yalın, şekil açısından daha gösterişsiz yazıtlar da mevcuttur. Bu yazıtların birçoğu “veda nutku/ayrılık metni” özelliğindedir. Yalın olmakla birlikte samimi ifadeleri barındıran bu yazıtlar genelde adına yazıt dikilen kişinin bakış açısıyla yazılmıştır. Araştırmacı bu tarz yazıtların özellikle Yenisey Yazıtları arasında

olduğunu ifade etmiş ve bu fikirlerini Yenisey Yazıtlarından E 1 Uyük-Tarlak ve E 41 Hemçik-Çırgakı Yazıtlarından örneklerle desteklemiştir (Alyılmaz, 2004: 16-17).

Demir ve Yılmaz *Türk Edebiyatı Tarihi I* içindeki *Uygur Edebiyatı (VIII-XIV)*: 2. *Nesir* başlıklı kitap bölümünde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları hakkında bilgi vermiş, bu bilgilerin yanında söz konusu yazıtlar hakkında değerlendirmede de bulunmuştur. Araştırmacılar söz konusu yazıtların II. (Kök) Türk Kağanlığı dönemindeki yazıtlardan pek farklı olmadığını dile getirmiş, en büyük farkın dil kullanımında olduğunu ifade etmişlerdir. Demir ve Yılmaz'a göre Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki yazıtlar, önceki yazıtlara göre daha yalın ve süssüz; söz varlığı daha sınırlıdır (2007: 161).

VIII.-XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı adlı çok yazarlı çalışmada *Köktürk Dönemi Türk Edebiyatı* başlıklı müstakil bir kitap bölümü oluşturulmuş ve söz konusu bölüm Ağca tarafından kaleme alınmıştır. Böylece Türk edebiyatı tarihi “*Köktürk Dönemi*” ile başlatılmış, bu dönem özel olarak ve müstakil bir başlık altında işlenmiştir. Ağca (Kök) Türk Kağanlığı tarihi ile bölüme başlamış, Hunlar ve I. (Kök) Türk Kağanlığı dönemindeki Türkçe hakkında bilgi vermiş ve ardından Göktürk harfli yazıtların tasnifini yapıp belli başlı yazıtlar hakkında bilgi vermiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtları hakkında bilgi verirken onların üslup özellikleri ve edebî değerlerine de değinmiştir. Ağca gerek (Kök) Türk gerekse Ötüken Uygur Kağanlığı dönemlerinde kağanlar ve yöneticiler tarafından diktirilmiş yazıtların hem şeklen hem içerik bakımından diğer küçük yazıtlardan farklı olduğunu belirtmiş ve bunları daha çok didaktik olarak nitelendirmiştir. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının atasözleri ve veciz sözlerle oldukça canlı ve akıcı şekilde oluşturulduğunu dile getirmiş ve “T, 1-7”yi alıntılıyarak örnek vermiştir. Ağca Tonyukuk’un Türk hatıra edebiyatının ilk temsilcisi olduğunu dile getirmiş ve onu aynı zamanda ilk Türk tarihçisi olarak değerlendirmiştir. Araştırmacı, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının Türk hitabet dilinin en güzel örneklerinden olduğunu belirtmiş; bunların aliterasyonlu ifadeler, atasözleri, açık ve etkileyici diliyle gerek çağının gerekse Türk edebiyatının en seçkin örneklerinden olduğunu kaydetmiştir. Yazar “KT, D, 1-3”ü alıntılıyarak örnek vermiştir. Ayrıca Ağca, Ercilasun’a katılarak Kül Tigin Yazıtı’nın, Türk edebiyatının sanatkârane üslupla yazılmış ilk eseri olduğunu dile getirmiştir (Ağca, 2018: 8-11). Ağca müstakil olarak “*Yazıtların Sözvarlığı ve Edebî Değeri*” başlığını

açmış, bu başlık altında “İkilemeler”, “Koşutluklar”, “Deyimler” ve “Benzetmeler” alt başlıklarına yer vermiştir. Araştırmacı “Yazıtların Sözvarlığı ve Edebî Değeri” başlığının altında yazıtların genellikle kağan veya yönetici sınıfından kimseler tarafından diktirildiğini ve bu sebeple askerî ve siyasî terminolojinin metinlerde yaygın olduğunu belirtmiştir. Yazar bununla birlikte yazıtların kuru bir savaş tarihi olmadığını, onlarda Türk düşünce sistemi, yaşam biçimini yansıtan ve Türk dilinin çekirdek sözcükleri olarak adlandırılabilir pek çok sözcüğün olduğunu dile getirmiştir. Ağca, Aksan (2000)’ın eserindeki yazıtların metinlerinin söz varlığı ve edebî değeri ile ilgili “1. Soyut kavramlardaki zenginlik, 2. Eşanlamlılık, 3. Çokanlamlılık, 4. İleri öğeler, 5. Anlam olayı olan ve anlatıma güç katan söz sanatları-biçem ve anlatım özellikleri” adındaki beş ölçütü alıntılamış ve Aksan’ın ölçütlerine dikkat çekmiştir (Ağca, 2018: 14-15). Ağca “İkilemeler” alt başlığı altında Göktürk Yazıtlarında ikilemelerin sıklıkla kullanıldığını, bu durumun dilin işlenmişliği, halkın kültürel bilgi ve mantığının dille uyumlu hâle geldiğini gösterdiğini belirtmiştir. Araştırmacı ikilemeler sayesinde metnin daha güçlü, güzel ve etkili olduğunu dile getirmiştir¹⁸⁴. Ağca “Koşutluklar” başlığı altında koşutluğun iki şekilde, eşit ögeli birimlerle ya da birleşik sıra cümleler ile sağlandığını dile getirmiştir. Araştırmacıya göre koşutlukların kullanılması yazıtların anlatımını güzelleştirmiş, daha doğrusu onları şiirleştirmiştir. Yazar fikirlerini desteklemek için “KT, D, 1, 3-5; T, I, G, 3” satırlarından alıntılar yapmış ve özellikle Kül Tigin Yazıtı’nın doğu yüzünün beşinci satırındaki cümlelerin art arda söylendiğinde bir şiir müzikalitesi ile karşılaştığını dile getirmiştir. Ayrıca Ağca koşutluk sayesinde ifadenin hafızada daha kolay kaldığını da sözlerine eklemiştir (2018: 15). Araştırmacı “Deyimler” ve “Benzetmeler” alt başlıklarında herhangi bir açıklamada bulunmamış, bu alt başlıklar için çeşitli örnekler vermiştir¹⁸⁵ (Ağca, 2018: 16). Ağca

¹⁸⁴ Ağca ikilemeler için “açsık tosık (KT, G, 8), arkış tirkış (KT, G, 8), agım barım (KT, G, 8), eb bark (BK, D, 32), eçü apa (KT, D, 1, 13), ı taş (T, I, B, 4), iş küç (KT, D, 8, 9), küñ kul (KT, D, 20), ad kü (KT, D, 25), kız koduz (T, II, G, 4), teblig kürlüg (BK, D, 6), tünli künli (BK, GD), uguş bodun (KT, G, 6), yabız yablak (KT, D, 26), yer sub (BK, D, 35), yok çıgany (BK, K, 7)” örneklerini vermiştir (2018: 15).

¹⁸⁵ Ağca deyimler için “başlıgı yüküntür- (KT, D, 15), tizligig sökür- (KT, D, 15), baz kıl- (KT, D, 15), işig küçüg ber- (T, II, D, 1), kızıl kan tökü- kara ter yüğürt- (T, II, D, 1), ölü yitü kazgan- (BK, D, 22), tün udıma- küntüz olurma- (BK, D, 21-22), uça bar- (KT, D, 15-16), kergel bol- (KT, K, 10), közi kaşı yablak bol- (KT, K, 11), adak kamşat- (KT, K, 6-7), oplayu teg- (KT, D, 32), ot sub kıl- (KT, D, 27), otça borça kel- (KT, D, 37), tün kat- (T, I, K, 11), sü taşık- (KT, K, 8)”, benzetmeler için ise “Teñri küç birtük üçün kañım kagan süsi böri teg ermiş, yagısı kony teg ermiş (KT, D, 12), Yagımız

Göktürk Yazıtlarını pek çok örnekle ve ayrıntılı şekilde işlemiş, bu yazıtların üslup ve edebî değerine değinmiş, belirlediği ölçütlere söz konusu yazıtlardan bolca örnek vermiştir. Bununla birlikte Ötüken Uygur Kağanlığı ile ilgili herhangi bir edebî değerlendirme ya da üslup çalışması yapmamış, ölçütlerde söz konusu yazıtlardan herhangi bir örnek tercih etmemiştir.

Alyılmaz ve Mert *Ortak Türk Tarihi* ansiklopedisindeki *(Kök)türk Dönemine Ait Kağanlık ve Kumandanlık Yazıtları* başlıklı kitap bölümünde Göktürk Yazıtlarının Türk dili tarihinde genellikle en eski yazılı belgeler olarak gösterildiğini ancak bununla birlikte yazıtların Türk dili, kültürü ve medeniyetinin ilk eserleri olmadığını açıkça belirtmiştir. Araştırmacılar yazıtların oluşturulmasında edebî dilin tüm imkânlarından ustaca yararlandığını; deyim, vecize ve atasözü düzeyinde kalıplaşmış dil öğelerinin kullanıldığını belirtmiştir. Yazarlar bu ifadeleri “KT, G, 5-6”, “KT, D, 23-24”, “KT, K, 10-11”, “KT, G, 8-9”, “KT, D, 12”, “T, 4-6” metin parçaları ile desteklemiştir (Alyılmaz ve Mert, 2019a: 72-75). Alyılmaz ve Mert Tonyukuk Yazıtlarında edebî dilin tüm imkânlarından yararlandığını belirtmiş, kısa ve bilgi yüklü cümleler, deyimler, vecizeler, atasözleri, benzetmeler, anımsatmalar, yinelemeler, vurgulamalar ve alıntılar etkili şekilde kullanıldığını ifade etmiştir. Araştırmacılar bu etkili kullanımların, yazıtın mesajının her seviyedeki okura/alıcıya ulaşmasında büyük bir rolünün olduğunu vurgulamış ve “T, 8”, “T, 13-14”, “T, 37” metin parçaları ile fikirlerini desteklemiştir (Alyılmaz ve Mert, 2019a: 118-119).

Useev *Ortak Türk Tarihi* ansiklopedisindeki *Rusya Federasyonu’ndaki Yazıtlar* başlıklı kitap bölümünde, Yenisey Yazıtlarında sadece abidenin dikildiği kişinin hayat hikâyesinin değil aynı zamanda tarihî kaynakların, edebî eserlerin, öğüt şeklindeki nutukların da özelliklerinin mevcut olduğunu belirtmiştir. Yazar bu metinlerin günlük, siyasî ve edebî dilin özelliklerini barındırdığını dile getirmiş; böylece Yenisey Yazıtları metinlerinin çok yönlülüğüne ve bu yönlerden birinin de edebî yön olduğuna dikkat çekmiştir¹⁸⁶ (Useev, 2019: 348). Useev Yenisey

tegre oçuk teg erti, biz aş teg ertimiz (T, 8), *Kanıñ subça yügürti süñükün tagça yatdı* (KT, D, 24)” örneklerini vermiştir (2018: 16).

¹⁸⁶ Yenisey yazıtları üzerine kimi araştırmacılar şu şekilde bazı olumsuz görüşler bildirmiştir. Clauson *Turkish and Mongolian Studies* adlı eserinde Yenisey yazıtlarının çok basit ve ortalarında ilişki olmayan metinler olduğunu ifade etmiştir. Bazin *La Turcologie: bilan provisoire. Diogene* adlı eserinde Yenisey yazıtları için yazıtlarda mantıksal yapının olmadığını belirtmiştir. Şerbak *Yeniseyskiye Runičeskiye Nadpisi. K İstorii Otkırtiya i İzvçeniya* adlı çalışmada Yenisey yazıtlarının doğru kompozisyonunun olmadığını, kısa kelime gruplarının dağınık topluluğu gibi bir

Yazıtlarının metinlerini yapısal olarak yedi metametine¹⁸⁷ ayırmış ve bunlardan yedincisini de “7. *Lirik Sapma Metametni*” şeklinde belirlemiştir. Bu belirleme ile yazar Yenisey Yazıtlarının edebî yönlerinin metin düzeyinde de varlığını ortaya koymuştur. Useev’e göre metinlerin bu biriminde kişinin ölümünden dolayı yakınları ya da kendisi tarafından duyulan hüznün, edebî cümlelerle sanatsal şekilde yansıtılmıştır (Useev, 2019: 350). Yazar, yazıtların incelenmesi noktasında dil bilimi ve tarih incelemelerinin yanında edebî yapının incelenmesini de ihmal etmemiş ve Yenisey Yazıtlarını çok yönlü şekilde incelemiştir. Örneğin Useev Hemçik-Çirgaaki (E 41) Yazıtı’nda edebî eserlere özel aliterasyon, asonans, istifham gibi edebî sanatların; kafiye gibi ahenk araçlarının kullanıldığını örneklerle ayrıntılı şekilde ortaya koymuştur. Yazar örnek verdiği metin birimlerinde kişinin vefatının sanatsal bir şekilde edebî eser formunda tasvir edildiğini nitelikli şekilde ifade etmiştir (Useev, 2019: 348, 374). Yazar, Eerbek I (E 147) Yazıtı’ndan örnekler vererek tezat ve ilişki kurulmasını göstermiş, metinde yapılan benzetmelere değinerek bunların metne katkısını dile getirmiştir (Useev, 2019: 384-385). Useev Altın Köl-I (E 28) Yazıtı’nda da kişinin vefatından ötürü yakınlarının duyduğu üzüntünün şiirsel/edebî bir şekilde ifade edildiğini örneklerle ayrıntılı bir şekilde ifade etmiştir. Araştırmacıya göre bu hüznün, edebî metin özelliğine sahip cümlelerle ifade edilmiştir (Useev, 2019: 349, 372). Yazar bu tekniklerin yanında mecaz anlama da değinmiş ve “azıp kal-, adrıl-” gibi fiillerin kendi sözlük anlamında değil mecazî anlamda bir kişinin ölümünü bildirmek için kullanıldıklarını ifade etmiştir (Useev, 2019: 364). Araştırmacı Yenisey Yazıtlarının yanında Dağlık Altay Yazıtlarından Yabogan (A 84) Yazıtı’na da değinmiş; yazıttaki benzetme, tezat ve aliterasyona örneklerle yer verip yazıt metninin edebî üslupla yazıldığını kaydetmiştir (Useev, 2019: 412).

Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası adlı çok yazarlı çalışmada “*Tarihten Bugüne Türk Dili ve Edebiyatı*” ana başlığının altında “*Köktürkçe*” alt başlığı açılmış, burada Göktürkçe hakkında bilgi verilmiş, Göktürk Yazıtlarına değinilmiş, Uygurların da taşta kazınmış yazıt bıraktığı bilgisine yer verilmiştir (Özyetgin, 2022: 537-538). “*Ötüken-Uygur Kağanlığı Döneminde Dil ve Edebiyat (844-840)*” alt başlığının altında ise Uygurların dil ve kültürlerini Manihaist ve Budist çevrede

izlenim bıraktığını ifade etmiştir (Useev, 2019: 352). Orkun *Eski Türk Yazıtları*’nda Yenisey yazıtlarının yeknesak bir tarzda yazıldığını ifade etmiştir (2011: 428).

¹⁸⁷ Metametn, metnin en küçük birimidir (Useev, 2019: 348).

şekillendirdiğine değinilmiş, Manihaizm'in kabulü ile başlayan süreç hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgilerin yanında yazıtlarla ilgili herhangi bir bilgi ya da edebî değerlendirmeye ise temas edilmemiştir (Özyetgin, 2022a: 538-539). Bu alt başlıktan sonra açılan “*Maniheist Uyğur Eserleri*”, “*Kao-Chang/Koço/Turfan Uyğur Kağanlığı Döneminde Dil ve Edebiyat (850-1250)*”, “*Uygurların Din Dışı Edebiyatı*” alt başlıklarında da 840 sonrası Uyğur edebiyatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Sonuç olarak söz konusu başlıklar altında sadece Göktürk Yazıtlarının adından bahsedilmiş, Ötüken Uyğur Kağanlığı Yazıtları ve onların edebî yapılarına yer verilmemiştir (Özyetgin, 2022b: 539; Özyetgin, 2022c: 539-540; Özyetgin, 2022ç: 540-541).

1.4.4. Dil Bilimi Çalışmalarındaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Dil bilimi alanında yapılmış çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uyğur Kağanlığı Yazıtları üzerine kimi edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur.

1.4.4.1. Kitap Boyutu

Thomsen ilk çalışmalardan olan *Vilh. Thomsen Tarafından Çözölmüş Orhon Yazıtları* kitabında yazıtlarla ilgili alfabe, yazıtların transkripsiyon ve okunması gibi pek çok konuya değinmiş, bunların yanında üslupla ilgili bilgilere de yer vermiştir. Araştırmacı “*II. Metinlerin Transkripsiyonu ve Çevirisi (I. ve II. Anıt)*” bölümüne bir giriş ile başlamış ve bu girişin sonunda yazıtların hem üslubuna hem de edebî değerine değinmiştir. Yazar askerî seferler, elçilik heyetleri gibi olayların aktarıldığı bölümlerde üslubun genellikle kuru, tekdüze; anlatımın da oldukça düzensiz olduğunu belirtmiştir. Thomsen bu olumsuz durumların yanında kimi bölümlerde ise dilin gerçekten derin ve şiirsel duyguları verme yüceliğine eriştiğini, anlatımın oldukça belirgin ve genellikle de epey renkli bir üslupla desteklendiğini ifade etmiştir. Araştırmacı aynı düşüncenin birbirine paralel veya karşıt iki ayrı cümle ile anlatılmasını bir edebî teknik kabul etmiş ve bunun oldukça belirgin bir üslup özelliği olduğunu dile getirmiştir. Yazar bu üslup özelliğinin hem parçaları doğru

anlayabilmede son derece önemli bir yardımcı olduğunu hem de anlatıma çok ayrı bir güç ve çekicilik kazandırdığını ifade etmiştir. Nitekim Thomsen okumalarında bu paralelliği gözetmiş, bu teknikten yararlanmışır. Araştırmacı bu üsluba yer yer bilinçli bir şekilde ses ve hece tekrarlarının (aliterasyon) eklendiğine de yer vermiş ve fikirlerini desteklemek için “KT, D, 23” ile “BK, D, 19”u örnek vermiştir. Ayrıca araştırmacı yazıtlarda çok sayıda metafor kullanıldığını da değinmiş ve metinlerin insanlarda çok özel bir duygu uyandırdığını ileri sürmüştür. Yazara göre kimi zaman mutlu kimi zaman acı bir hüznle dolu millî bir destanın uzak yankıları, yazıtlardan dirilmiş ve insanlara dokunmuştur (Thomsen, 2011: 119, 206). Thomsen üslup ve edebîliği değerlendirdiği bu bölümün dışında da yeri geldikçe edebî yapılara ve kullanımlara değinmiştir. Thomsen “*olur-*”ın “hüküm sürmek” şeklindeki ve “KT, G, 12”, “BK, K, 14”teki “*sımadı*” kelimesinin de “*reddetmedi*” biçimindeki mecaz anlamlarına değinmiştir (2011: 57, 228). Yazar “KT, D, 2”, “BK, D, 3”teki “*b(a)şl(i)g(i)g : yük(ü)nt(ü)rm(i)ş ; tizl(i)g(i)g : sökürm(i)ş*” ifadesinin deyim olduğuna yer vermiş; “KT, D, 24”, “BK, D, 20” deki benzetmelere değinmiş ve bunların Türk halk şiirinde sıklıkla kullanıldığını eklemiştir (Thomsen, 2011: 206, 224). Thomsen “KT, D, 3”, “BK, D, 4”teki “*kök*” üzerine açıklama yaparken metindeki üslubun canlılığına değinmiş, eski dönemleri konu edinen bölümün renkli ve şiirsel bir üslupla oluşturulduğunu belirtmiştir (2011: 208, 299). Araştırmacıya göre Kül Tigin Yazıtı’nın güney yüzünde Türklere kimi genel bilgi ve öğütler verilmiş ve burada söylev niteliğinde bir üslup tercih edilmiştir (Thomsen, 2011: 108). Yazar, Bilge Kağan Yazıtı’nın batı yüzündeki Çince yazıtın üstünde yer alan Türkçe metne değinmiş, burada Tenri Kağan’ın, babasının ölümünden duyduğu üzüntüyü lirik bir şekilde dile getirmeye çalıştığının görüldüğünü ifade etmiştir (Thomsen, 2011: 111).

Göktürk Yazıtları ile ilgili Türkçedeki ilk yayın olan İkdâm gazetesindeki *huñtû-ı kadîme-i türkiyye*¹⁸⁸ adlı yazıda alfabe ve araştırmalar hakkında bilgi verilse de edebîliğe yer verilmemiş ancak ondan iki sene sonra Asım’ın çalışmasında bu konuya yüzeysel olarak değinilmiştir. Araştırmacının *Eñ Eski Türk Yazısı* kitabının “*ifâde-i mahşûsa*” ve birkaç başlık, kelime dışında ilk eserin tıpkıbasımı olan *Pek*

¹⁸⁸ B. Ercilasun bu yazının oldukça ayrıntılı yazılması ve *Pek Eski Türk Yazısı* ile arasında görülen kimi üslup benzerlikleri sebebiyle Necip Asım’a ait olması gerektiğini belirtmiştir (2013: 397).

Eski Türk Yazısı kitabının “*mukaddime*” başlığının altında harflerin yabancı görünse de yazıtlarda olayların edebiyata uygun bir şekilde ifade edildiğini, bu durum göz önüne alındığında da Türk edebiyatının “oldukça köklü bir tarihi”¹⁸⁹ olduğunun anlaşılacağını dile getirmiştir (İkdam, 1895: 1; Asım, 1897: 3; Asım, 1910: 2; Yazıksız, 2015: 8-9). Asım *Orhun Âbideleri* kitabında tarih, alfabe ve gramer gibi konulara değinmiş ancak yazıtların edebîliğine müstakil bir başlıkla temas etmemiş ancak yeri geldikçe bu konuya yer vermiştir. Araştırmacı “*teg*” edatının “gibi” manasını verip benzetme ifade ettiğini “*eçisin teg*”, “*eçisi teg*” örneklerini vererek kaydetmiştir. Ayrıca Asım “*otça burça*” kelimelerindeki “+çA” bağımlı biçim biriminin burada benzetme edatı olarak kullanıldığını belirtmiş ve aktarımını da benzetme ile yapmıştır (Asım, 1922: 48, 120; Açık, 2019: 59, 134). Araştırmacı çalışmasının ikinci kısmında yazıtlardaki ifadelerin düzgün ve imlanın güzel olmasından ötürü yazının çok eski zamanlardan beri kullanıldığını ve Türklerin eski dönemlerden beri bir edebiyata sahip olduklarının anlaşıldığını ifade etmiştir. Asım yazıtların “*şurf ve hâliş*” bir Türkçeye sahip olduğunu da dile getirmiştir. Araştırmacı bu bilgilerin yanında yazıtların aktarımını yaparken kimi kelimelerin mecaz anlamlarına¹⁹⁰ da dipnotlarda yer vermiştir (Asım, 1922: 99; Açık, 2019: 111). Asım eserine Barthold’un *Eski Türk Kitâbelerinin Ehemmiyet-i Târîhiyyesi* makalesini almış ve Rus yazar, bu çalışmada yazıtların edebîliğine kimi noktalarda temas etmiştir (Asım, 1922: 63; Açık, 2019: 73). Araştırmacı, Bilge Kağan’ın annesini “Umay”a benzettiğine değinmiş, aynı kısmı alıntılararak kadının Türk toplumundaki mümtaz mertebesinin de göstergesi saymış; Kül Tigin’in “er at”ını annesi sayesinde edindiğini dile getirmiştir (Asım, 1922: 73, 78; Açık, 2019: 84, 89). Yazar ayrıca Türklerin; ölüleri, ruhu uçup giden bir kuş şeklinde tasavvur ettiğini ve bunu “*uçabar-*” ile ifade ettiklerine yer vermiştir (Asım, 1922: 73-74; Açık, 2019: 85). Barthold hem Bilge hem Tenri Kağan’ın kayıplarından ötürü ifadelerinde derin bir hissin yer aldığını da incelemesinde ifade etmiştir (Asım, 1922: 77; Açık, 2019: 88).

¹⁸⁹ *Eñ Eski Türk Yazısı*’nda “*büyücek bir kıdemî*”, *Pek Eski Türk Yazısı*’nda “*büyük bir kıdemî*” şeklinde ifade edilmiştir (Asım, 1897: 3; Asım, 1910: 2).

¹⁹⁰ Yazar “*kürlig, körmiş, yir sub, yügürti, küsi, olurmam, kamaşığ, erür barur*” gibi kelimelerin mecaz anlamlarına değinmiştir (Asım, 1922: 104-105, 111, 113-115, 124, 160; Açık, 2019: 115-116, 123, 126, 128, 137, 160).

Orkun'un *Eski Türk Yazıtları* adlı kitabında sadece “b(ä)ŋgü” ve “yüzl(ü)g” kelimelerinin mecaz anlamlarına işaret edilmiş ve Türkçedeki ahenk kaidesine değinilmiştir (Orkun, 2011: 604, 733, 746).

Gabain *Eski Türkçenin Grameri* kitabında Göktürk harfli yazıtlar ve İslamiyetle temas etmemiş Uygurca yazmaların gramerini vermiştir. Eserin giriş bölümünde Eski Türkçedeki ağızlar, ağız ayrılıkları ve Hristiyan yazmalarının özellikleri gibi başlıklara değinmiş ancak edebî yapılarla ilgili herhangi bir konuya temas etmemiştir (Gabain, 2007: 1-4). Buna rağmen çalışmanın içinde, aynı zamanda edebî yapılarda da kullanılan kimi başlıklara/unsurlara temas edilmiştir. Yazar “*Diğer Son Çekim Edatları*” başlığı altında “gibi” anlamına gelen “täg”e yer vermiş, “*Ekli ve Son Çekim Edatlı İsim Soylular*” ile “*Edatlar ve Edat Benzeri Ekler*” başlıklarında ise hem “täg” hem de “+ça” bağımlı biçim birimlere değinmiştir (Gabain, 2007: 99, 102, 105). Yazar ayrıca “*İkileme*” başlığına da değinmiş; yüklem belirleyicileri, cümle başlatıcıları ve cümle belirleyicilerinin bu şekilde kuvvetlendirildiklerini ifade etmiştir (Gabain, 2007: 108). Gabain “*Pekiştirme*” başlığında pekiştirmenin iki türlü olduğuna temas etmiş, bunlardan birinin aynı kökten iki kelimenin aynı ilk sesi vermesinden oluştuğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu fikrini “*boşuna boşunuldum* (ŞU, D, 7)”, “*çaşut çasur-*” ve “*alkış alka-*” gibi örneklerle desteklemiştir (Gabain, 2007: 115).

Caferoğlu *Türk Dili Tarihi I-II* kitabının yedinci bölümünü “*Eski Türkçe Devri*”ne ayırmış ve bu başlık altında (Kök) Türkler ile Uygurları, onların dil ve edebiyatını işlemiştir. Araştırmacı (Kök) Türkleri işlerken tarih, gramer ve alfabe gibi konulara ayrıntılı şekilde yer vermiş, bunların yanında yeri geldikçe Göktürk Yazıtlarının üslubu ve edebiliğine de temas etmiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarının alelade mezar taşları olmayıp bir nevi siyâsî beyanname olduğunu dile getirmiş, bu yazıtların varlığını, o dönemde halka hitap etmek geleneğinin varlığına, zengin bir okuryazar ve aydın bir Türk kitlesinin mevcuduna işaret saymıştır. Caferoğlu yazıtların üslubunun yüksekliğine işaret edip bu dönemdeki işlenmiş edebî dilin varlığına dikkat çekmiştir. Araştırmacı yazıtların vücuda getirildiği bu dönemi edebî Türk dilinin bir nevi başlangıç dönemi olduğunu ifade etmiş, yazarların ilk defa yazılı sahaya çıkardıkları Türkçe ile mükemmel dil, edebiyat ve tarih yazıtları oluşturduklarını ifade etmiştir. Caferoğlu özel olarak Göktürk Yazıtlarının üslubuna

da değinmiş, yazıtların iki taraf arasındaki görüş farklılıklarından doğduğunu dile getirmiş ve bunların polemik bir eda taşıdıklarını ifade etmiştir. Yazar abidelerin çağdaş olsa da Tonyukuk Yazıtlarının kendisinden hiç bahsedilmeyen Kül Tigin Yazıtı'na bir nevi cevap gibi görüldüğünü dile getirmiştir. Caferoğlu'na göre Tonyukuk, Türkçesinin kimi düzensizliklere rağmen oldukça canlı bir metin meydana getirmiş, atasözleriyle düşüncelerini halk psikolojisine göre açıklamaktan çekinmemiş ve yerine göre eğlenme ile istihzayı da unutmamıştır. Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı boyunca yoğun bir polemik ifadesinin yer aldığı, yazarın kendi fikirlerinin yegane doğrulara dayandığını ifade edip düşmanın da tüm kötü durumlarını ifşa ettiğini kaydetmiştir (Caferoğlu, 2015: 84-86). Caferoğlu Uygurlar başlığı altında Ötüken Uygur Kağanlığı'na görece kısa değinmiş, ağırlıklı olarak 840 sonrası Uygurlarla ilgili bilgilere yer vermiştir. Araştırmacı Uygur dili ve edebiyatı hakkında bilgi verirken 840 sonrası gelişmiş dil ve edebiyat hakkında derinlemesine bilgi vermiş, Göktürk harfli Uygur Yazıtlarına ya da bunların edebîliğine temas etmemiştir (Caferoğlu, 2015: 115-148).

Giraud *L'Inscription De Baïn Tsokto, Édition Critique* kitabında Tonyukuk Yazıtlarını incelemiştir. Araştırmacı yazıtların transliterasyonu, transkripsiyonu, yazım sistemi açıklaması, çevirisi ve metni ile ilgili yorumunu yapmış, bunların yanında yazıtların edebî niteliğine de değinmiştir. Yazar hem girişte yazıtlardaki edebîliğe temas etmiş hem metnin çözümü ve yorumunda edebîlikten faydalanarak edebî yapıları araç olarak kullanmış hem de edebîliğe “*Bölüm VI Ritmik İnceleme (/ Chapitre VI: Etude Rythmique)*” isimli müstakil bir başlık açmıştır. Giraud çalışmasının giriş bölümünde pek çok noktanın yanında Tonyukuk Yazıtları ile Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarını üslup açısından ana hatları ile karşılaştırmıştır. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının daha yoğun, özenli ve süslü olduğunu, söz konusu yazıtların savaşçı kahramanların maceralarını anlatan epik “kahramanlık destanı (/ chansons de geste)” tarzında düzenlendiğini belirtmiştir. Yazar, Tonyukuk Yazıtlarının ise kimi yerlerde rapor kuruluşunda bir anlatıma sahip olduğunu, sözü edilen yazıtların yaşlı ama şerefli bir generalin nostalji kokan insanî hatıralarını içerdiğini ve metnin son bölümünün ise onun siyasî vasiyeti olduğunu ifade etmiştir (Giraud, 1961: 12-13; Giraud, 1992: 5). Araştırmacı giriş kısmının sonlarına doğru çalışmadaki ana bölümlerle ilgili özet bilgiler vermiştir. Giraud

çeviri üzerine çeşitli bilgileri verdiği pasajda yazıtlardaki metin üreticisinin kimi kısımlarda “ritmik düzyazı (/ prose rythmée)”yı yakalamak için “ses yinelemesi (/ allitération)”, “kelime gruplarının ritmi (/ rythme impair de groupes de mots)”, “yineleme (/ hendiadyoin)” gibi dilin tüm imkânlarını kullandığını ve bu kısımların özel bir ahenge sahip olduğunu kaydetmiştir. Yazar bu ahengi çeviride sağlamanın hemen hemen imkânsız olduğunu dile getirmiş ancak yine de bu özel ahengi yakalamaya çabaladığını sözlerine eklemiştir. Araştırmacı ritmik inceleme üzerine bilgi verdiği pasajda ise metni “kahramanlık destanı (/ geste)” ve “ağıt (/ complainte)” olarak tavsif etmiş ve bu metnin olağandışı ritmine dikkat çekmiştir. Giraud Tonyukuk Yazıtlarının “birinci (T, 1-8)” ve “üçüncü (T, 51-62)” kısımlarının¹⁹¹ “ritmik düzyazı (/ prose rythmée)” ve hatta “manzum (/ verse)” olarak yazıldığına hiç şüphe yok gibi görüldüğünü ileri sürmüştür. Yazar kendisinden önceki araştırmacılardan ayrılan bu düşüncelerin yeniliği ve olağandışılığının farkında olduğunu dile getirmiş, yine de bunu güvenle sunduğunu sözlerine eklemiş ve en azından birinci (T, 1-8) ve üçüncü (T, 51-62) kısımlar için ritmik bir yorum önerdiğini kaydetmiştir. Ayrıca yazar bu edebî yapının “cümlelerin gidişinin anlamı açıkladığı” kimi pasajların yorumunda da kendisine esin kaynağı olduğunu not etmiştir (Giraud, 1961: 20; Giraud, 1992: 13-14). Giraud çalışmasının ikinci bölümü olan yazım sistemi hakkında bilgi verdiği kısımda kimi kelimelerde yazılmaması gereken ünlülerin yazılması ile “vurgu” işlevinin yerine getirildiğini ifade etmiş, böylece yazının vurgu üzerinde bir rolü olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu noktada “T, 32”deki “*tl(i)g s(a)b(i)g : (a)lı olur : tidi*” kısmında yer alan “*olur*”ın, ikinci ünlüsünün yazılmaması gerekirken tüm seslerinin yazıldığını ve bunun, ikinci hecenin güçlü bir şekilde vurgulandığı emir şekli olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca yine “T, 35”teki “*unam(a)η*” kelimesini de okurların dikkatine sunmuştur. Nitekim yazar; bu durumu, yazıtın oldukça özenli bir şekilde oluşturulduğunun bir kanıtı saymıştır (Giraud, 1961: 39, 41; Giraud, 1992: 33, 35). Giraud çalışmasının beşinci

¹⁹¹ Giraud Tonyukuk Yazıtlarının üç ayrı yazıcı tarafından veya üç ayrı aşamada/dönemde işlendiğini ileri sürmüştür. Araştırmacı bu durumun önceki çalışmalarda atlandığını, hâlbuki yazım, konu ve üslubun değişiminden bunun anlaşıldığını, yazımdaki değişikliğin konu ve üsluptaki değişikliklerle aynı zaman denk geldiğini dile getirmiştir. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarını içerik açısından “A. İltiş Kağan’ın başa geçişinden önce Türk halkının kaderinin kısaca anlatıldığı ‘giriş’ olan ilk kısım; ilk taşın batı yüzü ve güney yüzünün ilk satırı (T, 1-8)”, “B. Dikkat çekici bir bölümü oluşturan ikinci kısım; birinci taşın güney, doğu, kuzey yüzleri ve ikinci taşın batı, güney yüzleri (T, 9-50)” ve “C. Tonyukuk’un siyasî vasiyeti ve övgüsü olan son kısım; ikinci taşın doğu ve kuzey yüzleri (T, 51-62)” şeklinde üç farklı kısma ayırmıştır (Giraud, 1961: 14; Giraud, 1992: 6-7).

bölümü, yorumlar üzerine olan kısımda kimi pasajların çözümü ve anlamlandırılmasında edebî tekniklerin kullanımına yardımcı bir araç olarak başvurmuştur. Yazar yorumlarda edebî yapıları kısmen ortaya koymuş ve bunları hem okuyuşa hem de metni çözmeye birer yardımcı olarak kullanmıştır. Araştırmacının edebî yapıları bu şekilde okuyuş ve çözmeye yardımcı olarak kullanması, onların varlığına dair inanç ve bilgisinin de göstergesidir. Giraud “T, 1”de yer alan “*özim*” kelimesinde, dudak uyumunun olmadığını ileri sürerken bir edebî yapıyı araç olarak kullanmıştır. Yazar ilk cümlelerin “*Bilgä Toñuquq bän özim / Tabyaç elinä qilintim.*” şeklinde bir “ikilik (/ beyit)” oluşturduğunu dile getirmiş ve burada “*özim*” ile “*qilintim*”ın “*im*” ve “*im*” ile gerçek bir kafiye meydana getirdiğini belirtmiş, dudak uyumunun olmadığını bu edebî yapı ile gösterilebileceğini/açıklanabileceğini ileri sürmüştür. Yazara göre dudak uyumu, Tonyukuk Yazıtlarından yaklaşık on beş yıl sonra verilmiş olan Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında başlamıştır (Giraud, 1961: 12, 66, 117; Giraud, 1992: 4, 64, 135). Yazar “T, 3”te yer alan “*İçikdük üçin, Täñri: << Öl >> temiş ärinç.*” ifadesinde konuşmanın özne ve söylemek fiili arasında ara cümle olarak yerleştirildiğini, bu biçimin “günlük konuşma dilinde olduğu (/ le tour est familier)”nu ancak en seçkin edebî ifadelerde dahi örneğine rastlandığını belirtmiştir. Ayrıca araştırmacı bu örneğin kitabenin “konuşma dilindeki üslubu (/ le ton familier)”nün vurgulanması fırsatı sunduğunu, önceki çalışmalarda kimi hataların bu üslup tarzının tanın(a)mamasından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Ek olarak yazar “T, 29-30”da kaçağın açıklaması ve “T, 31-32”de kağanın konuşmasında da aynı üslubun güzel örneklerinin var olduğunu kaydetmiştir (Giraud, 1961: 68; Giraud, 1992: 67). Araştırmacı böylesine doğal ve gerçekçi bir metinde soyut bir fikrin somut bir imajla açıklanabileceği olasılığını dışlamadığını ifade etmiş ve buna da “T, 5-6”yı örnek göstermiştir (Giraud, 1961: 69; Giraud, 1992: 69). Yazar “T, 8”deki “*Yayimiz tägrä uçuq-täg, biz añ-täg ärtimiz.*” yapısını kurabilmek için koşutluktan hareket etmiş, ikinci kanatta başka bir “*täg*” varsaymak gerektiğini ifade etmiştir ve bunu desteklemek için “KT, D, 12” ve “BK, D, 11”deki yapıyı¹⁹² örnek vermiştir. Yazar yapıyı kurduktan sonra bu benzetmenin basit bir şekilde (Kök) Türklerin tehlikede

¹⁹² Yazar “*qayan süsi böri-täg ärmış, yayisi qoñ-täg ärmış*” örneğini vermiştir (Giraud, 1961: 78; Giraud, 1992: 81).

olmadıkları ya da böyle düşünmediklerini ifade ettiğini dile getirmiştir (Giraud, 1961: 78-79; Giraud, 1992: 81-82). Giraud “T, 13”te yer alan “*Yuyqa ärikli toplayali uçuz ärmış, yençgä ärikli uçuz. Yuyqa qalîn bolsar, toplayuluq alp ärmış.*” ifadede, ince olan bir nesnenin kırılmasının kolay ancak kalın olan bir nesnenin kırılmasının ise zor olduğunu ifade eden imajın orijinal bir anlama sahip olduğunu belirtmiş ve değerine yer vermiştir (1961: 81-82; 1992: 87). Araştırmacı “T, 17”yi incelerken burada yazı dilinde alışılmamış olsa da zengin anlatıma sahip “fiil + özne + nesne + yer tamlayıcısı” yapısının var olduğunu ifade etmiş, bu alışılmamış yapının, Türkçenin sistematik titizliğine inanan Thomsen’in okumasını bozduğunu belirtmiştir. Araştırmacı Tonyukuk’un Ötüken’e yerleşmesinin, (Kök) Türkler ve komşuları için büyük bir olay olduğunu ve metindeki yapının alışılmamışlığında duygusallığın rolünün de bulunduğunu ifade etmiştir (Giraud, 1961: 87; Giraud, 1992: 93-94). Yazar “T, 52” hakkında yorumunu yaparken “KT, D, 24”teki “*qanîn subça yügürti*” ve “BK, D, 20”deki “*...ŋ ügüzçä yügürti*” ifadesine dikkat çekmiş, “*subça*” ve “*ügüzçä*” imgelerinin şüphesiz inandırıcı olduğunu dile getirmiştir (Giraud, 1961: 116; Giraud, 1992: 132).

Giraud edebî yapıları esas olarak “*Bölüm VI Ritmik İnceleme (/ Chapitre VI: Etude Rythmique)*” alt başlığı altında müstakil olarak incelemiş ve değerlendirmiştir. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının en dikkate değer ve özgün özelliklerinden birinin, önceki araştırmacılar tarafından fark edilmeyen üslubu olduğunu belirtmiştir. Yazar metnin ifade gücü, canlı anlatımı, imaj zenginliği, soyut fikirleri atasözü veya halk sözü yardımıyla açıklama tarzının oldukça nitelikli olduğunu ileri sürmüştür. Giraud Tonyukuk Yazıtlarının gerçek bir “*ezgi-masal (/ chante-fable)*” olarak nitelemenin cazip gelebileceğini, eserde manzum kısımlarla mensur kısımların dönüşümlü (art arda) yer aldığını ifade etmiştir. Araştırmacı, seferlerin mensur; geçmişin hatırlanması, siyasi durumun genel görünümünün sergilenişi ve sonuçtaki övgü söylevinin manzum şekilde yazıldığını kaydetmiş; sonuç olarak metnin bazen “*uyaklı (/ rimée)*” ya da “*asonanslı (/ assonancée)*” bir “*ritmik düzyazı (/ prose rythmée)*” olduğuna hükmetmiştir (Giraud, 1961: 123; Giraud, 1992: 141). Başka bir deyişle Giraud Tonyukuk Yazıtlarında biri giriş (/ prelude) ve öteki sonuç olmak üzere iki şiir bölümü olduğunu ve bunların, yazıtın esas bölümünü oluşturan düzyazı kısımlarını çerçevelediğini belirtmiştir (Gökyay, 2007: 979).

Yazar “T, 1”deki ilk cümlelerin “*Bilgä Toñuquq/bän özim / Tabyaç eliñä/qilintim*” şeklinde “im/im” uyağına dayalı ve 5+3 durağa sahip 8 heceli bir “ikilik (/ beyit)” olduğunu; bu ritim sayesinde yazıtın, okuru ilk cümlede şaşırttığını dile getirmiştir. Yazar bu yapıdaki “*özim*”e de ayrı bir parantez açmış, bu kelimenin yazıtta pek çok örneği bulunan tamamlayıcı bir ritmik unsur olduğunu ifade etmiştir. Giraud metinde bunun gibi pek çok örnek olduğunu ileri sürmüş, hemen sonrasındaki cümlelerin “*Türük bodun/Tabyaçqa/körär ärti*” şeklinde 4+3+4 durağa sahip 11 heceli ritmik bir dize; iki cümle sonra ise “*Qanin qodip/Tabyaçqa/yan(a) içikdi*” biçiminde yine aynı durak, hece sayısı ve kafiyeyle sahip yine ritmik bir dize olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı bu iki dize arasındaki cümlelerin de 9’lu hece ölçüsüne sahip (4+5 ve 3+3+3 duraklı) ve asonans ile birleşen “*Türük bodun/qanin bulmayin / Tabyaçda/adrilti/qalanti*” şeklinde iki dize olduğunu belirtmiştir. Böylece Giraud yazıtın ilk “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”sının “T, 1-2”de şu şekilde oluştuğunu ortaya koymuştur (Giraud, 1961: 123-124; Giraud, 1992: 141-142):

Hece Sayısı	Uyakların Düzenlenişi
Sekiz hece.....(5+3).....a	
Sekiz hece.....(5+3).....a	
On bir hece.....(4+3+4).....b	
Dokuz hece.....(4+5).....c	
Dokuz hece.....(3+3+3).....c	
On bir hece.....(4+3+4).....b	

Giraud ikinci “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 2-4”te bulmuş ve bunun oldukça zor ayrıştığını ifade etmiştir. Araştırmacı “*Täñri (a)nça temiş ärinç*”¹⁹³ ile “*Täñri öl temiş ärinç*” cümlelerinin 3+4 durak ve 7’li hece ölçüsü ile birbirine uyduğunu, bunların arasında kalan kısmın sırasıyla “*Qan berdim*”, “*Qayanin qodip*” ve “*içikdük üçin*” şeklinde 3, 5, 5 hece ve asonans ile oluşturulduğunu kaydetmiştir. Yazar kıtanın, 12’li hece ölçüsüne sahip 6+3+3 ve 5+3+4 duraklı ve kafiyeli “*Türük bodun ölti alqinti yoq bolti*” ve “*Türük sir bodun*

¹⁹³ Giraud ilk kıta da burada da çeşitli vokallerin düşebileceğini belirtmiştir. Araştırmacıya göre en önemsiz kelimenin vokali düşebilir. Nitekim ilk kıtada “*yana*”nın “*a*” sesi düşmüşken burada da “*ança*”nın “*a*” sesi düşmüştür. Giraud düştüğünü ileri sürdüğü sesleri parantez içinde vermiştir (1961: 124-125; 1992: 142-143).

yerintä bod qalmadı” iki görkemli dize ile bitirildiğini ifade etmiştir. Böylece ikinci kıtada tüm ritmik unsurlar kafiye ya da asonans ile oluşturulmuş ve bu kıtanın şeması da şu şekilde ortaya çıkmıştır (Giraud, 1961: 125; Giraud, 1992: 143):

Hece Sayısı	Uyakların Düzenlenişi

Yedi hece.....(4+3).....a	

Üç hece.....b	

Beş hece.....b	

Beş hece.....b	

Yedi hece.....a	

On iki hece(6+3+3)...c (İç uyaklı)	

On iki hece.....(6+2+4)...c	

Giraud üçüncü “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 4-5”te tespit etmiş, burada güçlü ve orijinal bir ritim bileşimi olduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacı kıtanın 4+3 ve 3+4 durağa sahip 7’li hece ölçüsüyle oluşturulmuş “*İda taşda qalmışi*” ve “*Qobranip yet(i) yüz bolti*” şeklinde iki dize ile başladığını belirtmiştir. Yazar sonrasında metinde çok az rastlanan hem 4+4 durağa sahip 8’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiş hem de zengin uyak ile bezenmiş “*Ek(i) ülügi atliḡ ārti*” ve “*Bir ülügi yaday ārti*” şeklinde iki dizenin daha geldiğini kaydetmiştir. Araştırmacı bu dört dizeden sonra gelen kısmın ise ya 4+4+3 durağa sahip ve 11’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*yet(i) yüz kişig/udiziyıma/uluḡi*” ve 3+4 durağa sahip 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*şad ārti. Ayyıl tedi.*”den meydana geldiğini ya da dört heceli “*yet(i) yüz kişig*”, ardından 4+3 ve 3+4 durağa sahip 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*udiziyıma/uluḡi*” ve “*şad ārti/Ayyıl tedi*” şeklinde meydana getirildiğini belirtmiştir. Yazar bu kısmın pek çok şekilde yorumlanabilecek karmaşık bir ritmik grup olduğunu, ilk şeklin iki tekli dize ve tek uyağı ile daha mümkün görünse de ikincisinin de tamamen dışlanamayacağını ifade etmiştir. Giraud bu kıtanın 4+3+5 durağa sahip 12’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiş “*Ayiyımasi/bān ārtim/bilā Toñuquq*” dizesi ile bittiğini ifade etmiş ve bu mısranın durağının, ikinci kıtanın son mısrasının 5+3+4 durağı ile karşılaştırılmasını istemiştir. Sonuç olarak yazar üçüncü kıta için şöyle bir şemaya ulaşmıştır (Giraud, 1961: 125-126; Giraud, 1992: 144-145):

Hece Sayısı Uyakların Düzenlenişi

Yedi hece.....(4+3).....a

Yedi hece.....(3+4).....a

Sekiz hece.....(4+4).....b (Zengin uyak)

Sekiz hece.....(4+4).....b (Zengin uyak)

On bir hece(4+4+3).....b

Yedi hece.....(3+4).....b

On iki hece(4+3+5).....c

Araştırmacı dördüncü “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”nın “T, 5-6”da yer aldığını belirtmiştir. Yazar bu kıtanın kesinlikle paralel ve ritmik “*Qayan mu qışayin tedim saqintim*” dizesiyle başlayıp “*Bilmaz ärmiş teyin ança saqintim*” dizesiyle bittiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bu dizelerin 6+5 durağa sahip 11’li hece ölçüsü ile oluşturulduğunun kabul edilebileceğini ya da “*qışayin*” ve “*teyin*”in iç uyak oluşturduğunu, uyak ve ölçü sebebiyle ikişerli paralelliğe sahip dört düze olarak da kabul edilebileceğini belirtmiştir. Bu ikinci fıkre göre dizeler 6 ve 5’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş paralel iki gruba sahip “*Qayan mu qışayin / Tedim saqintim*” ve “*Bilmaz ärmiş teyin / Ança saqintim*” şeklinde dört dize olarak tasarlanabilir. Giraud bu iki dize arasında farklı durak ve iç uyağa sahip on heceli, 5+5 ve 4+4+2 duraklı “*Turuq buqalî sāmiz buqalî / Sāmiz buqa turuq buqa teyin*” dizelerinin yer aldığını; bu iki dizenin arasında da “*arqada bilsär*” şeklinde 5 heceli bir dizenin yer aldığını ifade etmiştir. Sonuç olarak yazar şu şemaya ulaşmış ve bu kıtanın anlam bakımından olduğu kadar ritim bakımından da tam bir kıta olduğunu ifade etmiştir (Giraud; 1961: 126-127; Giraud, 1992: 145-146):

Hece Sayısı Uyakların Düzenlenişi

Altı hece.....a

Beş hece.....b

On hece.....(5+5).....Uyaksız ama iç uyaklı

Beş hece.....Uyaksız

On hece.....(4+4+2).....a

Altı hece.....a

Beş hece.....b

Araştırmacı dördüncü kıtadan sonra bir bağlama kısmı geldiğini, burada herhangi bir ritim olmadığını ve kendi hipotezine göre bu kısmın mensur olduğunu belirtmiştir. Yazar bu mensur kısmı “T, 6-7”de bulmuş, “*Anta kisrā Tāhri bilig berdük üçin, özim-ök qayan qışdım. Bilgä Toñuquq Boyla Baya Tarqan birlä, Elteriş qayan bulayın*” cümleleri olarak tespit etmiş ve bu mensur parçanın, beşinci kıtanın yolunu yaptığını ifade etmiştir (Giraud, 1961: 127; Giraud, 1992: 146).

Giraud beşinci “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 7-8”deki cümlelerde tespit etmiştir. Araştırmacı sırasıyla “6, 5, 6, 5” heceden oluşan yani iki tane 6 ve 5 heceli bir birleşim düşünmüştür: “*beriyä Tabyaçıy / Öñrä Qitañıy / yiriya Oyuzy / üküş ölürti*”. Yazar dörtlükteki “*üküş*”ün, cümlenin anlamına faydası olmadığını ve vezni tamamlama rolü ile yani metrik bir işlevde kullanıldığını belirtmiştir. Giraud bu dört mısradan sonra 4+3+4 durağa sahip 11’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiş “*bilig äşi/çab äşi/bän ök ärtim*” dizesinin geldiğini kaydetmiştir. Yazar söz konusu bu dizeyi ise yine birbirine paralel, bir 8’li bir 6’lı heceden oluşan “*Çoyay quzın qara qumıy / olurur ärtimiz / Keyik yeyü tab(i)şyan yeyü / olurur ärtimiz*” şeklinde dört dizeli ikinci bir ritmik grubun takip ettiğini ifade etmiştir. Böylece araştırmacı beşinci kıtayı şöyle tespit etmiştir (Giraud, 1961: 127-128; Giraud, 1992: 146-147):

Hece Sayısı Uyakların Düzenlenişi

Altı hece.....a

Beş hece.....a

Altı hece.....a

Beş hece.....a

On bir hece.....(4+3+4).....iç uyaklı

Sekiz hece.....yarı iç uyaklı

Altı hece.....b

Sekiz hece.....iç uyaklı

Altı hece.....b

Giraud beşinci “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 8”deki “...olurur *ärtimiz*” ifadesi ile bitirmiş, bundan sonraki kıtayı ise beş satır sonra tespit etmiş, aradaki satırlarda da kimi çift sayılı ritme sahip parçalar olduğunu ifade etmiştir. Yazar bu aradaki kısımların ritimli olsa da gerçekten şiir olduğunu söylemenin mümkün olmadığını da sözlerine eklemiştir. Araştırmacı “T, 8”deki “*Bodun boyzi toq ärti 7(4+3)/Yayimiz tägrä ucup täg ärti 10(5+5)*” ifadelerini ölçülü, “*toq/täg*”den hareketle yarım uyağa ve “a/a” uyak şemasına sahip mısralar olarak belirlemiştir. Yazar bu iki mısradan sonra 5 heceli, uyaksız “*Biz aytäg ärtimiz*” mısrasının; bundan sonra da 8’li hece ölçüsü ve “a/a” uyak şemasına sahip “*Ança olurur ärikli*” ve “*Oyuzdintin körig kälti*” mısralarının geldiğini kaydetmiştir. Giraud bu mısralardan sonra “T, 9”da “*Körig sabi antay / Toquz Oyuz bodun üzä / Qayan olurti ter*” mısralarının sırasıyla 6, 8, 6’lı hece ölçüsü ile geldiğini ifade etmiştir (Giraud, 1961: 128; Giraud, 1992: 147). Araştırmacı bu kısımda ritmin, aktarılan sözlerin doğal ritmi ile oluşturulduğunu, bunun yanında “T, 10”da “*qayanî alp ärmış (6) / ayçuçisi bilgä ärmış (8)*” şeklinde düşmanların ağzından konuşan (Kök) Türklerin konuşmalarında da yaratıldığını ifade etmiştir. Yazar bir diğer ritmik grup olarak “T, 12”deki asimetrik yapıyı “*tün udisiqim kälmädi (8) / küntüz olursuqim kälmädi (9)*” parçasını belirlemiştir. Araştırmacı ayrıca “T, 10-11”deki “*Sini Tabyaçig ölürtäçi, termän / Öñra Qitañiñ ölürtäçi, termän / Bini Oyuziñ ölürtäçik, termän*” ifadelerde bir ritim arayışının açık olduğunu kaydetmiştir. Yazar ek olarak ikinci mısradaki “*öñre*” kelimesinin kesinlikle ritim tamamlayıcı bir unsur olduğunu ifade etmiştir. Yazar altıncı kıtadan önce “T, 11”deki birbirine tamamen paralel ve 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*Tabyaç/beridiniyin täg / Qitañ/öñdiniyin täg*” kuruluşunu kaydetmiş, sonrasında ise 5+3 durağa sahip 8’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*bän/yirdintayin/tägäyin*” uzun ritmik parçanın geldiğini dile getirmiştir (Giraud, 1961: 129; Giraud, 1992: 148).

Giraud altıncı “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 13-14”te tespit etmiş ve diğerlerinden farklı bir yapıya sahip olduğu notunu düşmüştür. Yazar öncelikle “T, 13-14”te imgelerle dolu “*birlikten kuvvet doğar*” anlamını ifade etmek için bir atasözü veya halk sözü yapısı kullanıldığını belirtmiş ve bu atasözünü çeşitli duraklara sahip dört dize olarak düşünülebileceğini belirtmiştir. Araştırmacı bu ifadeyi ölçü ve duraklarına göre “*Yuyqa ärikli/toplayali uçuz ärmış 13(5+8) / Yençgä*

ärıklig/üzgäli uçuz 10(5+5) / Yuyqa qalın bolsar/toplayuluq alp ärmış 13(6+7) / Yençgä yoyın bolsar/üzgölük alp ärmış 12(6+6)” şeklinde tasarlamıştır. Yazar ikinci olarak “T, 14”te ritimli mısralar tespit etmiş, bunların kimisinde iç ve son uyak bulmuş ve söz konusu ifadeleri çeşitli duraklara sahip büyük heceli mısralara bölmüştür: “*öñre Qıtañda/beriyä Tabyaçda 11(5+6) / qurıya qurdınta/yirıya Oyuzda 12(6+6) / iki üç biñ sümiz/kältäçimiz/bar mu nä 13(6+4+3)*”. Giraud hece sayılarındaki çiftli ve tekli sayıların asimetrikliğine ve değişimine dikkat çekmiş, bunların arasında bir uyum olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı burada da son iki mısrayı on üçlü tek bir mısra olarak düşünmüş ve altıncı kıtayı şu şekilde tespit etmiştir (Giraud, 1961: 129-131; Giraud, 1992: 149-150):

Hece Sayısı	Durak
13 hece.....	5+8
10 hece.....	5+5
13 hece.....	6+7
12 hece.....	6+6
11 hece.....	5+6
12 hece.....	6+6
13 hece.....	6+7

Yazar altıncı kıtayı bu şekilde tespit ettikten sonra “T, 52”ye kadar Tonyukuk’un yönettiği çeşitli seferlerin hikâyesinin işlendiğini ve bu kısmın mensur şekilde oluşturulduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu kısımların mensur olmakla birlikte yer yer ritmik gruplara sahip olduğunu da sözlerine eklemiştir. Giraud, mensur kısımdaki “T, 18¹⁹⁴, 20-22¹⁹⁵, 29¹⁹⁶, 37¹⁹⁷, 39¹⁹⁸, 48-49¹⁹⁹”da yer yer kimi cümlelerde ritmik yapılar tespit etmiştir.

¹⁹⁴ Araştırmacı burada “*Türük bodun oluryalı (8) / Türük qağan oluryalı (8) / Şantun balıqqa (5) / Taluy ögüzkä (5) / tägmış yoy ärmış (5)*” ritmik yapısını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 131; Giraud, 1992: 150).

¹⁹⁵ Araştırmacı burada “*Qaçan äñirsär ol bizni- [8 (5+3)] / qağanı alp ärmış (6) / ayıuçısı bilgä ärmış- (8) / qaçan äñirsär ölürtäçikök [10 (5+5)]*” ve “*tün yemä udişiqim kälmez ärti, olursuqim yemä kälmez ärti*” ritmik yapılarını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 52, 131; Giraud, 1992: 151). Giraud “sıkıntı”yı göstermeye yarayan ikinci yapıyı “T, 12”deki benzeri ile karşılaştırmış ve burada ince bir paralellik tespit etmiştir. Giraud “T, 12”deki varyantın “*tün udişiqim kälmedi, küntüz olursuqim kälmedi*” şeklinde “8+9” heceli yani “çift+tek” heceden oluşan bir ritmik grup olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı “T, 22”deki “*tün yemä udişiqim kälmez ärti, olursuqim yemä kälmez ärti*” parçasında ise “11+10” heceli yani “tek+çift” heceden oluşan bir ritmik grup olduğunu ifade etmiştir. Böylece

Araştırmacı yazıtlardaki yedinci “kıta (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 49-54”te tespit etmiş, 49-50. satırlarında çok açık bir şekilde Tonyukuk Yazıtlarındaki yedinci kıtanın başladığını ifade etmiştir: “*Anta ayyuçisi (6) / yemä bänök ärtim (6) / Ayyuçisi yemä (6) / bän ärtim (4) / Eteriş qayanqa (6) / Türük böğ qayanqa (6) / Türük bilgä qayanqa (7)*”. Yazar “T, 51”in içerdiği boşluklar yüzünden dikkate alınmasa da yine de satırın sonunun yedinci kıtayı devam ettirdiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bu kıtanın, kriz dönemini belirten formül ile “*Tün udımatı küntüz olurmatı*” şeklinde devam ettiğini ve bunun 5+6 durağa sahip 11’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş bir mısra kabul edilebileceğini kaydetmiştir²⁰⁰. Yazar bu mısradan sonra 4+3 duraklı ve 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*Qizil qanım tükäti / qara tärım yegirti / eşig küçig bertimök*” mısralarının geldiğini kaydetmiştir. Araştırmacı söz konusu mısraların ilk ikisinin sonunda uyak, üçünde ise iç uyak olduğunu belirtmiş; sondaki “ök”ün yine bir vezin tamamlayıcısı olduğunu belirtmiştir. Giraud bunlardan sonra bir 7’li heceyi çevreleyen iki tane 11’li heceden oluşmuş bir grubun “*Bän özım uzun yälmäg yemä ittim (3+4+4) / Arquy qarıyuy ulıyardım (4+3) / Basiniyma yayıy kälürirärtim (6+5)*” şeklinde geldiğini kaydetmiştir. Yazar yukarıdaki mısralardan sonra 8 heceli bir ritim bozukluğu olarak

araştırmacı bu varyantlar arasında kendini iki kat gösteren bir simetri olduğunu ileri sürmüştür: Öncelikle “8+9” ve “11+10” arasında hece sayısındaki farkla ilk öbekteki hece sayısının birinde “8” iken diğerinde “11” olması ve bunun yarattığı asimetrik durum, ikincil olarak ilk yapıda “çift”in önce gelirken ikinci yapıda “tek”in önce gelmesi, böylece hem hece sayılarında hem de çift/tek öğelere verilen sırada asimetrik yapı mevcuttur. Araştırmacı bu yapıdan hareketle “T, 22”de, “*küntüz*” kelimesinin bilerek atlandığını, eğer yazılsaydı hece sayısındaki farkın olmayacağını ve ilk asimetrik yapının bir kanadının kurulamayacağını (çünkü “*küntüz*” olsaydı “8+9” iken “11+12” olacaktı) dile getirmiştir (Giraud, 1961: 52, 131-132; Giraud, 1992: 150-151).

¹⁹⁶ Araştırmacı burada “*yorımasar bizni- [6 (4+2)] / qayanı alp ärmiş (6) / ayyuçisi bilge ärmiş- (8) / qaçan äñirsär ölürtäçikök [10 (5+5)]*” ritmik yapısını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 131; Giraud, 1992: 151).

¹⁹⁷ Araştırmacı burada “*Altun yişiy aşı kältimiz (9) / Ertiş ögüzig kaçä kältimiz (10)*” ritmik yapısını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 132; Giraud, 1992: 152).

¹⁹⁸ Araştırmacı burada “*Üküş teyin näkä qorqurbiz [9 (4+5)] / Az teyin nä basinalım [8 (3+5)]*” orijinal ritmik yapısını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 132; Giraud, 1992: 152).

¹⁹⁹ Araştırmacı burada çarpıcı bir müzikal yapıya sahip “*sariy altun/ürün kümiş/qiz qudiz 11(4+4+3) / ägri täbi/ayı buñsız/kälürti 11(4+4+3)*” ve “*Elteriş qayan bilgäsin/alpın için / Tabıaçqa yeti yigirmi süñüşdi / Qıtañqa yeti süñüşdi / Oñuzqa beş süñüşdi.*” ritmik yapılarını tespit etmiştir (Giraud, 1961: 131-132; Giraud, 1992: 152).

²⁰⁰ Giraud bu formülün daha önce “T, 12”de “*tün udisiqim kälämädi, küntüz olursuqim kälämädi*” şeklinde “8+9” heceli yani “çift+tek” heceden oluşan bir ritmik varyantı ve “T, 22”de “*tün yemä udisiqim kälämäz ärti, olursuqim yemä kälämäz ärti*” şeklinde “11+10” heceli yani “tek+çift” heceden oluşan bir ritmik varyantının olduğunu ifade etmiştir. Yazar “*Tün udımatı küntüz olurmatı*” varyantının ise 5+6 duraktan oluşan 11’li hece ölçülü tek mısra olarak kabul edilebileceğini ve duraklarda aynı çift ve tek ritim değişiminin korunduğunu ifade etmiştir (Giraud, 1961: 133; Giraud, 1992: 153).

“*Qayanimin sülâtdimiz*” kısmını saptamış, sonrasında iki 6’lı hecenin söz konusu olması gerektiği on iki heceli “*Təğri yarlıqqazu/bu türük bodunqa*” ifadesinin geldiğini bildirmiştir. Araştırmacı iki uyaklı, aynı durak ve ritme sahip paralel bir ifade olan “*yariqlıy yağıy yeltürmədim (5+4) / tügünlig atıy yügürtmədim (5+4)*” ile yedinci kıtanın son bulduğunu belirtmiştir (1961: 55, 133-134; Giraud, 1992: 153-154).

Giraud sekizinci “kita (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı “T, 54-57”de tespit etmiş ve içerik bakımından bu kıtanın “*Elteriş qayan ...*” ifadesi ile başladığını belirtmiştir. Araştırmacı ilk iki mısrayı 5+4 durağa sahip 9’lu hece ölçüsü ile oluşturulmuş “*Elteriş qayan qazyanmasar (5+4) / udu bän özim qazyanmasar (5+4)*” mısraları olarak tespit etmiş, sonrasındaki “T, 55”te yer alan dörtlükte ise çok daha karmaşık vezinli birleşimlerin geldiğini ifade etmiştir: “*el yemä bodun yemä (7) / yoq ärtäçi ärti (6) / qazyanduqin üçün (6) / udu özim qazyanduqim üçün (9)*”. Yazar bu dörtlükten sonra ise hep çift ritimli, asimetrik duraklı ve iç uyaklı dizeler geldiğini belirtmiş ve “T, 56-57”de “*el yemä el bolti (6) / bodun yema bodun bolti (8) / özim qarî boltim uluq boltim [10(6+4)] / nän yerdäki qayanlıq bodunqa [10(4+6)] / böntägi bar ärsär (6)*” ifadesini tespit etmiştir. Araştırmacı bu kıtanın son mısrasının ise dokuz heceli “*nä buñi bar ärtäçi ärmış*” olduğunu ve kıtanın bununla bittiğini ifade etmiştir (Giraud, 1961: 134-135; Giraud, 1992: 154-155).

Araştırmacı 9. “kita (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”nın “T, 59-60”ta yer aldığını belirtmiş, bu mısraların içinde kimi asimetrik duraklı dizeler yer aldığını belirlemiştir: “*Elteriş qayan qazyanmasar (9) / yoq ärti ärsär (5) / bän özim bilgä Toñuquq [8(3+5)] / qazyanmasar (4) / bän yoq ärtim ärsär (6) / Qapyan qayan Türük bodun yerintä [11(4+4+3)] / bod yemä bodun yemä kişi yemä [11(3+4+4)] / idi-yoq ärtäçi ärti (8)*.” (Giraud, 1961: 135; Giraud, 1992: 155).

Yazar onuncu ve son “kita (/ nazım birimi/ verset/ strophe)”yı son yazıtların son iki satırı olan “T, 61-62”de saptamıştır. Giraud ilk satırın kısa ritmiyle orijinal bir kuruluşa sahip olduğunu, Tonyukuk’un kendinden emin ve muzaffer tonuna özellikle uygun olan kısa ve vurucu bir ritimle yaratıldığını not etmiştir. Yazar burada üç tane 5’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş iki paralel grup (belki de 15’li hece ölçüsü ile kurulmuş iki mısra) bulunduğunu ifade etmiştir: “*Elteriş, qayan / Bilgä Toñuquq / qazyanduq üçün – Qapyan qayan / Türük Sir bodun / yorıduqı bu :.*”. Araştırmacı son

satırda ise imparatorluğun içinde bulunduğu nihai durumun panoramasını 12’li ve 11’li hece ölçüsüne sahip birer mısra ile “*Türük bilgä qayan Türük Sir budunïy / Oγuz bodunïy igidü olurur*” şeklinde verildiğini bildirmiştir. Yazar burada tekli mısra ile çiftli mısranın art arda geldiğini, söz konusu durumun bu şiir ya da ritimli nesrin bir gereği gibi görüldüğünü ifade etmiştir. Araştırmacı son satırın üç tane 6’lı ve bir tane 5’li olarak da düşünülebileceğini; bunun, kıtanın başındaki ritme daha fazla uyacağını, öte yandan kıtaların sonlarında ritmin genişlediğinin görüldüğünü kaydetmiştir (Giraud, 1961: 135-136; Giraud, 1992: 155-156).

Giraud bu şekilde on “kita (/ nazım birimi/ verset/ strophe)” tespit edip incelemesini gerçekleştirdikten sonra Tonyukuk Yazıtlarının edebîliği ile ilgili genel değerlendirmelere geçmiştir. Yazar, hikâyenin ana kısmını mensur şekilde oluşturan bölümün başlangıç ve sonuç olmak üzere iki manzum bölüm ile çevrelendiğini belirtmiştir. Araştırmacı ana bölümün daha ziyade mensur olduğunu ancak bu mensur kısımlarda da üsluba oldukça özel bir durum kazandıran ritimli dizelerin kısım kısım yer aldığını sözlerine eklemiştir. Giraud yazıtların yalnızca savaş başarılarını hatırlamak ya da kahramanlara övgü düzmek amacıyla oluşturulmadığını ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtların çok dikkatli bir şekilde yaratıldığını ve olgun bir fikrin ürünü olduğunu belirtmiş, söz konusu yazıtları özenle tasarlanıp işlenmiş “gerçek bir sanat eseri (/ véritable œuvre d’art)” olarak nitelemiştir. Yazar, Tonyukuk’ta dilin tüm imkânlarını kullanan “dil bilimci ve müzisyen olarak bir sanatçı” belirdiğini dile getirmiştir (Giraud, 1961: 156; Giraud, 1992: 156).

Tekin *Orhon Türkçesi Grameri* kitabının girişinde Orhun Türkçesi ile ilgili bilgi vermiş, ilerleyen başlıklarda ise gramerini sunmuştur. Araştırmacı çalışmasında edebî yapılar temas etmemiş ancak “2.5.1. Yalın Durumu Yöneten Sontakılar” başlığında “*täg*” edatını işlemiş, bu edatın “gibi” anlamına geldiğini belirtmiş ve “KT, G, 8-9; BK, K, 6; KT, D, 5; T, 29; T, 36; KT, D, 12; KT, K, 10; KT, D, 31; T, 8-9; T, 13” örneklerini vermiştir (Tekin, 2016: 140).

Ergin *Orhun Abideleri* adlı kitabının ön sözünde Göktürk Yazıtlarının birçok önemli tarafının yanında edebîliğine de değinmiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarını yüksek Türk kültürünün büyük vesikası, Türk edebiyatının ilk şaheseri ve Türk hitabet sanatının erişilmez şaheseri olarak tavsif etmiştir. Araştırmacıya göre yazıtlar hükümdarane eda ve ihtişamlı hitap tarzının bir örneği, yalın ve keskin üslubun

şaşırtıcı bir numunesidir. Yazara göre eserler Türk yazı dilinin ilk olmakla birlikte harikulade işlek bir örneğidir. Ergin özel olarak Kül Tigin Yazıtı'na değinmiş, bu yazıtı Bilge Kağan'ın kardeşine karşı hissettiği minnet duygularının ve üzüntüsünün edebî bir ifadesi olarak görmüştür (2008: XIV, XVII). Bunlara ek olarak Ergin *Türk Dil Bilgisi* kitabının girişinde “Eski Türkçe” dönemine değinmiş, Göktürk Yazıtlarının dilinin yeni oluşmuş bir dil olmadığını, aksine yazıtların oldukça işlenmiş bir yazı dili ile oluşturulduğunu ifade etmiştir (2011: 13).

Ercilasun *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi* adlı kitabı ve *Büyük Türk Klasikleri* içindeki *Bengütaş Edebiyatı* isimli kitap bölümünde Göktürk Yazıtları ile ilgili çeşitli değerlendirmeler ve Göktürk Yazıtları ağırlıklı olmak üzere Göktürk harfli eserler hakkında edebî değerlendirmelerde bulunmuştur. Kül Tigin Yazıtı'ndaki metnin yazarının Bilge Kağan olduğunu ifade ettikten sonra Bilge Kağan'ın bu metni belki de nutuk şeklinde irat ettiğini ve Yollug Tigin'in de onu not edip sonra yazıya geçirdiğini dile getirmiştir. Bu hâliyle Kül Tigin metninin yazarı Bilge Kağan hitabet edebiyatının ilk büyük ismi ve Kül Tigin Yazıtı da hitabet türünün ilk örneğidir (Ercilasun, 2010: 117, 131, 133). Ercilasun'a göre Kül Tigin Yazıtı yüksek edebî değere sahiptir ve Türk edebiyatının sanatkârane üslupla yazılmış ilk eseridir. Başka bir ifadeyle araştırmacıya göre Türk edebiyatındaki sanatkârane üslubun, edebî üslubun başlangıcı Kül Tigin Yazıtı'dır (Ercilasun, 1985a: 59; Ercilasun, 2010: 131-132). Ercilasun Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarını “*Köktürk edebiyatı*”nın en uzun ve mükemmel örnekleri kabul etmiştir (1985a: 58; 2010: 129). Araştırmacı “KT, G, 1-3”ü örnek vererek bu satırlardan itibaren bir nida ile etkileyici bir anlatımın elde edildiğini ifade etmiş ve “KT, D, 1-2” satırlarda ise okurlara semavi bir yücelik duygusunun iletildiğini dile getirmiştir. Yazar ilerleyen kısımlarda “KT, K, 10-11”i alıntılararak burada Kül Tigin'in ölümü üzerine söylenenleri trajik bir çılgılık olarak görmüş, lirik ve trajik unsurların iç içe girdiği şaheser bir üslubun yakalandığını dile getirmiştir. Ercilasun'a göre böyle bir trajik hâlin bu kadar kısa ve veciz bir şekilde anlatılması, eserin oldukça yüksek bir edebî değere sahip olduğunun göstergesidir. Ek olarak yazar “KT, K, 10-11”deki bu kısımların Türk edebiyatında lirizmin ilk örneği olarak sayılması gerektiğini ileri sürmüştür (Ercilasun, 1985a: 59-60; Ercilasun, 2010: 132). Ercilasun Tonyukuk'u Türk hatıra edebiyatının ilk temsilcisi olarak görmüş ve onun, hatıra türünün ilk

örneğini verdiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bunun yanında Tonyukuk'u ilk Türk tarihçisi olarak da kabul etmiş, yazıtlarındaki olayların sade, sanatsız bir şekilde ve halk diliyle anlatıldığını belirtmiştir. Ercilasun'a göre Tonyukuk kimi zaman ayrıntı vermiş, genellikle sözü uzatmadan olayı ana hatları ile ifade etmiştir. Zaman zaman öğütlerde bulunan Tonyukuk bazen de atasözü ve deyimlere başvurmuştur (Ercilasun, 1985a: 59; Ercilasun, 2010: 131, 133). Ercilasun Ongi Yazıtı'na da değinmiş, bu yazıtta kağana bağlılık fikrinin veciz bir şekilde işlendiğini belirtmiş, metinde keskin bir üslup ve kahramanca bir edanın varlığına işaret etmiştir. Araştırmacı yazıtın ilk satırından yaptığı alıntılarla fikirlerini örneklendirip desteklemiştir (Ercilasun, 1985a: 58-59; Ercilasun, 2010: 128). Ercilasun Yenisey Yazıtlarının üslubna da değinmiş ve bu yazıtların sadece, mübalağasız, samimi bir şekilde yazıldığını kaydetmiştir (1985a: 61; 2010: 140). Yazar son olarak Şine Us'a değinmiş ve bu yazıtın üslup ve hikâye ediş açısından Göktürk Yazıtlarına benzediğini ancak Göktürk Yazıtlarındaki yüksek heyecan, millî şuur ve lirizmin bu yazıtta görülmediğini ifade etmiştir (Ercilasun, 1985a: 61; Ercilasun, 2010: 135).

Tekin *Orhon Yazıtları* kitabının girişinde yazıtların bulunuşu, araştırılması, yayım süreci ve üzerlerine yapılan önemli çalışmalar hakkında bilgi vermiştir. Aynı bölümde Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları, yazıtların yazıcısı, Göktürk harfleri, abidelerdeki yazım kuralları ve noktalama konuları hakkında ayrıntılı bilgi verilmiş ancak edebîlikle ilgili herhangi bir konuya temas edilmemiştir. Buna rağmen yazıtlar hakkındaki açıklamalar kısmında edebîlikle ilgili kimi yapılara değinilmiştir. Tekin “KT, G, 8; BK, K, 6”nın açıklamasında Bilge Kağan'ın eski bir atasözünü Türk halkına uyguladığının anlaşıldığını ifade etmiş ve atasözünün muhtemelen “*âç tosık ömez, tok âçsık ömez*” şeklinde olduğunu dile getirmiştir (Tekin, 2014: 78). Araştırmacı “KT, D, 3” alıntısından hareketle “*kergek bol-*” deyimini üzerinde durmuş, bu deyim “*uç-*” ve “*uça bar-*” gibi ifadelerle birlikte daha çok hükümdarlar ve hükümdar ailesinden prensler için kullanılan saygılı bir ifade şekli olduğunun anlaşıldığını kaydetmiş ve aynı deyim “KT, D, 30; KT, K, 10; KÇ, D, 11” kullanımlarına dikkat çekmiştir (Tekin, 2014: 82). Tekin “KT, D, 23”teki “*(e)rm(i)ş b(a)rm(i)ş*” deyimine dikkat çekmiş, bu deyim “kalkınmak, kalkınmış ve ilerlemiş olmak” anlamlarına geldiğini ifade etmiş ve ayrıca “T, II, K, 3” örneğini vermiştir. Araştırmacı “KT, K, 1; BK, D, 29”daki “*erür barur*” deyiminin ise “serbestçe

hareket eder, hür ve bağımsız” olarak anlaşılması gerektiğini belirtmiştir (Tekin, 2014: 87). Yazar bir diğer deyim olarak “KT, K, 7; BK, D, 30”da yer alan “*adak kamşat-*”a yer vermiş “*k(a)mş(a)g*”ın “sarsılmış, sarsıntılı” anlamına geldiğini dile getirmiştir (Tekin, 2014: 93). Tekin “KT, Güneydoğu”daki “*t(a)ygun*” kelimesinin açıklamasında mecazî olarak “tay gibi evlâtlar” anlamının var olduğunu ileri sürmüş ve ifadeyi bu mecaz üzerinden anlamlandırmıştır (Tekin, 2014: 99). Yazar son olarak “BK, G, 15”te yer alan “*tim(a)g it-*” deyimine yer vermiş ve bu deyim “onurlandırmak, yüceltmek, övmek” anlamlarına gelebileceğini kaydetmiştir (Tekin, 2014: 116). Araştırmacı yazıtlardaki paralelliğe dikkat çekmiş ve bu aracı metnin çözümünde bir yardımcı olarak kullanmıştır. Yazar “KT, D, 7; BK, D, 7” kısmını alıntılanmış, burada “*(e)şil(i)k*” okuyuşunu ileri sürmüş ve bu fikri desteklemek için “*beglik urı ogul : eşilik kız ogul*” paralelliğine dayanmıştır (Tekin, 2014: 84). Araştırmacının paralellikten yararlandığı bir diğer kısım ise “KT, D, 23”teki “*k(e)l(i)p(e)n*” okuyuşu olmuştur. Yazar önceki cümlede “*kelip*” kullanılmışken takip eden cümlede paralelizm gereği aynı şeklin genişletilmiş türünün kullanılmış olmasının yüksek ihtimal olduğunu ifade etmiş ve okuyuşunu bu şekilde temellendirmiştir (Tekin, 2014: 87). Tekin “KT, K, 11” örneğinde “*tida* (< **tud-a*)” kelimesinin okunuşuna değinmiş, bunun “engel olmak, mani olmak” anlamına gelen “*tud-*” fiilinin zarf-fiil şekli olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı, bu okuyuşu “*tida*”nın, cümlenin ilerisindeki “*y(a)nt(u)ru*” zarf-fiili ile paralel olması ile desteklemiştir (Tekin, 2014: 96).

Tekin *Tunyukuk Yazıtı* adlı kitabının girişinde Tonyukuk Yazıtları üzerine yapılan yayınlar, yazıtların dikiliş tarihi, yazı ve yazım, yanlışlıklar ve eksiklikler konularına değinmiş ancak edebîlik ile ilgili herhangi bir noktaya değinmemiştir (2020b: 9-12). Ancak araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarındaki söz ve söz öbekleri ile ilgili yaptığı açıklamalarda kimi edebî kullanımlara temas etmiştir. Araştırmacı ilk olarak “T, I, B, 5-6”da yer alan ve atasözüne dayandırılan “*toruk buuk(a)lı : s(ä)m(i)z buuk(a)lı : ır(a)kda bils(ä)r : s(ä)m(i)z buuka : toruk buka t(e)y(i)n bilm(ä)z (ä)rm(i)ş*” ifadesini anmış ve bu ifadedeki fikrin, bir kimsenin ileride başarılı olup olamayacağının önceden bilinemeyeceği ya da tahmin edilemeyeceği yönünde olduğunu belirtmiştir (Tekin, 2020b: 15, 17, 41). Tekin “T, II, D, 51”de yer alan “*kız(ı)l k(a)n(i)m tök(ü)ti k(a)ra t(ä)r(i)m yüg(ü)rti*” deyimine de değinmiş ve

bunun çok çalışmayı ifade ettiğini kaydetmiş. Araştırmacı yine aynı satırdaki “(i)ş(i)g kütüğü b(e)rt(i)m” deyiminin ise “hizmet etmek” anlamına geldiğini ifade etmiştir (Tekin, 2020b: 62-63). Yazar edebîlik öğelerinden olan paralelliği metin okumakta yardımcı olarak kullanmış ve “T, I, G, 8”deki “aş t(ä)g” okuyuşunu desteklemek için öncesindeki “oçuk t(ä)g” benzetmesi ile paralel yapıda bir söz öbeğinin olması gerektiğini dile getirmiştir (Tekin, 2020b: 43-44).

Bozkurt *Türklerin Dili* kitabında “II. Eski Türkler” ana başlığının altında “A.Göktürkler” ve “B.Uygurlar” başlıklarına yer vermiştir. Yazar ilk başlık altında I ve II. (Kök) Türk Kağanlığı’nın tarihi, sosyal hayatı ve dinine yer vermiş; bunların yanında “Yazıtlar”, “İçerik” ve “Kesitler” alt başlıkları ile Göktürk Yazıtlarına da temas etmiştir. Araştırmacı iki ilk alt başlık altında yazıtların bulunuşu ve okunuşu hakkında bilgi vermiştir. Bozkurt ikinci alt başlık altında Göktürk Yazıtlarını büyük tarihsel içeriği olan belgeler olarak tavsif etmiş, üç yazıtta da tarihsel içeriğin önde geldiğini belirtmiş ve üçünün birbirlerini tamamladığını ileri sürmüştür. Araştırmacı yazıtların konusuna temas etmiş, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının bir tür söylev olduğunu ifade etmiştir. Yazar, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının Türkçeye egemen bir tavırla yazıldığını ve anlatımlarının güçlü olduğunu belirtmiş, Tonyukuk Yazıtlarının ise diğer iki yazıtta bir nevi yanıt olduğunu belirtmiştir. Bozkurt bu yazıtta yer yer çarpıcı bir anlatım ile olay ve kişilere diğer iki yazıttan farklı bakıldığını ileri sürmüş, Tonyukuk Yazıtları ile düzeltme yapılmak istendiğini kaydetmiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarında anlatımın yer yer aksasa da coşkun ve canlı olduğunu, yazıtların rahat bir söyleyiş barındırdığını, metinlerde gerçekçi ve mantıklı bir düşünce örgüsünün tercih edildiğini ileri sürmüştür. Araştırmacı atasözü ve deyimlerden yararlanıldığını, gerektiğinde alaylı bir anlatım kullanıldığını ancak abartmaya yer verilmediğini dile getirmiştir. Ayrıca Bozkurt atlara büyük önem verildiğini, onların adları ile anıldığını da sözlerine eklemiştir (1992: 60-61). Araştırmacı üçüncü alt başlıkta ise “KT, G, 1-3, 8-13; KT, D, 1-3, 22, 31-38; KT, K, 1-2, 4,11; KT, Kuzeydoğu Yüzü; KT, Güneydoğu Yüzü” kısımlarının Türkiye Türkçesi aktarımlarına yer vermiştir (Bozkurt, 1992: 61-64). Yazar “B.Uygurlar” başlığında Uygurların tarihi, sosyal yaşamı ve dinine yer vermiş; edebiyat adına ise sadece 840 sonrası Uygur edebiyatına temas etmiş ancak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından bahsetmemiştir (Bozkurt, 1992: 69-73). Bozkurt’un *Türklerin Dili*

kitabının yeni baskısında (2002) “Yazıtlar” başlığında Göktürk Yazıtları ve dönemdeki diğer yazıtlarla ilgili bilgiler zenginleştirilmiş ve yeni bilgiler eklenmiştir. “İçerik” başlığındaki değerlendirmeler aynı kalmış, verilen örnekte ise hem metnin özgün şekli hem de Türkiye Türkçesi aktarımı okurlara sunulmuştur (Bozkurt, 2002: 74-77). Çalışmanın Uygurlar ile ilgili “2. Uygurlar” kısmında da kimi eklemeler yapılmış, 840 sonrası edebiyat zenginleştirilmiş; konu, örnek metinlerle daha ayrıntılı hâle getirilmiştir. Bunlara ek olarak Uygur destanlarına da yer verilmiştir. Bu zenginleştirmelere rağmen yazıtlarla ilgili bir değişiklik yapılmamış, Uygur Yazıtları ya da bunların edebî değerlendirmelerine yer verilmemiştir (Bozkurt, 2002: 78-91).

Alyılmaz’ın *Orhun Yazıtlarının Söz Dizimi* kitabında Göktürk Yazıtlarının söz dizimi ayrıntılı şekilde incelenmiş ve gerekli yerlerde üslup ile ilgili konulara değinilmiştir. Araştırmacı eserin ön sözünde Göktürk Yazıtlarını birer nutuk metni olarak tavsif etmiştir (Alyılmaz, 1994: IX). Yazar eserin ilerleyen kısımlarında Göktürk Yazıtlarındaki “Benzetme Hali”ne değinmiş, benzetme hâlinin ifadesinde “+ça” eki ile “teg” edatından istifade edildiğini bildirmiş ve fikirlerini “sub+ça, tag+ça (KT, D, 24)”, “ot+ça, bor+ça (KT, D, 37)”, “böri teg, koyun teg (BK, D, 11)” örnekleri ile desteklemiştir (Alyılmaz, 1994: 82). Araştırmacı bu hâlin yanında “Seslenme Hali”ne de değinmiş, yazıtların nutuk metni olmasından ötürü metinlerde ismin seslenme hâlinin de oldukça fazla kullanıldığını ifade etmiştir. Yazar bu fikirlerini “KT, G, 1-2; KT, G, 10” ile örneklemiştir (Alyılmaz, 1994: 82-83). Alyılmaz bu konuyla ilişkili “Hitap (Seslenme) Blokları” başlığında da yazıtların birer nutuk metni olduğunu yineleyip hitap bloklarının değişik kullanımlarına dikkat çekmiş ve “KT, G, 1-2; KT, G, 6-7; KT, D, 22; KT, G, 11; T, 11; BK, D, 19-20; KT, G, 7” örnekleri ile fikirlerini desteklemiştir (1994: 252-253). Araştırmacı eksilti ile ilgili noktalara da değinmiştir. Alyılmaz belirten ve belirten ekinin işaretli olduğu “ø+ø+ög+ü+m ‘(benim) annem, anam’” şeklindeki belirtili isim tamlamalarının üsluba akıcılık ve kolaylık kattığını belirtmiş ve bu tür tamlamaların birer nutuk metni olan yazıtlarda oldukça fazla kullanıldığını belirtmiştir (1994: 116-118). Ayrıca Alyılmaz “kañım kagan (<ø+ø kañ+ı+m ø-ø kagan): ‘(benim) babam (olan) kağan; babam kağan’ veya “ögüm ilbilge katun (< ø+ø ög+ü+m ø-ø ilbilge katun): ‘(benim) anam (olan) İlbilge Katun, anam İlbilge Katun’” şeklinde belirteni eksiltili belirtme sıfat-fiil grubundan ve belirtileni (sıfatlarıyla birlikte) isimden oluşan sıfat

tamlamalarından çokça istifade edildiğini bildirmiştir (1994: 132-133). Bunun da diğer eksilteler gibi akıcılık ve kolaylığa hizmet ettiği açıktır. Nitekim Alyılmaz da birçok noktada nutuk metni olan yazıtlarda metin seviyesindeki tekrarlardan kaçınmak amacıyla eksiltinin kullanıldığını ifade etmiştir (1994: 259). Araştırmacı, öznenin de tasarruf edildiği birçok cümlelerin yer aldığını, bu eksiltinin de tekrardan kaçınmak ve belagati bozmamak gibi sebeplerle tercih edildiğini ifade etmiştir (Alyılmaz, 1994: 272). Yazar “T, 59”u alıntılıyıp “*yok erser erti*” yerine yazıtın orijinalinde “*yok erti erser*” ve “*yok erser ertim*” yerine yazıtın orijinalinde “*yok ertim erser*” şekillerinin vurgu, üslup vb. kaygılarla tercih edilmesinin bir söz dizimi yanlışının ortaya çıkmasına yol açtığını ifade etmiştir (Alyılmaz, 1994: 245).

Uzun *Orhon Yazıtlarının Metindibilimsel Yapısı* kitabında Göktürk Yazıtlarının metin dil bilimsel incelemesini gerçekleştirmiş ve bu inceleme sırasında hem yazıtların üslupsal noktalarına ayrıntılı şekilde metin merkezli olarak değinmiş hem de edebilik için de kullanılan kimi ilkelere yer vermiştir. Çalışma baştan sona yazıtlardan alınan metin parçaları aracılığı ile oldukça ayrıntılı şekilde yapılmıştır (Uzun, 1995). Örneğin yazar Tonyukuk Yazıtlarında birinci tekil kişi adılının yoğun kullanımının, anlatılan olaylar içinde Tonyukuk’un kendini vurgulamak istediğinin bir göstergesi olabileceğini dile getirmiştir. Araştırmacı bu fikrini “T, II, G, 3-4; T, I, G, 1, 8; T, I, K, 7” örnekleri ile desteklemiştir (Uzun, 1995: 40-41). Bir örnek daha vermek gerekirse araştırmacı “T, II, D, 4-6” parçasını alıntılamış ve Tonyukuk’un gerçekleştirilen askerî harekâtlarda İlteriş Kağan ile eş bir işlev yüklendiğini ve onunla ortak bir paya sahip olduğunu ortaya koymuştur (Uzun, 1995: 69). Uzun bu üslupsal noktaların yanında kimi araçlara da temas etmiştir. Yazar “3. 3. 5. *Yapı Yinelemeleri*” başlığı altında yazıtlardaki paralel yapılara da değinmiş ve “T, I, G, 2, 5; T, I, K, 11; T, II, B, 2-3; T, II, G, 5-6, T, II, D, 1-4” örneklerini vermiştir (Uzun, 1995: 86-87). Araştırmacı çalışmasında “3. 4. *Eksilteli Yapılar*” başlığı da açmış; bu başlık altında özne, nesne, tamlayan ve tümleç eksiltisine değinmiştir. Araştırmacı özne eksiltisi için “T, I, B, 2-3; T, I, G, 8-9”, nesne eksiltisi için “T, I, B, 1-3; T, I, G, 8-9, T, I, D, 34; T, I, K, 4; T, I, G, 4-5”, tamlayan eksiltisi için “T, I, B, 7; T, II, B, 4; T, I, G, 6, 9” ve tümleç eksiltisi için “T, I, G, 1, 9” örneklerini vererek fikirlerini desteklemiştir (Uzun, 1995: 87-92).

Tekin *Orhon Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk* kitabında Göktürk Yazıtlarının genel okuyucuya hitap eden popüler bir yayını hazırlamış, çalışmasında yazıtların edebiliğine hem genel anlamda hem de müstakil bir başlıkla değinmiştir (Tekin, 2020c: 8, 14-21). Araştırmacı eserinin giriş kısmında ilk Türk kağanlıkları, Göktürk Yazıtları, yazıtların içeriği gibi alt başlıkların yanında “5. *Yazıtların Edebi Değeri*” alt başlığını da açmış, yazıtların edebî yönüne müstakil bir başlık altında yer vermiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarının Bilge Kağan ve Tonyukuk tarafından birinci elden yazılmış askerî tarih, Tonyukuk Yazıtlarının ise bir yönüyle de devlet hizmetlerinin bir bir sayılıp döküldüğü bir tür savunma olduğunu dile getirmiştir. Ancak araştırmacı bu ifadelerin hemen ardından yazıtların yalnızca siyasi ve askerî vakaların kronolojik olarak anlatıldığı kuru bir savaş tarihi olmadığını da eklemiştir. Yazara göre bu metinlerin özellikle Bilge Kağan’ın beyleri ve halkına hitap ettiği, onları Çin entrikalarına ve yurdu terk etmenin doğuracağı felaketlere karşı ikaz ettiği bölümleri, oldukça etkili bir anlatım gücü ve güzelliğine sahiptir. Tekin bu yönüyle yazıtlar için Türkçenin en eski ve güzel hitabet örnekleri ifadesinin söylenebileceğini kaydetmiştir (2020c: 14-15). Yazar açtığı müstakil başlıkta yazıtların edebî değerini tespit etmek için “5. 1. *İkilemeler*, 5. 2. *Koşutluk*, 5. 3. *Deyimler*, 5. 4. *Atasözleri*, 5. 5. *Edebi Sanatlar (Benzetmeler)*” ilkelerine başvurmuştur. Başka bir deyişle yazara göre bunlar, yazıtlardaki etkili anlatım ve deyişi sağlayan öğeler olmuştur. Tekin bu ilkeler ışığında ve örnekler eşliğinde yazıtların edebî değerine değinmiştir (2020c: 15). Araştırmacı “5. 1. *İkilemeler*” başlığı altında Göktürk Yazıtları dilinde anlatımı güçlü ve etkili kılıp güzelleştiren öğelerin başında eş, yakın veya karşıt anlamlı sözcüklerle kurulan ve çoğunda aliterasyon olan ikilemelerin²⁰¹ geldiğini ifade etmiştir. Yazara göre ikilemelere sıklıkla başvurulmuştur (Tekin, 2020c: 15-16). Tekin “5. 2. *Koşutluk*” başlığı altında paralelliğin Göktürk Yazıtlarının dilinin tipik özelliklerinden olduğunu belirtmiştir. Yazara göre yazıtların dilinde en çok dikkati çeken ve anlatıma güzellik katan öğe paralellik olmuştur. Tekin anlatımda sıklıkla başvurulmuş paralelliğin, kimi yabancı

²⁰¹ Yazar şu örnekleri vermiştir: “*âcsık tosık, ağış barım, arkış tirkış, eb bark, eçüm apam, ıda taşda, için taşın, il törü, iş küç, kız koduz, küng kul, ölü yitü, tebliğ kürlüğ, toru ölü, tünli künli, yabız yablak, yadağın yalangın, yarıkınta yalmasınta, yir sub, yok çığany, yurtda yolta*”. Ayrıca araştırmacı yazıtlarda eylem ikilemelerinin de az olmadığını ifade etmiş ve “*adrıl- az-, alkın- arıl-, emget- tolğat-, içik- yükün-, it- iğid-, it- yarat-, itin- yaratun-, künged- kulad-, öğir- sebin-, öl- alkın-, tir- kubrat-, yangıl- yazın-*” örneklerini vermiştir (Tekin, 2020c: 15-16).

araştırmacıları şaşırttığını, hatta kimilerinin bu paralellik sebebiyle yazıtların manzum olduğu fikrine kapıldığını belirtmiştir. Yazar eşit ögeli birimlerden mürekkep cümle parçalarıyla birleşik sıralı cümlelerin anlatıma etkinlik ve güzellik kattığını belirtmiş, fikirlerini “KT, D, 1; KT, D, 3-7; KT, D, 13; KT, D, 15; KT, D, 23; KT, G, 2-3; KT, G, 5; KT, G, 10; BK, D, 20; T, I, K, 11” örnekleri ile desteklemiştir (Tekin, 2020c: 15, 17). Araştırmacı “5. 3. *Deyimler*” başlığı altında yazıtların dilinin deyimler²⁰² açısından oldukça zengin olduğunu belirtmiş, bunların anlatımı zenginleştirdiği ve güzelleştirdiği yönünde fikir beyan etmiştir (Tekin, 2020c: 18). Tekin “5. 4. *Atasözleri*” bölümünde yazıtlarda kimi cümlelerin atasözleri üzerine kurulduğunu belirtmiş, bu düşüncelerini “KT, G, 8; T, I, B, 5-6; T, I, G, 6-7” örnekleriyle desteklemiştir (Tekin, 2020c: 19-20). Araştırmacı “5. 5. *Edebî Sanatlar (Benzetmeler)*” bölümünde Göktürk Yazıtlarının anlatımını zenginleştiren ve güzelleştiren bir diğer öge olarak benzetmeyi ele almıştır. Yazar “KT, D 12; KT, D, 24; KT, D, 27; KT, D, 37; T, I, G, 1; T, II, B, 40;” örnekleri ile fikirlerini desteklemiştir (Tekin, 2020c: 21).

Sertkaya, Alyılmaz ve Battulga’nın *Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi Albümü* eserinde yazıtlarla ilgili genel bilgiler verilmiş ancak yazıtların edebîliğine dair konulara temas edilmemiştir (2001: XI-XXXIII, 3-347).

Kül-Tegin: Orhun-Yenisey Yazıtları VI-VIII. yy. adlı kitapta Göktürk Yazıtları ve kimi Yenisey Yazıtları işlenmiş, bunun yanında yazıtların edebîliği ve manzumluğu ile ilgili çeşitli düşünceler dile getirilmiştir. Öncelikle eserin başında dönemin Tuva Cumhuriyeti başkanı Ş. D. Oorjak ilk sunuşu yazmış ve burada yazıtlarla ilgili çeşitli düşünceler iletmıştır. Oorjak tarafından kaleme alınan sunuşta eski Türk yazıtlarının edebî eser olduğu kabul edilerek bunların sanatsal çevirilerinin yayımlandığı ifade edilmiş, 1993 tarihli *Kültegin, Burungu Türk Bijiktin Turaskaaldarı* (/ *Kültigin, Eski Türk Yazılı Abideleri*) ve 2003 tarihli *Kül-Tegin (Bengü Taşın Kaygısı)* manzum çevirilere değinilmiştir²⁰³. Ayrıca Stebleva eski Türk

²⁰² Tekin şu örnekleri vermiştir: “*adak kamşat-, atı küsi yok bol-, ‘balıkdaki tağık-, tağdaki in-, ‘başlığığ yüküntür-, tizliğığ sökü-, içre aşsız taşra tonsuz, ‘körür közi körmez teğ, bilir biliğı bilmez teğ bol-, közi kaşı yablak bol-, birki bodunuğ ot sub kıl-, ‘tün udıma-, küntüz olurma-, ‘kızıl kanım tökü-, kara terin yüğürt-, işiğ küçüğ bir-, ölü yitü kazgan-, uça bar-’* (2020c: 18-19).

²⁰³ 1993’te Tuva Cumhuriyeti hükümetince Göktürk-Yenisey Yazıtlarının çözülmesinin yüzüncü yıl dönümü münasebetiyle uluslararası bilimsel bir konferans düzenlenmiş ve yazıtların manzum çevirileri *Kültegin, Burungu Türk Bijiktin Turaskaaldarı* adı ile Tuvaca ve Rusça şeklinde iki ayrı kitap olarak yayımlanmıştır. 2003’te ise *Kül-Tegin (Bengü Taşın Kaygısı)* başlığı ile yazıtların ilmi ve

yazıtlarının manzum olduğunu kanıtlayan ilk bilim insanı olarak anılmıştır. Sonuç olarak söz konusu sunuşta Oorjak yazıtların edebî ve manzum olduğu yönünde bir kabul ile hareket etmiş ve yazısını kaleme almıştır (2003: 2, 5). Nitekim ikinci sunuşta da dönemin TÜRKSOY genel müdürü ve Azerbaycan kültür bakanı Bülbüloğlu yazıtların edebî ve şiirsel bir üslupla Türk ulusuna hitaben kaleme alındığını belirtmiştir (2003: 20). Söz konusu kitapta iki sunuştan sonra Samdan tarafından “*Anıtlardaki Yazıtların Sırrı*” adlı bir başlık açılmış ve bu başlık altında “*Yazıtların Bulunması*”, “*Yazıtların Araştırılması*” gibi alt başlıklara yer verilerek yazıtlar hakkında genel bilgiler verilmiştir. Samdan bu tarz genel konuları işlediği alt başlıkların yanında yazıtların edebîliğine dair alt başlıklar da açmış ve bu alanda ayrıntılı bir inceleme gerçekleştirmiştir. Yazar “*Anıtları Kimler, Ne İçin Dikmiştir?*” alt başlığının altında yazıtların vefat eden ordu komutanları ve saygın kişiler anısına dikildiğini belirtmiş, Yenisey Yazıtlarının ölen bir kişinin ağzından hüznün ifade edildiği edebî türün ilk örnekleri olduğunu ileri sürmüştür (Samdan, 2003: 38). Sadam “*Yazıtlar Edebî Eser Olarak Kabul Edilebilir mi?*” alt başlığının altında yazıtların sadece tarih ya da dil değil aynı zamanda edebiyat eseri olarak da değerlendiren araştırmaların var olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı burada Stebleva’ya değinmiş, yazıtların edebî unsurlarının, onun tarafından bilimsel olarak doğrulandığını ve böylece Türk edebiyatı tarihinin başlangıcının 11. yüzyıldan 7-8. yüzyıla çekildiğini ifade etmiştir (Samdan, 2003: 40). Araştırmacı “*Neden Edebiyat?*” alt başlığının altında ise Göktürk Yazıtlarına kimi araştırmacıların edebî eser olarak yaklaştığını ve kendisinin de bu fikre katıldığını ifade etmiştir. Yazar “*Orhun-Yenisey Anıtları*” adlandırmasında “anıt” kelimesini “edebî eser” anlamında kullanmıştır (Samdan, 2003: 41). Samdan bir diğer alt başlığı “*Yazıtlar Manzum Eserler midir, Mensur Eserler midir?*” adıyla açmış, burada yazıtlar hakkında önemli bir tartışmaya değinmiştir. Araştırmacı; Giraud ve Surazakov gibi bilim insanlarının, Göktürk-Yenisey Yazıtlarının ilk ve son kısımlarının manzum bir üslupla, ana konunun ise düzyazı ile yazıldığını ileri sürdüklerini belirtmiştir. Yazar bu konudaki en ciddi tartışmanın Jirmunski ile Stebleva arasında geçtiğini ifade etmiştir. Sadam; Jirmunski, Bernştam ve Şçerbak grubunun, yazıtları düzyazı olarak düşündüğünü

manzum çevirileri yayımlanmıştır. Manzum çeviriler Tuva’nın ünlü şairleri Yu. Ş. Künzegeş ve A. A. Darjay tarafından yapılmıştır (Oorjak, 2003: 3-6).

çünkü metinlerde Türk şiirinin önemli tekniklerinin “aliterasyon (/ ilk uyum) ve “hece ölçüsü (/ izosillabizm; izo “denk”, sillaba “hece”)”nın yazıtlarda pek az yer aldığını belirttiklerini kaydetmiştir. Ayrıca yazarlar tarafından son uyağın dört şeklinden (aaab, abab, aaaa, aaba) sadece birine rastlandığı ifade edilmiş, konuşmanın çift uyumlu yapısı (ritmik-sentaktik-paralellik) ve kelime tekrarına sık tesadüf edildiği, bunların şiir yapısının son uyaklarını hatırlattığı ve paralelliklerin Türk dilinin cümle yapısına uygun düştüğü dile getirilmiştir. Samdan, Stebleva’nın ise düzyazı fikrine karşı çıktığını ve Göktürk-Yenisey Yazıtlarının şiirsel yapısını ispatladığını belirtmiştir. Araştırmacı, Stebleva’nın yazıtlardaki vurguyu tespit ettiğini, onları nazım birimlerine ayırdığını, sesli ve sessiz vurguların sayısını denkleştirdiğini kaydetmiştir (Samdan, 2003: 42-43). Yazar “*Yazıtların Türü*” alt başlığında Göktürk-Yenisey metnlerinin, sözlü ve yazılı edebiyatın değişik türlerinin bir araya getirildiği ilginç bir tür olarak kabul edildiğini ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtların, tarihî yıllıklar gibi kabul edilerek bileşik yapıli ürünler olarak da değerlendirildiğini ifade etmiştir. Yazar söz konusu metnlerin genel olarak ağır ritimli destan şeklinde yazıldığını ve Yenisey Yazıtlarının Göktürk Yazıtlarına göre daha basit yapıli olduğunu da sözlerine eklemiştir (Samdan, 2003: 44). Samdan “*Yazıtlarda Runik Yazının Tipleri*” alt başlığında yazıtların bir diğer edebî özelliği olarak Orta Çağ’daki Türk yönetici, bey veya kişilerin yüksek erdemlerinin, kahramanlaştırılmış şahsiyetler üzerinden aktarılmasını tespit etmiştir. Yazar, kişinin ülkesine, halkına ve atalarının öğütlerine sahip çıkmasını, kağan veya komutanlara sadık kalmasını, savaşlarda fedakârlık göstermesini o devrin erdemlerinden saymış ve bu nitelikleri taşıyan Türk yönetici ve kişilerinin anlatıldığını dile getirmiştir. Araştırmacı Yenisey Yazıtlarında genelde orta rütbeli kağan veya ordu komutanlarının örnek tip olarak gösterilirken Göktürk Yazıtlarında ise en şerefli komutan ve gerçek idealleştirilmiş tiplerin örnek olarak gösterildiğini dile getirmiştir (Samdan, 2003: 45-46). Araştırmacı “*Orhun-Yenisey Yazıtlarının üslubu*” alt başlığında Yenisey Yazıtlarının üslubunun, günlük konuşmaya yakın denilebileceğini, Göktürk Yazıtlarının üslubunun ise bunlara nazaran biraz daha farklı olduğunu dile getirmiştir (Samdan, 2003: 49). Yazar, Yollug Tegin’i yazıtların müellifi kabul etmiş, onun eğitimli ve edebî dili iyi kullanan biri ve bundan ötürü yazıtların üslubunun düz ve güzel olduğunu ileri sürmüştür. Samdan Kül Tigin ve

Bilge Kağan Yazıtlarında kahramanlık anlatımı ile siyasî bildirinin coşkulu üslubunun önemli bir yer tuttuğunu, lirik kahramanın iç dünyası ve gönül durumunun (özellikle Kül Tigin'in ölümünden duyulan hüznün) çok canlı bir biçimde gösterildiğini kaydetmiştir. Araştırmacı Tonyukuk'un ise ordu komutanı, diplomat, yurt dışında eğitilmiş ve birkaç dil bilen biri olduğunu, bu yüzden de ayrı ayrı üslupları karıştırarak kullandığını dile getirmiştir. Yazar, Tonyukuk'un bazen övgülü otobiyografik anlatıyı (panegirik)²⁰⁴, diyalogu, öğüt ve atasözlerini kendi şivesi ile birlikte kullandığını bildirmiştir. Yazar son olarak Konrad, Jirmunski ve Surazakov gibi bilim insanlarının, Göktürk-Yenisey Yazıtlarının üslubunun kaynağı olarak o dönemin törenleri ve bayramlarına has yüksek üslubu düşündüklerini sözlerine eklemiştir (Samdan, 2003: 50). Araştırmacı "*Orhun-Yenisey Yazıtlarının Dili*" alt başlığında ise yazıtlarda genel edebî Türk dilinin kullanıldığını, bunun da o dönemde yaşamış Uygur, Kıpçak, Kırgız gibi kavimlerin ağızlarının karışımıyla oluştuğunu ileri sürmüştür (Samdan, 2003: 50). Yazar Göktürk-Yenisey Yazıtlarında Türk dilinde sıkça kullanılan edebî yöntemlerin kullanıldığını belirtmiş, burada konuşmanın çift uyağı (sentaktik paralelizm), metafor (canlandırma), denkleştirme, açıklama (epitet) gibi edebî formülleri sayarak bunları örneklendirmiştir²⁰⁵. Sonuç olarak Sadam Göktürk-Yenisey Yazıtlarında edebîlik ile ilgili pek çok konuya çeşitli ölçüt ve örnekler eşliğinde değinmiştir (2003: 51-52).

Berta'nın *Sözlerimi İyi Dinleyin... : Türk ve Uygur Runik Yazıtlarının Karşılaştırmalı Yayını* adlı kitabında ise Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtları ile ilgili bilgi verilmiş ancak yazıtların edebî yönüne değinilmemiştir (2010: 223-224, 237, 261, 307).

Alyılmaz *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu* kitabının girişinde yazıtlardaki metin üreticilerinin edebî dilin tüm imkânlarından yararlandığı; atasözü, deyim, vecize seviyesindeki kalıplaşmış dil öğelerini ve bunların oluşturulmasında kullanılan edebî dile ait unsurları ustaca kullandığını dile getirmiştir (2005a: 4).

²⁰⁴ Samdan Tonyukuk Yazıtlarının kendisi tarafından otobiyografi üslubunda yazdırılmış olabileceğinin düşünüldüğünü kaydetmiştir (2003: 48).

²⁰⁵ Sadam "karşılaştırmalar" için "*Kanın su gibi aktı, / Kemiğin dağ gibi yattı.*", "*Atam kağanın ordusu kurt gibi olmuş, / Düşmanı koyun gibi olmuş.*", "*Ateş gibi kızıl oldular.*"; "cümle yapısındaki ortaklıklar" için "*Gece uyumadan, / Gündüz oturmadan.*", "*Başlıları başın eğitmiş, / Dizlileri dizin çökertmiş.*", "*Oğlan çocuğu kul oldu, Silik kız çocuğu kul oldu.*", "*Sınığını ederim, / Kesiğini ularım.*"; "açıklamalar" için ise "*Sünger kadar kalın kar.*", "*Kızıl kanı dökülünce / Kara teri akınca...*" örneklerini vermiştir (2003: 51-52).

Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı'yla ilgili genel bilgi verirken yazıtta (Kök) Türk tarihine dair olayların tüm çıplaklığı ve eleştirel bakış açısıyla Bilge Kağan'ın ağzından nakledildiğini ifade etmiştir. Yazar bu fikirlerini “KT, G, 5-9; KT, D, 23-24” örnekleri ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2005a: 9-10). Alyılmaz Bilge Kağan Yazıtı hakkında genel bilgi sunarken metnin ustaca hazırlandığına değinmiş, yazıtın Türk dili, tarihi, kültürü, medeniyeti ve edebiyatı açısından oldukça önemli olduğunu dile getirmiştir. Yazar ayrıca batı yüzünde Tenri Kağan'ın, babasının ölümü üzerine duyduğu hüznü dile getirdiği manzum metne işaret etmiştir (Alyılmaz, 2005a: 103, 106). Alyılmaz Tonyukuk Yazıtları hakkında genel bilgi verdiği kısımda Tonyukuk'un duygu ve düşüncelerini ifade ederken edebî dilin tüm imkânlarından yararlandığını dile getirmiştir. Yazar Tonyukuk'un, iletisinin her seviyedeki kişiye ulaşması için kısa ve bilgi yüklü cümleler, atasözü, deyim, vecize, benzetme, anımsatma, yineleme, vurgulama ve alıntı yapmayı ustaca kullandığını aktarmıştır. Araştırmacı bu fikirlerini “T, 8; T, 13-14; T, 37” örnekleri ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2005a: 186).

Alyılmaz *(Kök)Türk Harfli Yazıtların İzinde* adlı kitabında Göktürk Yazıtlarının mesajlarını iletirken edebî dilin bütün imkânlarından yararlandığını belirtmiştir. Yazar deyim, vecize, atasözü gibi dil öğelerini ve bunların oluşturulmasında kullanılan edebî dile ait ifadelerin ustaca kullanıldığını ifade etmiştir (2007: 12). Araştırmacı Yenisey Yazıtlarının Göktürk Yazıtlarına göre daha yalın ancak samimi bir şekilde oluşturulduğunu dile getirmiş ve zaman zaman da şiirsel ifade ve cümleleri içerdiğini ileri sürmüştür (Alyılmaz, 2007: 17).

Mert'in *Ötüken Uygur Dönemi Yazıtlarından Tes-Tariat-Şine Us* kitabının giriş bölümünde Uygur adı ve Ötüken Uygurları, geleneksel Türk dini; Uygurlarda ekonomik, yerleşik, dinî hayat gibi konulara ayrıntılı şekilde değinilmiştir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi yazıtları hakkında görseller eşliğinde derinlemesine bilgi verilmiş ancak yazıtların edebiliğine dair herhangi bir başlık açılmamış ve bu konuya temas edilmemiştir (Mert, 2009: 15-105).

Şirin'in *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi* kitabında başta Orhun ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları olmak üzere yüz üç adet Göktürk harfli yazıtın söz varlığı tematik olarak sınıflandırılmış, yine bu dönemde geçen iki yüz otuz bir adet

söz ve söz öbeği değerlendirilmiş ve tüm bunların yanında edebî yapılara da yeri geldikçe değinilmiştir. Şirin yazıtlar üzerine genel değerlendirmelerde bulunduğu kısımda söz varlığı ve stilistik yapıdan yola çıkarak bu eserlerin yoğun bir şekilde askerî ve siyasî manifestolar içerdiğini dile getirmiştir (2016: 25). Araştırmacı, çalışmasında kimi deyim²⁰⁶ ve birçok mecaz anlam²⁰⁷, mecazlaşma süreci ve bu anlamın metne katkısı üzerinde ayrıntılı olarak durmuş; yazıtlardan alıntılacağı metin parçaları ile derinlemesine bir inceleme gerçekleştirmiştir (Şirin, 2016: 49-195). Şirin “BK, K, 11-12; BK, G, 12”yi alıntılıyıp “kiş” ve “täyän” sözcüklerinin Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında hayvanın kendisini değil, kürkünü ifade ettiğini belirtmiştir (2016: 80-81). Yazar buna benzer bir tespiti de Suci Yazıtı için yapmış, yazıttaki “torug” renk adının “doru at”ı karşıladığını tespit etmiştir (Şirin, 2016: 119). Araştırmacı ilerleyen kısımlarda ise “T, 14”ü alıntılıyıp üç yön adından sonra “kavim/yer” adının paralel bir şekilde geldiğini tespit etmiş ve bu tespitinin yazıtlardaki paralel üslup yapısına da uyum sağladığını dile getirmiştir (Şirin, 2016: 92-93). Yazar “T, 13-14”ü örnek verip buradaki cümlelerin eski atasözleri olduğunun anlaşıldığını belirtmiştir. Ayrıca araştırmacıya göre “yogun” ve “kalın” sözleri ordunun gücünü simgelerken “yuyka” ve “yinçke” sözleri ise ordunun güçsüzlüğünü simgelemiştir (Şirin, 2016: 93-94). Şirin koşutluklarla da ilgilenmiş, Bömbögör Yazıtı’nın yan yüzünün üsluptaki koşutluğuna değinmiştir (2016: 140). Yazar 14. Hoid Tamir Yazıtı’ndaki “t(a)rduş kül iç (ç)or” ifadesinden hareketle Orkun gibi araştırmacılarda bu yazıtların Tarduşlara ait olduğu ve 8. yüzyılda yazılmış olabileceği yönünde çeşitli fikirlerin doğduğunu belirtmiştir (Orkun, 2011: 299; Şirin, 2016: 148). Araştırmacı 3. Hoid Tamir Yazıtında geçen “t(a)rduş : kunç(u)y” şeklindeki ünvan öbeğinin de bu fikirleri en azından söz konusu iki yazıt için doğru olduğunu düşündürdüğünü ifade etmiştir (Şirin, 2016: 148). Şirin çalışmasında kimi Yenisey Yazıtlarının da edebî yapılarına değinmiştir. Araştırmacı “E 26. Oçurı, 7”yi

²⁰⁶ Araştırmacı “kız ver-, közün körmedük kulakın eşidmedük” gibi deyimlere değinmiştir (Şirin, 2016: 79-80).

²⁰⁷ Araştırmacı “(ä)r-, bar-, adıl-, uç-, kergek bol-, yok bol-, tut-, at bir-, it, yap-, är-, bar-, igid-, yorı-, b(ay) kıl-, tonl(u)g kıl-, yor(i)t-, yablak kigürtüg, ‘taş-ıç (ve türevleri)’, kedimlig, azman, tor-, öl-, t(a)y, yollug, at, kel-, ıda taşta, olur-, yar-, kıy-, tü, tüz, yokla-, kargan-, bagır, ing(ä)n yüki, tüşür-, (kü) tut-, çäbiş, ağır, bas-, sıñar, yıg-, külüg, ün-, tupul-, ülüg, bazlan-, iç(i)k-, içg(i)n-, kir-, kör-, yük(ü)n-, yir, ‘yir ve teñri’, yok, bar, bağla-, tut-, yüzlüg, koy, öz, yemlig” gibi kelimelerin mecaz anlamlarına değinmiştir (Şirin, 2016: 49-51, 59-64, 67, 71, 75, 78, 84, 87, 90, 102-103, 107, 109-111, 114-117, 122, 125, 148, 151, 153-154, 157, 163, 165, 171, 173, 184-185, 187, 195).

alıntılamış, buradaki benzetme sanatına dikkat çekmiş ve saç tellerine benzetilen mal varlığını öne çıkarmıştır. Yazar “E 41. Hemçik-Çırgakı, 5” alıntısında ise yine mal varlığının çakıl taş(lar)ına benzetildiğini dile getirmiştir (Şirin, 2016: 169-170). Şirin ilerleyen kısımlarda “E 53. Elegest III, 3” örneğini vermiş ve bu örnekte insan hayatının geçiciliğinin bulut imgesiyle anlatıldığını, insanoğlunun faniliği ile bulutun geçiciliği arasında metaforik bir ilişki kurulduğunu ifade etmiştir (2016: 189).

Şirin *Kül Tigin Yazıtı –Notlar-* adlı kitabında Kül Tigin Yazıtı’nı tüm yönleri ile derinlemesine incelemiş ve yeri geldikçe yazıttaki edebî kullanımlarla ilgili bilgi vermiştir. Araştırmacı “*teg*” edatının dört eski edattan biri olduğu ve benzetme işlevinde kullanıldığını belirtmiş, bu edatın zamirlerde ekleşmeye başladığına da değinmiştir. Yazar fikirlerini desteklemek için Göktürk Yazıtlarından “KT, D, 4, 12; BK, D, 12; KT, K, 10; T, 29”, Yenisey Yazıtlarından ise “E 98. Uybat VI, 3” örneğini vermiştir (Şirin, 2015: 28). Şirin bunlara ek olarak çalışmasında deyimleri²⁰⁸ de ele almış, birçok kelimenin mecaz anlamı²⁰⁹ ve mecazlaşma sürecine yer vermiş, mecaz anlamların metne yaptığı katkıyı ayrıntılı şekilde ifade etmiştir (Şirin, 2015: 40-323).

Aydın *Sibirya’da Türk İzleri Yenisey Yazıtları* kitabında tüm Yenisey Yazıtlarını oldukça ayrıntılı şekilde incelemiştir. Yazarın *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor)* kitabında ise Göktürk harfleri, yazıtların bulunuşu, bulundukları yerler ve üzerlerinde yapılan çalışmalar ayrı başlıklar altında ayrıntılı şekilde ele alınmış; Kül Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Kül İç Çor Yazıtları derinlemesine işlenmiştir. Araştırmacı *Eski Türk Yazıtları* kitabında da seçilmiş Göktürk harfli yazıtlar hakkında genel bilgiler örnekler eşliğinde sunulmuştur. Bununla birlikte her üç eserde de yazıtların edebî yapılarına ve edebîliğe değinilmemiştir (Aydın, 2015: 19-157; Aydın, 2021; Aydın, 2022).

Aydın’ın *Uygur Yazıtları* adlı kitabında sadece “*akız-*” ve “*yuyka-*” kelimelerinin metaforik anlamlarına değinilmiştir (2018: 95, 202).

²⁰⁸ Yazar şu örneklere yer vermiştir: “*taşra yorı-, yaşı teg-, er at bul-, oplayu teg-*” (Şirin, 2015: 202, 252, 255, 259).

²⁰⁹ Yazar şu örneklere yer vermiştir: “*olur-, katıglan-, ‘iç-taş (ve türevleri)’ , kör-, kiçig, teg-, yorı-, tut-, er-, bar-, öl-, ti-, beğgü, alk-, tor-, ur-, yollug, yükün-, baz, tizlig, ok, tüz, kergek bol-, yit-, kara, ‘700 gibi sayılar (T, 4)’ , ‘yiti yegirmi ... (KT, D, 11-13)’ , uç-, adrıl-, bas-, sür-, yügür-, ‘ton (ve türevleri)’ , kedimlig, tez-, tüş-, oz-, agıt-, akıt-, ör-*” (Şirin, 2015: 40, 55, 62, 64, 70, 77-78, 83, 85-86, 105-106, 109, 112, 117, 119, 130, 139, 144, 154-156, 158-161, 173, 180, 188, 202, 213, 227, 235, 237, 240-241, 267, 269, 272, 286, 290, 296-297, 300, 323).

Aydın *Türklerin Bilge Atası Tonyukuk* kitabında ise Tonyukuk Yazıtlarında tesis edilen kimi edebî yapıları yer vermiş, yazıtların metnini “*paha biçilmez eski Türkçe şaheser*” olarak tavsif etmiştir (Aydın, 2019a: 140). Araştırmacı Tonyukuk’un Türkçeyi oldukça güzel kullandığını dile getirmiş, kalıp ifadeler ve mecazlı kullanımların, yazıtın edebî değeri için önemli olduğunu ifade etmiştir. Aydın tarafından bu tarz edebî kullanımlar, Göktürkçenin hayli işlenmiş bir edebî dil olduğunun kanıtı olarak değerlendirilmiştir (2019a: 113). Yazar “T, I, B, 4”ü alıntılararak “*ıda taşda*” ikilemesine dikkat çekerek bununla yazıtta edebîlik katılmak istenmiş olabileceğini dile getirmiş; bu ikilemenin, cümlelerin edebî değeri için bir kanıt olduğunu ifade etmiştir (Aydın, 2019a: 32, 96). Araştırmacı aynı kısımdaki “*yedi yüz*” ifadesinin de mecaz anlamı olduğunu eklemiştir. Aydın “T, I, G, 8”i alıntılararak halkın boğazının tok olduğunun ve düşmanlarının yoksulluk çektiğinin, “T, I, G, 16”yı alıntılararak Oğuzların bozguna uğramasının, “T, II, D, 52”yi alıntılararak canla başla hizmet etmesinin “mecaz ifadeler” ile dile getirildiğini belirtmiştir (2019a: 100-101, 110, 136). Araştırmacı Oğuzların (Kök) Türklere karşı ittifak girişimlerinin anlatıldığı “T, I, G, 2-4” kısmının, 8. yüzyıl Türkçesinin gücü ve edebî yönünü gösterebilmesi açısından güzel örnekler olduğunu dile getirmiştir (Aydın, 2019a: 103). Aydın “T, I, G, 13” alıntısında, kullanılan benzetmeye değinerek mevcut durumun bu benzetme aracılığıyla anlatıldığını belirtmiştir (Aydın, 2019a: 105). Araştırmacı “T, I, G, 17”deki güney yönünün ayrıca belirtilip geri kalan üç yönün art arda sıralanmasının söz dizimini daha edebî yapmak kaygısına bağlanabileceğini belirtmiş, “T, I, K, 27”de geçen ifadelerin ise o dönemdeki edebî durumu görebilmek için nadir cümlelerden olduğunu ifade etmiştir. Yazar aynı satırdaki “*uka bas-*” deyimine de dikkat çekmiş ve bunun hazırlıksız yakalamak anlamıyla mecazen kullanıldığını aktarmış; bir sonraki satır “T, I, K, 18”de yer alan “*[usı]n süñüğün aç-*” deyimini de yine o dönemki gelişmiş edebî Türkçe için önemli bir ipucu olarak değerlendirmiştir (Aydın, 2019a: 111, 119-122).

Aydın’ın *Bozkırın Tanıkları Eski Türkçe Yazıtlar* kitabında I. (Kök) Türk Kağanlığı dönemindeki üç yazıtta [Bugut, Mongolküre (/ Zhaosu), Hüyis-Tolgoy] değindiği kısımda “Kül Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Tariat ve Şine Us” Yazıtlarındaki Türkçeyi işlek ve edebî olarak tavsif etmiş; anılan yazıtları, çok eski zamanlardan beri işlenegelmiş ve edebî bakımdan güçlü bir dilin ürünü olarak

görmüştür. Ayrıca araştırmacı Göktürk Yazıtlarının kağanlık yazıtı olduğu için diğer yazıtlara göre (az satırlı ve küçük yazıtlara göre) biraz daha süslü ve dikkatli yazıldığını ifade etmiştir. Yazara göre kullanılan benzetme, ikileme, atasözleri ve özellikle cümle kuruluşundaki düzen; kullanılan dilin edebî olduğunun ve yazıtların da böyle bir edebî dilin ürünü olduğunun en önemli göstergesidir. Aydın “E 45. Köjeelig-Hovu” Yazıtı hakkında bilgi verirken Yenisey Yazıtlarının aşırı duygusal bir üslupla yazıldığını dile getirmiştir (2021a: 22, 34, 172).

Aydın *Taşa Kazınan Tarih Türklerin İlk Yazılı Belgeleri* kitabında Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının kağanlık yazıtı olduğu için diğer yazıtlardan daha süslü yazıldığını ifade etmiş, hem adı anılan yazıtlarda hem de genel olarak Göktürk harfli yazıtlarda ölümden kaynaklanan duygu dolu cümlelerin yer aldığını dile getirmiştir. Araştırmacı bu durumu yazıtların birçoğunun ölen kişinin yakınları tarafından yazdırılıp diktirildiğinin göstergesi olduğu şekilde yorumlamıştır (Aydın, 2019: 59-60, 96). Yazar bireysel duyguların ifadesinin yanında yöneticilerin, halkın başına gelen kötü olaylar neticesinde de duygusal cümleler kurduğunu ifade etmiş ve bu ifadelerini “KT, G, 10-11; KT, D, 24” ve “BK, K, 8; BK, D, 20” örnekleri ile desteklemiştir (Aydın, 2019: 62-63). Aydın dönemin Türkçesinin işlenmiş bir edebî dil olduğunu ifade etmiş ve bunu desteklemek için “T, I, G, 1 (8)” örneğini vermiş, buradaki “boğaz” sözcüğünün mecaz anlamıyla kullanıldığını ifade etmiştir. Ayrıca araştırmacı “T, I, G, 2 (9), 3 (10), 4 (11)” örneklerini vererek kullanılan aliterasyonun metne daha edebî bir hava verdiğini de belirtmiştir (Aydın, 2019: 135-136). Araştırmacı Göktürk Yazıtlarından başka Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtları hakkında da çeşitli edebî değerlendirmelerde bulunmuştur. Aydın 3. Hoid Tamir Yazıtı’ndaki “yüzlüg” ifadesinin mecazen “güzel” anlamında kullanıldığını belirtmiş, ayrıca Suci Yazıtı’nın altı ve yedinci satırlarına dikkat çekmiştir. Yazar “oğul”un niçin başlık parası olmadan evlendirildiğini tuhaf bulmuş, böyle bir ifadenin anlamı kuvvetlendirmek ve ahenkli bir söyleyiş yakalamak için tercih edilmiş olabileceğini dile getirmiştir (Aydın, 2019: 278; Aydın, 2022b: 42). Araştırmacı Karabalgasun-II Yazıtı’na da değinmiş, yazıtın 6, 7, 8, 9 ve 10. satırlarını alıntılararak yazıt kahramanının ömrünün kısalığını kendi ağzından duygusal cümlelerle anlattığını ifade etmiştir (Aydın, 2019: 280). Aydın son olarak Yenisey Yazıtlarındaki edebî yapılara da yer vermiş, sözü edilen yazıtların aşırı duygusal bir üslupla yazıldığını

belirtmiştir. Araştırmacı “E 3. Uyk-Turan” Yazıtı’na değinmiş, yazıtın altıncı satırını alıntılararak bu satırdaki duygusallığın ilgi çekici olduğunu belirtmiş, yazıt sahibinin ölümü neticesinde ortaya çıkan kederin çok güzel bir şekilde ifade edildiğini dile getirmiştir. Yazar ilerleyen kısımlarda “E 45. Köjeelig-Hovu” Yazıtı’na değinip yazıttaki anlatımın sadeliği ve güzelliğine dikkat çekmiş, olayların oluşum sırasının bozulmadan verilmesini ilgi çekici olarak nitelendirmiştir. Aydın’a göre yazıt kahramanı cümlelere biraz duygusallık ekleyerek zorluklarla elde edilen başarıları anlatmış, altıncı satırda ise kendisinin ölümü nedeniyle eşinin dul kalmasına çaresizce isyan etmiştir. Yazar “E 46. Telee” Yazıtı’na da değinmiş, yazıtın üçüncü satırında “dört bacaklı at sürüm” söz öbeğinde atların zaten dört bacaklı olduğu bilindiğine göre burada mecaz bir ifade kullanılarak anlatımın güçlendirilmiş olabileceğini dile getirmiştir (Aydın, 2019: 297, 329-300, 332).

Ölmez’in *Uygur Hakanlığı Yazıtları* adlı kitabında Göktürk ve Uygur Yazıtlarının aynı alfabe ve üslupla yazıldığı belirtilmiş ve yazıtlarda geçen kimi edebî parçalara değinilmiştir (Ölmez, 2018: 9). Ölmez eserinde özellikle Şine Us ve Tariat Yazıtlarını işlediği kısımlarda bu yazıtlardaki kimi edebî yapılarla eğilmiştir. Araştırmacı Şine Us Yazıtı hakkında bilgi verdiği bölümde edebî açıdan dikkat çeken ifadeler için “*bıñ yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n* (ŞU, D, 9 ve TA, B, 2-3)” ifadesine dikkat çekmiş, “*iş(i)g : küç(ü)g : bir-* (ŞU, D, 5)” gibi ikilemelerin varlığına değinmiş ve “*kıy(i)n : (a)y-* (ŞU, D, 2)” ya da “*turgur[u] kot-* (ŞU, D, 2)” gibi ifadeleri de örnek olarak vermiştir (Ölmez, 2018: 98, 115, 156, 164). Araştırmacı aynı yazıtla ilgili açıklamalarında ise yazıtlarda kağanların ölümünün anlatımında basitçe “öl-” eylemi yerine “*kergek bol-*” ve “*uça bar-*” gibi birleşik fiillerin kullanıldığını belirtmiş ve “*k(a)ñ(i)m : k(a)g(a)n : uçdı* (ŞU, K, 12)” ifadesini örnek vermiştir. İlerleyen sayfada yazar “*kün : kuvranmış : tün tir(i)lm(i)ş* (ŞU, D, 1)” bilinmeyen bir deyim varlığına işaret etmiştir (Ölmez, 2018: 143-144). Şine Us Yazıtı açıklamalarında “*y(a)zı kul-* (ŞU, D, 4)” mecazına değinen yazar buradaki metaforik anlamı dile getirmiştir. Ölmez yine aynı yazıtta yer alan “*ür(ü)ñ-b(ä)g* (ŞU, D, 10)” ile “*k(a)ra-kul* (ŞU, D, 10)” zıtlığına da değinmiştir (Ölmez, 2018: 165-166). Araştırmacı Tariat Yazıtı’nın batı yüzünün üçüncü satırında yer alan ayın doğması ile kurulan ifadenin başka bir metinde görülmediğini ifade etmiştir (Ölmez, 2018: 99).

Ölmez *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları Metin-Çeviri-Sözlük* kitabında (Kök) Türk ve Uygurlardan kalan yazıtları, bu eserin kısaltılmış şekli olan *Kök Tengri ve Yağız Yer arasında Kül Tigin – Bilge Kağan – Tonyukuk Yazıtları* kitabında ise sadece Göktürk Yazıtlarını ayrıntılı şekilde incelemiştir. Yazar II. (Kök) Türk ve Ötüken Uygur Kağanlıkları yazıtlarında, 552-840 arasındaki Türk tarihinin abartıdan uzak, edebî sanatlarla süslü; atasözü, deyim ve çarpıcı ifadelerle benzenmiş şekilde anlatıldığını belirtmiştir (Ölmez, 2021: 11; Ölmez, 2023: 9). Araştırmacı özel olarak Göktürk Yazıtları hakkında ise bunların önemli ölçüde sağlam şekilde korunduğu, hem edebî ve tarihî değeri yüksek hem de dil bilimi açısından hazine değerinde olan yazıtlar olduğu yorumunu yapmıştır (Ölmez, 2023: 9). Yazara göre Ötüken Uygurları yazıtlarında Göktürk alfabesini kullandığı gibi yazıtlarını da seleflerinin üslubuyla oluşturmuştur (Ölmez, 2021: 22). Ancak Ölmez'e göre kağanlık yazıtları dışında kalan yazıtların üslubu ve söz dağarcığı farklılık göstermiştir (Ölmez, 2021: 34-35). Araştırmacı yazıtlarla ilgili genel bilgiler verdiği kısımda Bilge Kağan Yazıtı'na değinmiş, yazıtın sonlarına doğru Bilge Kağan'ın ölümünün hüznü ve edebî bir ifadeyle anlatıldığını belirtmiş, bunu desteklemek için “BK, B, 2-7” örneğini vermiştir (Ölmez, 2021: 30). Ölmez Tonyukuk'un “bilge” ünvanını akılcı, tedbirli ve atasözü değerindeki ifadeleriyle kazanmış olabileceğini dile getirmiştir (Ölmez, 2021: 153). Yazar, yazıtların dikiliş sebeplerine değindiği kısımda ise Bilge Kağan'ın, Kül Tigin'in ölümünden ötürü duyduğu hüznü oldukça edebî şekilde anlattığını belirtmiş ve “KT, K, 10-11” alıntıları ile fikirlerini desteklemiştir (Ölmez, 2021: 40-41). Araştırmacı yazıtların dil özelliklerine kısaca değindiği bölümde yazıtların söz varlığı ve dil bilgisi durumlarının yanında edebî kısımlarına da yer vermiştir. Ölmez; Tekin ve Aksan'ı anmış, onların belirttiklerine göre yazıtlarda kullanılan etkili anlatım ve deyişi sağlayan öğeleri “1. İkilemeler”, “2. Koşutluk”, “3. Deyimler”, “4. Atasözlerinden Yararlanma” ve “5. Edebî Sanatlar” şeklinde tespit etmiştir. Araştırmacı yazıtlarda en çok öne çıkan kullanım ve ifadeyi zenginleştiren unsurun paralellik olduğunu, bu paralelliğe bakarak Korş ve Stebleva gibi araştırmacıların, yazıtların manzum olduğu yönünde görüş bildirdiğini dile getirmiştir. Ancak Ölmez, Zieme'nin de belirttiği gibi yazıtlarda kimi aliterasyonlu ve uyaklı ifadeler olsa da o dönem için şiirin gerektirdiği ölçüden yoksun olduklarını belirtmiştir. Yazar burada Kül Tigin

Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesini alıntılamıştır. Ayrıca araştırmacı “*körür közüm körmez teg bilir biligim bilmez teg ...kızıl kanım tüketi kara terim yügürti*”, “*üze kök teñri / asra yagız yer (kılınokda)*”, “*bilge kağan ermiş / alp kağan ermiş*”, “*bilge ermiş erinç / alp ermiş erinç*”, “*ilgerü kün tugsıkka bërigerü kün ortosınaru kurıgaru kün batsıkıña yırıgaru tün ortosınaru*” ve “*başlıgıg yüküntür-tizligig söküür-*” kısımlarını alıntılıyıp bunların birbirine paralel ve şiirsel ifadeler olduğunu ifade etmiştir (Ölmez, 2021: 45-46). Ölmez ikileme başlığında Göktürk Yazıtları dilinde anlatımı güçlü ve etkili kılan, güzelleştiren öğelerin başında eş, yakın veya karşıt anlamlı ikilemelerin²¹⁰ bulunduğunu ve bunların da sıkça kullanıldığını dile getirmiştir. Yazara göre ikileme açısından zengin olan bu dönemde sözü edilen ikilemelerin çoğu bünyelerinde aliterasyon da barındırmıştır (Ölmez, 2021: 46; Ölmez, 2023: 16). Ölmez Göktürk Yazıtlarının dilinin deyimler açısından zengin olduğunu belirtmiş ve “*adak kamşat-, atı küsi yok bol-, balıkdaki taşık-tagdaki én-, başlıgıg yükünütür-, tizligig söküür-, içre aşsız taşra tonsuz*” şeklindeki örneklerle bunu desteklemiştir. Buna ek olarak yazar, yazıtlarda atasözleri üzerine kurulu cümlelerin de var olduğunu ifade etmiş ve bunlara “T, I, B, 5-6” ile “T, I, G, 6-7”yi örnek vermiştir. Araştırmacı son olarak söz sanatlarına değinmiş, sık başvurulanan sanatlardan birinin benzetme olduğunu ifade etmiş ve fikirlerini “BK, D, 11, 20, 27; KT, D, 12, 24, 37” örnekleri ile desteklemiştir (Ölmez, 2021: 47-48; Ölmez, 2023: 16-17).

Ölmez *Köktürkçe ve Eski Uygurca Dersleri* kitabında ikinci bölüm olan “*Eski Uygurca Dersleri*”nde Uygur edebiyatına ayrı bir başlık açmış, Budist ve Manihaist ürünler hakkında ayrıntılı bilgi vermiş, Hristiyan Uygur nesrine de değinmiştir (Ölmez, 2019: 207-230). Araştırmacı ilk bölüm olan “*Köktürkçe Dersleri*”nde ise Hun, (Kök) Türk ve Uygurların tarihi; Göktürk, Uygur, Yenisey, Dağlık Altay, Kırgızistan Yazıtları; Göktürk harfleri, alfabe, takvim sistemi, yazıtlar üzerine yapılan çalışmalar, dil bilgisi, başvuru kaynakları olmak üzere pek çok başlık açmış ancak yazıtların edebîliğine dair müstaikl bir başlık açmamış ya da yazıt metinlerinin edebîliğine değinmemiştir (Ölmez, 2019: 11-74).

²¹⁰ Yazar şu örneklere yer vermiştir: “*âçsık tosık, adrıl- az-, ağış barım, alkın- arıl-, arkış tərkiş, bay bar, belgü bitig / bitig belgü, bulga- artat-, ev bark, eçü apa, el törü, emget- tolgat-, ét- igid-, ét- yarat-, étin- yaratun-, ıy- bas-, ı taş, iç taş, içik- yükün-, iş küç, kız koduz, kunuş- tartış-, kü sorug, küñ kul / kul küñ, küned- kulad-, otça borça, öl- yit-, tevlig körlüg, tər- kuvrat-, tünli künli, yavız yavlak, yer suv, yulki barım, yok çıgay*” (Ölmez, 2021: 46-47; Ölmez, 2023: 16).

Ercilasun *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları* kitabında “2. 5. Bengü Taşlar ve Edebiyat” başlıklı bir bölüm açmış, bu bölümde öncelikle yazıt metinlerini edebî bakımdan değerlendiren kimi araştırmacıların çalışmalarına değinmiş, ardından yazıtların yazarlarına değinmiştir. Araştırmacı ilerleyen bölümlerde Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarını edebî bakımdan değerlendirmiştir. Ercilasun metinlerin kompozisyonunu ve üslubunu satır satır ayrıntılı şekilde ve örnekler eşliğinde işlemiştir. Yazar son başlıkta Göktürk Yazıtları ve (Kök) Türklerin modern edebiyattaki yansımalarını ayrıntılı şekilde işleyip bölümü sonlandırmıştır (Ercilasun, 2016: 392-429). Ercilasun Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının metinlerinin ilk satırları hakkında Ergin’e katılmış, bu satırların ihtişamlı bir hitap tarzı ve hükümdarane bir eda ile yazıldığını ifade etmiştir (Ercilasun, 2016: 405). Yazar’a göre Kül Tigin Yazıtının “G, 1-G, 13”, Bilge Kağan Yazıtı’nın “K, 1-K, 15” aralığı metinlerin giriş bölümleridir. Bu bölümler açık cümlelerle yazılmış, yalın ve bu yalınlığından temelli tesirli parçalar barındıran bir nutuktur. Araştırmacıya göre bu kısım büyük ihtimalle daha önceden hazırlanıp yoğ töreninde irat edilmiş bir nutuktur (Ercilasun, 2016: 402). Ercilasun’a göre metin ilerledikçe ilk satırlardaki ihtişamlı hitap tarzı ve hükümdarane edaya, öğüt veren bir ifade tarzı eşlik etmiş, araştırmacı bu fikri “KT, G, 7-8”i örnek vererek desteklemiştir. Araştırmacıya göre kağan giriş bölümünde emir kipi veya kesinlik ifade eden gelecek zaman kipi kullanmış, yaptıklarının ve tecrübelerinin ifadesinde ise geçmiş zaman kipine başvurmuştur. Kiplerdeki bu çeşitlilikle üslup da bir çeşitlilik ve hareketlilik kazanmıştır (Ercilasun, 2016: 406). Ercilasun gelişme bölümünde (KT, D, 1-40 ve K, 1-9; BK, D, 1-41 ve G, 1-9 ve GD, 1) paralellik, karşılaştırma, deyim kullanımı, toparlamalar, mecaz ve benzetmelerle yeknesaklığın kırıldığını ifade etmiştir. Bu bölümde kısa fakat vurucu bir anlatım yakalanmıştır. Yazar “KT, D, 22-23”ü örnek vererek metnin hikâye kipleriyle daha önceden gerilip bu satırlarda patlama yaşadığını ve emir kipleri ile zirveye çıkdıldığını ifade etmiş, sonrasında ise bir ilenme kısmı başladığını belirtmiştir. Ercilasun Bilge Kağan’ın Kül Tigin ile birlikte yaptıklarının anlatımında destanî bir üslubu benimsediğine değinmiş ve “KT, D, 32-33”ten örnekler vererek tekrarlanan cümlelerle destanî anlatımın etkili şekilde sağlandığını belirtmiştir. Yazar “KT, K, 10-11”i örnek göstererek trajedi ile lirizmin bir araya gelerek dünya edebiyatının şaheser pasajları arasına gridiğini, metnin zirve

kısmına ulaştığını ayrıntılı şekilde işlemiştir. Ercilasun'a göre bu zirveden sonra sonuç bölümüne geçilmiş; gergin olmayan, diplomatik ve soğuk bir hava ile bu bölüm oluşturulmuştur. Nitekim bu bölümde de temsilcilerin sayılması, devletin ihtişam, itibar ve Kül Tigin'in şöhretinin göstergesidir (Ercilasun, 2016: 405-409). Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının tümüne hâkim olan en önemli özellik olarak paralelliği saptamış, bu üslup özelliği sebebiyle metinlerin kimi araştırmacılar tarafından şiir olarak algılandığını ifade etmiş ve "KT, G, 2-4", "KT, D, 2-3, 5", "BK, D, 3", "BK, G, 9" satırlarını örnek vererek konuyu işlemiştir. Yazar metinlere hâkim olan bir diğer üslup özelliği olarak ikilemeleri görmüş, "oğuş-bodun, eçü-apa" gibi örnekler vermiş, bunların çoğunda benzer ses veya ekler kullanıldığı için metne bir ahenk de katıldığını ifade etmiştir (Ercilasun, 2016: 411). Araştırmacı metnin tümüne hâkim bir öge olarak ayrıca ektaş ve köktaş yapılar, asonans ve aliterasyona değinmiş; "barigma bardıg, tünli künli, iş küç" gibi örnekler vererek bunların adeta bir musiki intibai bıraktığını, monotonluğu kırarak belirli bir ahenk yarattığını ifade etmiştir (Ercilasun, 2016: 411). Ercilasun paralel yapılar, tekrarlar, asonans-aliterasyon, ektaş-köktaş yapılar ile metnin ses yapısının, musikisinin oluşturulduğunu belirtmiş, bunların deyim ve benzetmelerle desteklendiğini ifade etmiştir (2016: 411). Araştırmacı "baz kıl-, işig küçüg bir-" gibi deyimleri, "süsi böri teg yagısı koñ teg" gibi benzetmeleri²¹¹ örnek vererek ifadesini desteklemiştir (Ercilasun, 2016: 411-412). Ercilasun'a göre Tonyukuk Yazıtlarının metninde, o dönemki kağanlıkta çöküş olmadığı için Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına kıyasla yüksek bir gerginlik bulunmaz, bu metinde olaylar yeknesak bir şekilde anlatılır ve metin düz bir çizgide ilerler. Araştırmacıya göre sadece düşman ittifakının haber alındığı anda "T, 12, 22", Kapgan Kağan'ın Tonyukuk'a farklı, Apa Tarkan'a farklı şeyler söylemesinde "T, 34-35", Kırgız seferinde "T, 25-26" ve Türgiş seferinde "T, 36-39" metin yükselir (Ercilasun, 2016: 413-414). Ercilasun Tonyukuk Yazıtlarının metninin, tahkiye üslubunun tipik bir örneği olduğunu, tüm metne geçmiş zaman kipinin hâkim olduğunu belirtmiştir. Araştırmacıya göre genellikle tahkiye üslubunda hâkim olan yeknesaklık yazıt metninde de mevcuttur ancak "T, 3", "T, 28" ve "T, 39"daki gibi kısa ya da tek kelimelik fiil cümleleri ile üsluba geçici bir hareketlilik kazandırılmıştır (Ercilasun, 2016: 414-415). Yazar'a

²¹¹ Ercilasun'un sunduğu tüm deyim ve benzetmeler için bk. 2016: 411-412.

göre Tonyukuk kendi rolünü vurguladığı “T, 54-55, 59-60” gibi kısımlarda tahkiye üslubundan sıyrılarak yakınma üslubunu takınmıştır (Ercilasun, 2016: 415). Ercilasun ara cümleler ile iç içe birleşik cümlelerin “T, 5, 9, 10, 20, 29-31, 43”, yakınma cümlelerinin metne belirli bir serbestlik verip bir konuşma üslubu yarattığına değinmiş, diyaloglarla metnin hareketlendirildiğini ifade etmiştir (2016: 415-416). Araştırmacı paralelliğin Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında olduğu gibi Tonyukuk Yazıtlarının metninde de önemli bir üslup özelliği olduğunu, metnin tümünde kendini gösterdiğini dile getirmiş, bu fikrini “T, 4, 7-12” satırlarını örnek göstererek desteklemiştir (Ercilasun, 2016: 417). Ercilasun Tonyukuk Yazıtlarının metninde deyimlere de değinmiş ve “kagan kış-”, “yelü bar-” gibi örneklerle yer vererek metindeki işlevlerine işaret etmiştir. Yazar ardından atasözlerine geçmiş ve “T, 5-6, 13-14, 37” satırlardan örnekler vererek bunların değerini göstermiştir (Ercilasun, 2016: 417-418). Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının metninde tekrarın, ses tekrarlarının, asonans ve aliterasyonun oldukça az olduğuna değinmiş, tekrarlar için “ıda taşda, kız koduz, iş küç, arkuy kargu” örneklerini vermiştir. Yazara göre ses tekrarları için yazıtların ikinci satırındaki art damak “k”leri ve on altıncı satırındaki “y”ler tesadüftür. Bu öğelerin olmayışı Tonyukuk Yazıtlarının Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından ayrılan önemli bir üslup farkı olarak görülmüş, Kül Tigin ve Bilge Kağan’daki musikinin Tonyukuk Yazıtlarında olmadığı belirtilmiştir. Bunlarla birlikte az olan bir diğer öge de benzetmedir. Tonyukuk Yazıtlarının metninde “örtçe (T, 40)” ve deyimde geçen “uçuk teg” ve “es teg” araştırmacıya göre az olan benzetme örnekleridir (Ercilasun, 2016: 417-418). Sonuç olarak Ercilasun’a göre Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları ile Tonyukuk Yazıtları arasında ciddi farklar vardır. Metinlerin kompozisyonu ve üslubu birbirlerinden farklıdır. Benzerlikler olarak paralel yapılar ve deyimlerin kullanılmasını sayılabilir (Ercilasun, 2016: 418).

Ata tarafından yazılan *Orhun Türkçesi* adlı kitapta Altay dilleri teorisi, Türk dilinin dönemleri, I ve II. (Kök) Türk Kağanlığı tarihi, Göktürkçenin dil bilgisi işlenmiş ve Göktürkçe metin örnekleri sunularak bunlar üzerinde transkripsiyon, Türkiye Türkçesi aktarımı, dil bilgisi çalışmaları yapılmıştır. Eserde bunların yanında Göktürk Yazıtlarına da yer verilmiş, dördüncü ünite “*Orhun Yazıtları*” başlığı ile oluşturulmuştur. Bu başlık altında yazıtların keşfi, alfabenin çözümü gibi konular çeşitli alt başlıklarla işlenmiş ve bunların yanında “*Orhun Yazıtlarında Üslup*” alt

başlığı ile de yazıtların üslubu hakkında bilgilere yer verilmiştir. Ata bu başlık altında Göktürk Yazıtlarının üslubunu değerlendirmiş, söz konusu yazıtları dönemin tarihî, sosyal, siyasî durumunu gelişmiş ve güzel bir dille anlatan en önemli ve uzun yazıtlar olarak nitelendirmiştir. Araştırmacı yazıtların sadece mezar taşları olmadığını, onların kağanın idaresi altındaki insanlara hitap ettiği birer siyasî beyanname karakteri de taşıdığını belirtmiştir. Yazar “KT, D, 11-12; BK, D, 22; KT, D, 2; BK, D, 13; KT, D, 22; BK, D, 18-19”dan çeşitli alıntılar yapmış, yazıtlardaki anlatım tarzının canlı, samimi olduğunu belirtmiş ve onlarda millî gurur ile heyecanın dile getirildiğini kaydetmiştir. Ata yazıtlarda anlatılmak istenen konuların düzgün cümlelerle anlatıldığını, söz konusu cümlelerin deyim, atasözü, edebî sanatlar ile bezendiğini, ifadenin güçlendirilmesi için sıklıkla yinelemelere başvurulduğunu belirtmiştir. Araştırmacı “KT, D, 9; BK, D, 9; KT, D, 13; BK, D, 11; KT, D, 24; KT, D, 35; KT, D, 37; T, 13”ten çeşitli metin parçaları alıntılanmış ve fikirlerini desteklemiştir. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları ile Tonyukuk Yazıtları arasında içerik farkı olduğunu, her iki grubun aynı dönemi değerlendirse de Tonyukuk Yazıtlarının diğerlerine verilmiş bir nevi cevap özelliği taşıdığını kaydetmiştir. Ata; Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarında canlı, heyecanlı, parlak ve etkileyici bir üslubun; Tonyukuk Yazıtlarında ise daha ciddî, seçkin sözler ve ifadelerin yer aldığını belirtmiştir (2018: 64-66).

Alyılmaz *Bilge Tonyukuk Yazıtları* kitabında Tonyukuk’un strateji uzmanı, komutan, devlet görevlisi gibi yönlerinin yanında önemli bir hatip ve edip olduğuna dikkati çekmiş ve Tonyukuk Yazıtlarının edebîliğine örnekler eşliğinde değinmiştir. Araştırmacı Göktürk harfli yazıtları Türk dili, edebiyatı, tarihi, kültür ve medeniyetinin en eski, kapsamlı ve güvenilir kaynakları olarak tavsif etmiş; özel olarak da Tonyukuk Yazıtlarının son derece ustaca ve edebî bir üslupla yazıldığını ifade etmiştir (Alyılmaz, 2021: V, 8, 289). Alyılmaz Tonyukuk’u yiğitlik, savaşçılık, ileri görüşlülük gibi özelliklerinin yanında gerçek bir söz ustası olarak da görmüştür. Yazara göre Tonyukuk, metniyle halkına bilgi vermiş; onları birlik, bütünlük ve dayanışmaya yönlendirmiş ve bunu yaparken metafor, söz sanatları, vecize, deyim, atasözü, ikileme, eş ve zıt anlamlı kullanımlardan yararlanarak dilin tüm imkânlarını seferber etmiştir. Ayrıca Tonyukuk, alıcıyı etkileyebilmek ve iletisini kalıcı kılabilmek adına bu araçların yanında yer yer ölçü, durak, uyak öğelerinden de

yararlanmış ve birçok noktada mensur şiir değerinde metin parçaları üretmiştir. Araştırmacı bu fikirlerini desteklemek için “T, 8; T, 12-14; T, 35; T, 51-52; T, 54” örneklerini okurlara sunmuştur. Alyılmaz Tonyukuk’un halkının kültürünü, dilini, edebiyatını, sanatını ve kültürel değerlerini çok iyi bildiğini dile getirmiş, onun anlatmak istediklerini döneminde herkesin anlayabileceği bir dil ve üslupla ifade ettiğini belirtmiştir (2021: 66-68, 70). Alyılmaz giriş ve Tonyukuk hakkında bilgi verdiği bölümlerin dışında yazıt üzerinde çalışmasını sürdürürken de gerekli yerlerde edebî yapı ve tekniklere örnekler eşliğinde değinmiştir. Alyılmaz “T 5-6” da geçen tartışmalı kısmı, “*büls(e)r*” şeklinde okuyup “*bilse*” olarak adlandırmış ve bu kısmı içinde benzetme ögesi barındıran bir atasözü olarak kabul etmiştir (2021: 293). Yazar birinci yazıtın batı yüzünün içeriğini işlediği kısımda “T, 5-6”yı alıntılammış, Tonyukuk’un tarihî olayları anlatırken dili oldukça başarılı bir şekilde kullandığını; deyim, vecize ve atasözlerinden yararlandığını ifade etmiştir (Alyılmaz, 2021: 306-307). Araştırmacı birinci yazıtın güney yüzünü işlediği kısımda da Tonyukuk’un tarihî olayları anlatırken dili başarılı şekilde kullandığını belirtmiş; vecize, deyim²¹² ve atasözlerinden yararlandığını bildirmiş ve fikirlerini “T 12” örneği ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2021: 318-319). Alyılmaz Tonyukuk’un metinleri hazırlarken oldukça hassas davrandığını, ifadelerini özenle seçtiğini, konuşma ve edebî dilin imkânlarından yararlandığını bildirmiş; onun çok iyi bir hatip ve edip olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı Tonyukuk’un iyi bilinen vecize, deyim ve atasözlerini kullanması; aliterasyon, benzetme, ikileme, birbirine paralel kalıplaşmış dil öğelerini tercih etmesi; uyak ve durak ile ritim oluşturmaya sayesinde, hem metnin edebî değerinin arttığını hem de iletinin kabul görmesi, taraftar bulması ve etkili olmasına katkı sağladığını ifade etmiştir (Alyılmaz, 2021: 319). Yazar birinci yazıtın doğu yüzünde Tonyukuk’un dili ustaca kullanmasına yer vermiş, onun deyimlerden²¹³ yararlandığını belirtmiş ve fikirlerini “T, 22” alıntısı ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2021: 334). Alyılmaz birinci yazıtın son yüzü olan kuzey yüzündeki edebî kullanımlara da yer vermiştir. Yazar Kırgız seferinin ayrıntılı anlatılışının adeta belgesel bir film senaryosundan alınmış gibi olduğunu dile

²¹² Bu deyimler şunlardır: “*tün uđısıķı kelme-, küntüz oluŗşıķı kelme-, öz içi taŗıŗıñ tuŗ-*” (Alyılmaz, 2021: 318).

²¹³ Bu deyimler şunlardır: “*usıñ ħuntuŗ-, yuŗtđa yaŗu ķal-, tün uđısıķı kelme-, küntüz oluŗşıķı kelme-*” (Alyılmaz, 2021: 334).

getirmiştir. Yazar dilin ustaca kullanıldığını, içten ve güçlü bir anlatım tarzı yakalandığını bildirmiştir. Araştırmacı ayrıca benzetme, somutlaştırma, konuşma diline ait bazı etkili ifade ve ezgilere yer verildiğini; bunun da alıcıların kendisini olayların içinde hissetmesini ve iletinin daha iyi anlaşılmasını sağladığını belirtmiştir. Yazar, bu fikirlerini “T, 27-28” örnekleri ile desteklemiştir. Alyılmaz Tonyukuk’un dili ustaca kullanmayı sürdürdüğünü belirtmiş, aliterasyon oluşturduğuna değinmiş; ekler, sözcükler, sözcük grupları ve cümleler arasında paralellikler kurduğunu ve böylece yazıt metnine kısım kısım manzum (ölçülü, uyaklı, duraklı) özellik kazandırdığını ifade etmiştir. Araştırmacı kuzey yüzündeki deyimlere²¹⁴ ayrıca değinmiş, deyimlerin tıpkı vecize ve atasözü gibi (deyim ile birlikte diğer kalıplaşmış dil öğeleri) dilin iletişim dili olmasının yanında edebî ve felsefî bir dil olduğunun da göstergesi olduğunu ifade etmiştir. Alyılmaz kuzey yüzünde yer alan deyimlerin kullanıldığı yerlerde metne ritim, hareketlilik, coşku, güzellik ve edebî değer kattığını dile getirmiştir (Alyılmaz, 2021: 343, 347-348). Araştırmacı ikinci taşın batı yüzünde Tonyukuk’un ustaca dil kullanımının devam ettiğini bildirmiş, kullanılan deyim²¹⁵, özlü söz ve paralel kullanımlarla ifadeye hareketlilik ve ritim kazandırıldığını belirtmiş ve fikirlerini “T, 39-41” alıntıları ile desteklemiştir (Alyılmaz, 2021: 363-364). Alyılmaz ikinci yazıtın doğu yüzünde de Tonyukuk’un, dilin bütün imkânlarından yararlandığını belirtmiş ve tercih ettiği deyimlere²¹⁶ yer vererek fikirlerini desteklemiştir (Alyılmaz, 2021: 386). Araştırmacı çalışmasında Kül Tigin Yazıtı’nın metninin Bilge Kağan tarafından nutuk tarzında hazırlandığını, Kül Tigin’in mücadelelerdeki başarısının edebî dilin tüm imkânlarından faydalanılarak ifade edildiğini belirtmiştir (Alyılmaz, 2021: 344).

Ercilasun *Bengü İl Tuta Olurtaçı Sen Köl Tigin-Bilge Kağan-Tunyukuk Anıtları* kitabında da Göktürk Yazıtlarının edebîliğine ana hatları ile değinmiştir. Araştırmacıya göre Göktürk Yazıtları sadece Türk dilinin en eski metinleri değil aynı

²¹⁴ Bu deyimler şunlardır: “sü yorıt-, at üze bintür-, at yet-, ıgaç tutun-, yöğurça ıd-, yubulu in-, yir yangıl-, yelü kör-, tuuğ ebirü bar-, yelü bar-, uka baş-, uşın süngügün aç-, ebirü kel-, sü yor-, kalısız taşık-, sü bar-, kelir erser köörü kel-, yiye kel-, sü taşık-, şab ıd-, içre şab ıd-, sü yorıt-, tün kat-, tang öntür-” (Alyılmaz, 2021: 348).

²¹⁵ Bu deyimler şunlardır: “arığ ubıı yig [er- / bol-], aşı kel-, keçe kel-, örtçe kızıp kel-” (Alyılmaz, 2021: 363).

²¹⁶ Bu deyimler şunlardır: “tün udıma-, küüntüz olurma-, kızıl kañ töküt-, kara ter yüğürt-, işig küçüg bir-, uzun yelmeg it-, arkuıy karağug olğurıt-, sü ilt-, yaraklıg yağig yeltürme-, tügünlüg atıg yüğürtme-” (Alyılmaz, 2021: 386).

zamanda Türk edebiyatının da bilinen en eski ürünleridir. Ercilasun Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarını hitabet, Tonyukuk Yazıtlarını ise hatıra türü olarak kabul etmiştir. Yazara göre yazıtların metinleri Türk edebî dilinin bilinen ilk örnekleridir ve Uyurca da bu edebî dilden beslenmiş ve zenginleşerek gelişmiştir (Ercilasun, 2021: 15-16).

Gürgün *Göktürk Yazısıyla Oluşturulmuş Uyur Kağanlığı Yazıtlarının Metin Dil Bilimsel İncelenmesi* başlıklı kitabında Ötüken Uyur Kağanlığı Yazıtlarından Tes, Tariat, Şine Us, Karı Çor Tigin, Hoid Tamir, Suci, Karabalgasun-II, Karabalgasun-I, Gurvaljin Uul Yazıtlarını metin dil bilim yöntemiyle incelemiş ve incelemesi sırasında yazıtların edebîliğine de değinmiştir. Araştırmacı Karabalgasun-I Yazıtı dışındaki diğer yazıtlar için özel olarak “*Biçem*” alt başlığı açmış, bu alt başlıkta söz konusu yazıtların kimi üslup özellikleri ve sahip oldukları edebî yapıları örnekler eşliğinde temas etmiştir. Böylece hem dil bilim incelemesi gerçekleştirilmiş hem de yazıtların üslup ve edebî yapıları göz ardı edilmemiştir (Gürgün, 2021: 117, 153-155, 164, 221-224, 232-233, 235, 241, 247-248).

1.4.4.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Ramstedt Şine Us Yazıtı üzerine yayımladığı *Zwei Uigurische Runeninschriften in der Nord-Mongolei* makalesinde Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün dokuzuncu satırında yer alan “*bıñ yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” ifadesi için “ebedî (/ ewig)” anlamını vermiş ve bu edebî yapının mecaz anlamını söz konusu yazıt üzerine yapılan ilk çalışmada ortaya koymuştur (Ramstedt, 1913: 54; Ölmez, 2018: 164). Ayrıca araştırmacı, bu ifadenin o dönemde muhtemelen sıklıkla kullanıldığını ve Uyur harfli bir metinde de yer aldığını belirtmiştir (Ramstedt, 1913: 54).

Thomsen *Türkçe* adlı makalesinde yazıtlarla ilgili kimi edebî kullanımlara değinmiştir. Araştırmacı “*kergeksiz*”i incelerken onun yalın hâli olan ve “ölçü, vade; kural, ilke; gereklilik, gerekli, gerekir, gerek” anlam gelişmesini gösteren “*kergek*” kelimesine de değinmiş, bu kelimenin yazıtlarda üstü kapalı olarak “ölmek” anlamını taşıyan “*kergek bol-*” deyiminde yer aldığını bildirmiştir (Thomsen, 2011: 364-365).

Thomsen *Moğolistan'daki Türkçe Kitabeler* eseri ile Göktürk Yazıtlarını Dancaya çevirmiş, hem daha önceki çalışmasını geliştirmiş hem de Tonyukuk Yazıtlarını yayımlamıştır (1935: 92). Araştırmacı çalışmasında tarih ve yazıtlar hakkında çeşitli pasajlar yazmış ancak yazıtların edebîliğine değinmemiştir. Yazar tarafından sadece Kül Tigin Yazıtı'nın güney yüzü, kağanın halkına kendine sadık kalmaları için öğütlerini ve Çin'in entrikalarına kapılmamaları için uyarılarını içeren ve giriş özelliği taşıyan bir "tören nutku (/ resmî nutuk/ thronrede)" olarak kabul edilmiştir (Thomsen, 1935: 94).

Caferoğlu *Orhon Abidelerinde Atalarsözü* makalesinde en kadim olarak telakki ettiği Göktürk Yazıtlarında yer alan kimi atasözlerine değinmiş, yazıtların bir taraftan resmî devlet diliyle yazılırken bir taraftan da (atasözlerini örnek göstererek) halk dilinin unsurlarını barındırdığını ifade etmiştir (1930: 44). Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarından iki²¹⁷, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarından da bir²¹⁸ atasözünü alıntılamış; bunların Türkiye Türkçesi aktarımını vermiş ve yazıtların tarih, dil, edebiyat ve halk bilgisi açısından oldukça fazla öneme sahip olduğunu dile getirmiştir. Caferoğlu ele aldığı atasözlerinden hareketle Türk dilinin Göktürkçede ne kadar canlı olduğunu kaydederek yazısını noktalamıştır (1930: 45-46).

Çağatay 1943'teki *Uygur Yazı Dili* adlı makalesinde yazıtların dilinin oldukça önemli olduğunu ifade etmiş, Yenisey ve Göktürk Yazıtlarının tarihî bakımdan oldukça kıymetli vesikalar olduğunu dile getirmiştir. Bununla birlikte araştırmacı yazıtların dilinin bu olumlu yönlerine rağmen Uygur yazı dili derecesinde yüksek gelişime sahip olmadığını düşünüldüğünü, bu yazıtların birtakım mezar taşlarından ibaret olduğunu kaydetmiş; yazıtların dili ile devamlı surette gelişmiş bir edebiyatın bulunmadığını dile getirmiştir. Çağatay Uygur dili örneklerinin otuz kırk kadar yazılı mezar taşından ibaret olmadığını, bu dilin muazzam bir devri aydınlatan ve geniş sahalara yayılan bir kültür dili olduğunu ileri sürmüştür (2008: 221). Araştırmacı 1976'daki *İslamiyetten Önce Türk Edebiyatı* makalesinde ise yazıtları ve bu dönemin

²¹⁷ Araştırmacı "T, 5-6"da yer alan "*Turuk bukalı semiz bukalı Irakda [2] Bilser Semiz buka turuk buka teyin bilmez ermiş [3]*" ve "T, 13-14"te kayıtlı "*Yuyka erikli [2] toplağalı uçuz ermiş Yıncge eriklig üzgeli uçuz Yuyka kalın bolsar toplağuluk alp ermiş Yıncge yoğon bolsar üzgülük alp ermiş. [3]*" ifadelerini atasözü olarak tespit edip okurlara sunmuştur (Caferoğlu, 1930: 45).

²¹⁸ Araştırmacı "KT, G, 8"de yer alan "*Açsar tosak ümezsen Bir todsar açsık ümezsen. [1]*" ifadesini atasözü olarak tespit edip okurlara sunmuştur. Yazar bu atasözünü, Türk halkının ne kadar kanaatkâr/azla yetinen olduğunun tasviri olarak değerlendirmiş ve bu ifadeye olumlu bir anlam yüklemiştir (Caferoğlu, 1930: 46).

edebiyatını örneklerle birlikte daha ayrıntılı şekilde incelemiştir. Çağatay çalışmasında ilk yazılı örnekler olan yazıtları Orta Asya’da gelişmiş bir edebiyatın temeli olarak görmüş ve Türk edebiyatını bu eserlerle başlatmıştır. Yazar tarih, edebiyat ve dil bakımından en önemli yazıtlar olarak Göktürk Yazıtlarını görmüş, bu yazıtları Türklerin tarihî, içtimaî ve siyasi durumunu anlatan canlı, heyecanlı, parlak ve coşkun bir üsluba sahip gelişmiş, güzel, Türk milletine her devirde hitap eden, oldukça mühim eserler olarak değerlendirmiştir. Çağatay’a göre üslup açısından Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları canlı, heyecanlı, parlak ve tesirli iken Tonyukuk Yazıtları ise daha seçkin sözlerle ciddidir. Araştırmacı bu eserlerin dilini bir edebî dil olarak görmüş, dilin kendi bünyesi içinde yabancı unsurlarla karışmadan bu seviyeye kadar çıkabildiğini ifade etmiştir. Ona göre metinlerde birinci şahıs ile kağanın kendisinin konuşturulması anlatışı daha canlı ve samimi bir üsluba sokmuştur. Araştırmacı kahramanlık ifadeleri ve gerçek kuvvetlere dayanan çağrılar, millî gururu ve heyecanı anlatan satırlar için “KT, D, 1-2, 11, 25” örneklerini vererek ifadelerini desteklemiştir. Çağatay “KT, D, 11-12”yi örnek vererek bu gibi ifadelerin hiçbir devirde etkisini kaybetmeyecek nitelikte olduklarını dile getirmiştir. Araştırmacı örneklerle incelemesine devam etmiş, yazıtların yardımcı cümleler, deyimler, atasözleri, fiil tekrarları, edebî sanatlar ve benzetmelerle edebî bakımdan etkili şekilde oluşturulduğunu belirtmiştir. Yazar fiil tekrarları için “KT, D, 9-10, 12-13”, deyimler için “KT, D, 2, 12, 18”, benzetmeler için “KT, D, 24, 37”, atasözleri ve deyimler için “T, 13-14” satırlarını örnek vermiştir. Çağatay tüm bunların ve kelime hazinesinin yazıtlardaki dilin gelişmiş bir cemiyet dilini ortaya koyduğunu dile getirmiştir (2008b: 280-283). Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının yanında Ongi Yazıtı’na da değinmiş, yazıtın üçüncü satırını örnek vererek tıpkı Göktürk Yazıtlarındaki gibi bu yazıtta da muntazaman işlenmiş cümlelerin varlığına ve bunlarla oluşturulan millî heyecana işaret etmiştir (Çağatay, 2008b: 283). Ayrıca yazar Yenisey Yazıtlarına da değinmiş, bu yazıtlarda aliterasyon ve tekerlemelerin varlığına işaret etmiştir. Çağatay, Orkun’un “Minusinsk Müzesindeki Bir Yazıt [Mi]” adıyla verdiği “E 42 Bay-Bulun I” yazıtının üç satırını örnek vererek fikrini desteklemiştir (Orkun, 2011: 506; Çağatay, 2008b: 284; Aydın, 2021: 141-142).

Tekin Köktürk Yazıtlarındaki Deyimler Üzerine I ve Köktürk Yazıtlarındaki Deyimler Üzerine II makalelerinde esas olarak bir benzetme ya da mecazla kurulmuş

deyimlerin anlatım gücünü arttırdığı ve dili zenginleştirdiğini belirtip Göktürk Yazıtlarındaki bu tarza sahip deyimler²¹⁹ üzerinde durmuştur. Araştırmacı bunların metne katkısını ortaya koymuş, yazıtlar dönemi dilini nasıl güzelleştirdikleri ve anlatım gücünü ne denli arttırdıklarını örnekler eşliğinde göstermiştir (Tekin, 1957: 372-374; Tekin, 1957a: 423-426).

Gabain *Eski Türkçe'nin Yazı Dili* makalesinde yazıtların çoğunluğunun mezar yazıtı olduğunu, bunlarda önemli derecede kültür tarihi ve tarih bilgisinin var olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı ölmüş kişilerin ya da anıt ile anılmak isteyen göçerlerin eserlerinde “ben” dili ile konuştuğunu kaydetmiştir (Gabain, 1959: 324).

Gabain *Philologiae Turcicae Fundamenta*'da yer alan *Eski Türkçe* makalesinde Eski Türkçe ile ilgili çeşitli gramer bilgileri vermiş ve bunların yanında yazıtların üslubuna kısaca değinmiştir. Yazara göre Göktürk harfli yazıtlar “üslup bakımından zayıftır (/ lapidar d. h. formenarm)”, kısa anlatımlıdır ve hepsi de mezar kitabesi olması yüzünden kelime kadrosu sınırlıdır²²⁰. Ancak araştırmacıya göre kitabelere nazaran içeriği çok yönlü ve dilleri daha canlı olan Eski Türkçe yazmalar da keşfedilmiştir (Gabain, 1998: 30). Gabain gramer öğeleri ile ilgili bilgi verirken retorik soru oluşturan ve kendisinden “hayır” cevabı beklenen “gU” edatına da değinmiş ve “bo sabımda igid bar gu” örneğini vermiştir (Gabain, 1998: 59).

Klyashtorny *The Terkhin Inscription* başlıklı makalesinde Tariat Yazıtı'nın retorik ve edebî açıdan diğer Göktürk harfli eserlerle benzer olduğunu belirtmiş, stilistik açıdan benzerliğe değinmiş ve ayrıca “bıñ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n (ŞU, D, 9 ve TA, B, 2-3)” ifadesinde edebî bir anlam olarak sonsuzluğun oluşturulduğunu ifade etmiştir (Klyashtorny, 1982: 338, 340).

Klyashtorny *Eski Türk Runik Anıtları ve Onların Yazarları* makalesinde Göktürk Yazıtlarını hem eski Türk yazısının birer numunesi hem de bir edebî eser

²¹⁹ Yazar on iki deyim tespit etmiştir. Deyimler şu şekildedir: “*adak kamşatmak* (BK, D, 30; KT, D, 7); *atı küsi yok bolmak* (BK, D, 36; BK, D, 21-22; KT, D, 27); *balıkdaki tagıkmak tagdaki inmek* (KT, D, 11-12); *başlıgıg yükündürmek tizligig sökürmek* (KT, D, 2, 15, 18; BK, D, 3, 12-13, 15-16); *içre aşız taşra tonsuz* (KT, D, 26; BK, D, 21); *körür közi körmez-teg bilir bilgi bilmez-teg bolmak* (KT, K, 10); *közi kaşı yablak bolmak* (KT, K, 11); *ot sub kılmak* (KT, D, 27; BK, D, 22); *ödiñe küni tegmek* (BK, D, 29-30); *tün udımamak küntüz olurmamak* (KT, D, 27; BK, D, 21-22; T, 51-52); *sabın sımak* (KT, G, 11-12; BK, K, 14); *uçmak, uça barmak* (BK, G, 10; BK, D, 14; KT, D, 30-31; KT, Kuzeydoğu, 1; KT, D, 16)” (Tekin, 1957: 373-374; Tekin, 1957a: 423-426).

²²⁰ Aksan çalışmasında Gabain'in bu fikirlerinin yerinde olmadığını ifade etmiş ve “Aksan (2000)” gibi bazı çalışmalarında bu durumun tersini dil bilimsel yöntemler aracılığı ile ortaya koymuştur (Aksan, 2015: 90).

örneği olarak görmüştür. Araştırmacı özellikle Tonyukuk Yazıtlarının hiç de mezar kitabesi şeklinde olmadığını, aksine tartışmalı hükümleri, diyalogları, bilinmezleri ve atasözleri saklamayan bütünüyle bir edebî eser olduğunu ve otobiyografik türe yaklaştığını kaydetmiştir. Araştırmacıya göre Tonyukuk, duygusal ve polemik araçlarla dolu ve sözün benzersiz stiliyle bezeli bir metin üretmiştir (Klyashtorniy, 2011: 475-476).

Ercilasun *Orhun Âbidelerinin Araştırılması ve Muhtevası* makalesinde yazıtların bulunuşu, okunuşu, literatürü ve önemine yer vermiş; bunların yanında Kül Tigin Yazıtındaki kimi edebî kullanımlara da değinmiştir. Araştırmacı yazıtlar üzerine metin neşri, dil ve gramer çalışmalarına nazaran edebiyat ve üslup incelemelerinin azlığına dikkati çektiği kısımda “KT, K, 10-11”i örnek vermiş, genel olarak yazıtın kahramanlık destanını andırdığına değinip bu kısımdaki lirizme, trajik hâl ve bunların ifadesindeki kudrete dikkat çekmiştir. Yazar, mübalağaya kaçmayan çarpıcı benzetmelere, paralel ifadelere, kesif anlatımdan doğan estetik yüceliğe değinmiş, ayrıca “KT, K, 10”da yer cümleyi “*edebî olarak Tanrı yaşar, kişi oğlu hep ölmek için yaratılmış*” şeklinde tasarlamış ve cümleyi ölüm-yaşam tezadı üzerinden değerlendirerek bu kısmın “Tanrı’nın bâki, insanın fânî” olması üzerine kurulduğunu ifade etmiştir. Ercilasun Türk edebiyatının ilk yazılı örneklerinin millî duygu ve şuurun yanında işlenmiş bir dil ve oldukça yüksek bir edebî değere haiz olduğunu dile getirmiştir (2007: 89-90).

Bazin *Başlangıcından Bu Güne Türk Yazı Dili* adlı makalesinde herhangi bir örnek vermese de Göktürk alfabesiyle yazılmış eski Türk yazıtlarının dilini yüksek olgunluk derecesine sahip, düzgün ve kurallı bir edebî dil olarak tanımlamıştır. Araştırmacı dilin bu edebî niteliğinin eskilik ve yıllarca süren kullanım sonucundan kaynaklanması gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca Bazin Suci Yazıtı’na da üslup açısından değinmiş ve bu yazıtın üslubunun Göktürk ve Uygur Yazıtlarına göre daha basit sayılabileceğini dile getirmiştir (Bazin, 1988: 62-63).

Ercilasun *Köl Tigin Yazıtı Bir Nutuk Metni Midir?* makalesinde Kül Tigin Yazıtı metninin bir nutuk metni olduğunu, metnin önceden irat edilip sonrasında yazıya geçirildiğini ifade etmiş ve metinde “1. Doğrudan doğruya hitaplar”, “2. Hitap cümleleri”, “3. Soru cümleleri”, “4. Cümleye önceki cümlelerin son kelimesiyle başlama”, “5. Toparlama cümleleri”, “6. Tekrarlı ifadeler” adıyla altı hitabet unsuru

tespit etmiştir. Araştırmacı fikirlerini desteklemek adına “1. Doğrudan doğruya hitaplar” için “KT, G, 1-2, 6-8, 10; KT, D, 22” örneklerini vermiştir. Ercilasun “2. Hitap cümleleri” için “KT, G, 1-2, 10-11, 13, 22-23; KT, D, 34; KT, K, 9-10”, “3. Soru cümleleri” için ise “KT, G, 10-11; KT, D, 22-23” örneklerini okurlara sunmuştur. Araştırmacı “4. Cümleye önceki cümlelerin son kelimesiyle başlama” adına “KT, G, 9-10; KT, D, 1, 3, 9-10, 13, 16”, “5. Toparlama cümleleri” adına “KT, G, 4; KT, D, 4, 30”, son unsur olan “6. Tekrarlı ifadeler” adına ise “KT, G, 10-11; KT, D, 1-5, 13” alıntılarını vererek tezini desteklemiştir. Yazar aynı unsurları Tonyukuk metninde de aramış ancak “tekrarlı ifadeler” haricinde herhangi bir ilkeyi tespit edememiştir. Ercilasun’un çalışmasında doğrudan edebî bir değerlendirme olmasa da kimi ölçütlerin edebîlik ölçütleriyle/araçlarıyla kesişmesi ve araştırmacının metne dayalı bir retorik eleştiri yapması bakımından konuyla dolaylı yoldan ilişkili bir çalışma olmuştur (2007a: 97-104).

Sertkaya *Eski Türklerin Kağan Seçimi Üzerine Göktürk Yazıtlarındaki İki Ata Sözü* makalesinde Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün beşinci satırında yer alan bir ifadeyi “*sinl(i)gde: köç k(a)ra bod(u)n: (i)tm(i)ş: / sins(i)zde: küç k(a)ra sub : (i)rm(i)ş:*” şeklinde tespit etmiş ve burada manzum bir atasözü olduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre bu ifade “si” ön kafiyesi ile oluşturulmuş manzum bir atasözüdür, yine aynı kafiye ile oluşturulmuş manzum bir metinden alıntılanmıştır. Araştırmacı 748’de Moyen Çor’un hangi ölçülere göre, kimler tarafından, nasıl kağan seçildiğinin böyle bir atasözüne dayanılarak ifade edildiğini dile getirmiştir (Sertkaya, 1999: 239-240).

Osawa *Qara-Balgasun Inscription II* başlıklı kitap bölümünde yazıtla ilgili bilgilerin yanında “*yolım*” sözcüğünün mecazî olarak kullanıldığının düşünüldüğünü ifade etmiştir (Osawa, 1999: 145). Araştırmacı *Tes Inscription* başlıklı kitap bölümünde ise yazıtla ilgili bilgilerin yanında üslup konusuna da değinmiş, normalde “*bu bälgüsin urti bu bitigin yaratdı*” yazılması gerekirken yazıtta bunun yapılmadığını ve “*b(ä)lgüs(i)n : bit(i)gin : bu urdı : bu y(a)r(a)tdı* (TE, G, 3)” şeklinde bir ifadenin tercih edildiğini dile getirmiştir. Araştırmacıya göre kahramanlık destanlarında rastlanabilecek bu kullanım belirli bir ritim yaratmıştır (Osawa, 1999a: 167).

Alimov II. *Karabalgasun Yazıtı* başlıklı makalesinde “*öñt(ü)n- kid(i)n*” ve “*kök : t(ä)ñridä-y(a)gız : y(e)rdä*” tezatlarını okuma önerisini desteklemek için belirtmiştir. Ayrıca araştırmacı “*kut(u)m : yuyka : boltı*” ve “*y(a)gız : y(e)rdä yolım : kısğa : boltı*” ifadelerinin de paralellliğini dile getirmiştir (Alimov, 2015: 33).

Eker *Orhon Yazıtları: İran Dilleri ile İlk Temaslar ve Benzer Birkaç Öge Üzerine* makalesinde emperyal yazıtların, adlarına dikildikleri yönetici veya komutanların başarılarını, mücadelelerini dile getirdiklerini belirtmiş ve bu tarz yazıtların retorik ve içerik bakımından birbirlerine rastlantısal olarak benzeyebileceklerini ifade etmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarını “Behistun Yazıtları” ile karşılaştırmış, Göktürk Yazıtlarının genellikle 1. kişi ağzından anlatıldığını, kağanın tanrısal yardım kuta sahip olduğunu ve Göktürk Yazıtlarının Behistun Yazıtlarına nispeten daha seküler bir niteliğe haiz olduğunu ifade etmiştir (Eker, 2011: 326).

Söyegov *Tonyukuk Yazıtının Edebi-Tarihi Bir Eser Olarak Değerlendirilmesi: Günümüz Türkmence, Rusça ve İngilizce Çevirileri* makalesinde Tonyukuk Yazıtlarını, Bilge Kağan Yazıtı gibi hem sanat hem tarih eseri olarak değerlendirmiş ve Tonyukuk Yazıtlarının aktarımını yaparken bu bakış açısıyla konusunu işlemiştir (2011: 742, 760).

Alyılmaz hem *Karı Çor Tigin Yazıtı* başlıklı makalesinde hem de *İpek Yolu Kavşağının Ölümsüzlük Eserleri* kitabının Karı Çor Tigin Yazıtı ile ilgili kısmında “*b(e)zg(e)k*” kelimesinin metaforik görevle kullanıldığını belirtmiş ve metindeki edebî işlevine temas etmiştir (Alyılmaz, 2013: 30; Alyılmaz, 2015: 304).

Akar *Ortak Türk Tarihi* ansiklopedisinde bulunan 14. *Yüzyıla Kadar Türklerin Dili* adlı kitap bölümünde Göktürkçenin (Kök) Türkler ve Ötüken Uygurları döneminde kullanılan katı, tekdüze, sade ve basit cümleli; fiil ağırlıklı bir “söylev-nutuk” dili olduğunu ifade etmiş; metinleri ise “tarihî-edebî-nutuk metinleri” olarak tavsif etmiştir. Araştırmacı özel olarak ise Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarının tarih ve söylev metinleri olduğunu dile getirmiş, kısa cümlelerle yalın ve herkesin anlayabileceği açık bir anlatımın birinci şahıs ağzı ile yapıldığını ileri sürmüştür (Akar, 2019: 13-16, 24). Araştırmacıya göre üslup mükemmelliğine sahip yazıtlarda olaylar sade, açık, samimi ve abartısız bir dille anlatılmıştır. Ayrıca üslup zenginliğine sahip olan yazıtlarda yer yer secili anlatımlara ve kuvvetli benzetmelere

(özellikle doğa ve hayvanlar dünyasına ait gözlemlere dayalı) de başvurulmuştur. Akar’a göre yazıtlarda dikkati çeken bir diğer nokta ise dilin anlatım gücü ve ifade zenginliğinin göstergesi atasözleri, deyimler ve kalıplaşmış birleşik fiillerin sıklıkla kullanılmasıdır (2019: 16). Akar Uygur Yazıtları için sadece “*bıñ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : (a)nta : y(a)sı t(a)şka y(a)r(a)t(ı)td(ı)m* (ŞU, D, 9-10 ve TA, B, 2-3” ifadesini örnek olarak vermiş ve bunu edebîleştirme isteğinin veciz bir ifadesi olarak ileri sürmüştür (Akar, 2019: 20).

Şirin Şine Us ve Karabalgasun Yazıtları Üzerine başlıklı makalesinde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ile Göktürk Yazıtlarını üst kimliği ifade ediş açısından karşılaştırmış ve Göktürk Yazıtlarında üst kimliğin epeyce belagatli bir üslupla vurgulandığını belirtmiştir. Ayrıca Şirin, Göktürk Yazıtlarının kültürel ve ciddi bir deneyim sonucunda, geçmiş tecrübelerden de yararlanarak sofistike retorik kalıplarıyla yazıldığının altını çizmiştir (2022: 258-259).

1.4.5. Çeşitli Alanlarda Yapılan Çalışmalardaki Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Folklor ya da eski Türk kültürü gibi çeşitli alanlarda yapılmış çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine çeşitli edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur.

1.4.5.1. Kitap Boyutu

Gökyay *Dedem Korkudun Kitabı* eserinde dil ve üslup incelemesinde bulunurken “VII: Nazım” alt başlığı açmış ve bu başlıkta Dede Korkut hikâyelerinin nazım-nesir karışık yazıldığını belirtip bu konuyu işlemiştir. Araştırmacı söz konusu konuyu işlerken ilk ritmik unsurlara daha eski Türk yazıtlarında rastlandığını belirtmiştir. Yazar; Korş (1909), Giraud (1961, 1992) ve Stebleva (1965)’nın yazıtlardaki şiir formuna sahip parçalar hakkındaki fikirlerine örnekler eşliğinde yer vermiştir (Gökyay, 2007: 977-979).

Bazin *Eski Türk Dünyasında Kronoloji Yöntemleri* başlıklı kitabında kronoloji üzerinde çalışmasını gerçekleştirmiş, bu esnada yazıtlarla ilgili kimi üslupsal ya da

edebî tespitlerde de bulunmuştur. Bazın “E. 32. Uybat-III” Yazıtı’nın onuncu satırında “*bāgim ā*” yani “*Ah, beyim!*” okuyuşunu tercih etmiş, buradaki “*ā*”nin yönelme hâli eki olarak değerlendirilmesine karşı çıkmış, bunu tumturaklılık sağlamak için konmuş bir “*ā*” ünlemi olarak görmüştür (2011: 94). Araştırmacı ayrıca Ongi ile Kül Tigin Yazıtlarının arasında üslup akrabalığı olduğunu ifade etmiş (Bazin, 2011: 153), “Talas-II” Yazıtı’nın ikinci satırında “*k(a)ra*” kelimesinin aynı satırda şiirsel bir amaç için iki kez tekrarlandığını ifade etmiş ve yine aynı yazıtın ikinci satırındaki “*kara yazımız*” ifadesinin de “*kaçınılmaz kader*” anlamıyla kullanıldığını dile getirmiştir (Bazin, 2011: 200-202).

Aksan *Türkçenin Sözvarlığı* kitabında genel anlamda söz varlığı konusuyla alt başlıklarını ele almış ve Türkiye Türkçesinin söz varlığını Göktürkçeden başlayarak ayrıntılı şekilde incelemiştir. Araştırmacı çalışmasında hem yeri geldikçe söz varlığı ile ilgili konularda Göktürkçedeki edebî kullanımlara değinmiş hem de “4. 1. *Köktürkçenin Sözvarlığı*” adlı müstakil bir başlıkta Göktürkçenin sözvarlığını incelerken edebî yapılar temas etmiştir (Aksan, 2015: 13-14). Aksan deyimleri incelerken Göktürkçedeki kimi örneklere de yer vermiştir. Yazar “*kergek bolmak*” deyimini üzerinde durmuş, deyimın hem “gerek olmak, lüzumlu olmak; ölmek” hem de Tuna’nın ileri sürdüğü şekilde “kergek”in bir kuş olduğu ve mecazen “ölmek” anlamına geldiği bilgilerine yer vermiştir. Ayrıca araştırmacı bu deyimdeki “ölmek” kavramının, somutlaştırmayla dile getirilen metaforik (/ deyim aktarmalı) bir anlatım olduğunu kaydetmiştir (Aksan, 2015: 26). Bunun yanında Aksan, Tekin’in çalışmalarını da anarak yazıtlarda geçen cümlelerden/söz öbeklerinden deyim²²¹ örnekleri vermiştir (Aksan, 2015: 39, 105). Aksan ikilemelere değinirken Göktürkçedeki kimi kullanımlarına da yer vermiştir. Yazar ikilemeyi, yazıtlarda tercih edilen güçlü bir anlatım biçimi olarak görmüştür. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının kendine özgü edebî dilinde ikilemelerin sık sık kullanıldığını belirtmiş ve bunun anlatıma güç kazandıran bir öge olduğunu ifade etmiştir. Yazar fikirlerini desteklemek için birçok ikileme²²² örneğine yer vermiştir (Aksan, 2015: 68, 89, 99).

²²¹ Yazar şu örnekleri vermiştir: “*meniñ sabımın sımadı*”, “*kıynıg köñlünçe ay, ben saña ne ayayın tidi*”, “*atı küsi yok bolmak*”, “*adak kamşatmak*”, “*ödiñe küni tegmek*”, “*ölü yitü*”, “*tün katmak*”, “*otça borça kelmek*”, “*ot sub kılmak*”, “*tünli künlü*”, “*teñri yir bulgakın üçün*” (Aksan, 2015: 39, 105).

²²² Yazar şu örnekleri vermiştir: “*iş küç, oğuş bodun, eçü apa, ad kü, ıda taşda, kürlüg teblig, yok çıgañ, yañılmak yazınmak, arılmak alkınmak, ögirmek sebinmek, enili eçili, beg bodun, arkiş tirkiş, oğlan*”

Araştırmacı çok anlamlılık²²³ ve eş anlamlılık bahsinde ise Göktürkçenin çoğu kelimesinin çok anlamlı, kimi sözcüklerin anlamlarının da birbirine çok yakın olduğunu ifade etmiş, bunları da o dilin kullanımının çok daha gerilere uzandığının göstergesi olarak kabul etmiştir (Aksan, 2015: 74, 77, 89, 100-101). Aksan yazıtlarda anlatımı güçlendirmek için başvurulan yollardan bir diğeri olarak tezat sanatını görmüş ve bu fikri “*üze-asra, kök teñri-yagız yir* (KT, D, 1); *çıgañ-bay, az-öküş* (BK, D, 14); *ırak-yaguk, yablak-edgü* (BK, K, 5)” örnekleri ile desteklemiştir (2015: 103). Araştırmacı yazıtlarda anlatımı güçlü kılan diğeri bir öge olarak benzetmeyi görmüş, düşüncelerini “KT, D, 12; BK, D, 27” örnekleri ile desteklemiştir. Ayrıca araştırmacı “T, II, B, 2-3; T, I, K, 11; BK, D, 9 alıntılarını yapmış ve benzetmenin eş öge kullanımı, uyak tercihi, ses yinelemeleri ve çeşitli öge yinelemelerinin de tercih edildiğini ifade etmiştir (Aksan, 2015: 104). Aksan yazıtların söz varlığının sınırlı olsa da içinde atasözü olduğu anlaşılan sözlerin de var olduğunu belirtmiştir. Yazar “T, I, G, 6; T, I, B, 6” örneklerini vererek buradaki atasözlerini incelemiştir (Aksan, 2015: 105-106). Araştırmacı eserin muhtelif yerlerinde genel olarak yazıtlar dönemi Türkçesi hakkında da değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazar, yazıtların dilinin eldeki verilere göre gelişmiş bir yazı dili olduğunu ifade etmiş, bu dilin bin veya iki bin yıl öncesine götürülebileceğini dile getirmiştir. Araştırmacı kimi karşıt anlamlı kelimelerin kullanılması, bazı aktarmalar (ad/deyim aktarması), söz sanatları ile ulusa hitabe sayılabilecek bu metinlerin anlatımına güç kazandırıldığını, sanatlı ve destansı bir dilin yaratıldığını ifade etmiştir. Aksan yazıtların ulusa seslendiğini, ona kısa ve etkileyici hitabetler sunma amacıyla olduğunu ifade etmiş ve yazıtların sınırlı yerine rağmen sanatlı ve etkileyici anlatımın öne çıkan örneklerini sergilediğini, bazen birden fazla söz sanatını birlikte içerdiğini belirtmiştir. Araştırmacı, bu dönemin dilinin kimi yabancı araştırmacıların ileri sürdüğünün aksine işlenmiş olduğunu ve geçmişinin çok daha gerilere uzandığını iddia etmiştir. Aksan yazıtların sanatlı ve güçlü anlatımı yansıtan birer ürün sayılabileceğini ifade etmiştir (2015: 88-90, 102-103, 106).

taygun, yabız yablak, il törü, kut ülüg, ağış barım, eb bark, işigti kutay, köz kaş, küñ kul, iç taş, inili eçili, itmek yaratmak” (Aksan, 2015: 68, 89, 99).

²²³ Yazar şu örnekleri vermiştir: “*olur-, teg-, baş, küñ, ülüg, tıl, al-, kazan-, ö-, ötün-, topla-, tutuz-, tüzül-, it-, kız-, kötür-, yorit-, bişük, ötüg, ülüg*” (Aksan, 2015: 100-101).

Aksan, *Anlambilim Anlam Bilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi* kitabında anlam bilimini işlemiş, edebîlik araçlarıyla ilgili aşağıdaki örneklerin dışında birçok başlıkta yazıtlar döneminden örnekler almış ve Göktürkçenin pek çok yönden zenginliğini ortaya koymuştur. Yazar kimi alt başlıklarda edebîlik ile de ilgili araçları işlerken Göktürk harfli yazıtlardan örnekler vermiş ve yazıtların edebîliğine dolaylı yoldan değinmiştir. Yazar “2. Bölüm Türkçenin Sözcük Anlambilimi Açısından Görünümü” başlıklı bölümde “2. 3. Türkçede Benzetme” alt başlığı açmış ve konuyu işlerken Göktürk harfli yazıtlardan da örnekler eşliğinde yararlanmış, “KT, D, 12” örneğini vererek bu dönemdeki edebî kullanımlara da değinmiştir (Aksan, 2017: 139). Aksan “2. 5. Türkçede Çokanlamlılık” alt başlığında “olur-”, “teg-”, “bişük”, “ülüg”, “iç”, “agı” kelimelerini örnek vermiş ve yazıtlar dönemindeki anlam zenginliğine dikkat çekmiştir (2017: 155). Araştırmacı “2. 7. Türkçede Tersanlamlılık” alt başlığında ise karşıt kavramlara değinmiş; “ırak/yagru (KT, G, 7)”, “tün/küntüz (KT, D, 27)”, “toruk/semiz (T, I, B, 5)”, “ilgerü/kirü (KT, D, 2)” örneklerini vererek yazıtlar dönemindeki etkili ve zengin dil kullanımının bir parçasını ortaya koymuştur (Aksan, 2017: 161).

Aksan *En Eski Türkçenin İzlerinde Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlatığı Gerçekler* kitabında Türk dilinin eskiliğini ortaya koymak, Türkçenin yazıtlar döneminden daha fazla ne kadar geriye götürülebileceğini bilimsel yöntemlerle tespit edebilmek için sözcük bilim, anlam bilim ve üslup incelemesinden temelli çeşitli ölçütler geliştirmiş, bu ölçütlerin yanında edebîliği de bir ölçüt olarak belirlemiştir. Araştırmacı esas olarak Orhun ve Yenisey Yazıtlarından, zaman zaman da Ongi ve Tariat Yazıtlarından hareketle Türkçenin yazıtlarda sanatlî, güçlü ve işlek bir dil konumunda olduğunu ortaya koymuştur. Aksan sözü edilen yazıtlardaki edebî değer taşıyan öğeleri, kimi anlatım ustalıklarını ve şiirsel anlatımı sağlayan parçaları tespit etmiştir. Araştırmacı yazıtların yer yer gerçekten güçlü ve etkileyici parçalar içerdiğini ifade etmiş, Göktürk harfli eserleri Türk edebiyatının eldeki ilk örnekleri saymıştır. Aksan’a göre geçmişten bugüne, dünya ve Türk edebiyatında yararlanılan anlatım sanatları, etkileme amaçlı hitabet örnekleri ve söze güç katan anlam olayları yazıtlarda mevcuttur. Yazar Türk edebiyatının çok sonraki dönemlerinde (örneğin *Dede Korkut Kitabı*’nda) görülen anlatım geleneklerinin kaynağını yazıt metinlerinde

tespit etmiştir. Yazar Türkçenin bu hâliyle bir edebî dil sayılması gerektiğini, metinlerden aldığı örnekler aracılığıyla belirtmiş ve elde ettiği sonuçları da dilin gelişmişliği ve eskiliğini ortaya koymak için birer kanıt olarak kullanmıştır. Aksan yazıtların edebî değeri ve üslup özellikleri üzerinde durup Türkçenin yazıtlar dönemindeki zenginliğini, edebî dil niteliğini göstermiş ve dilin daha ne kadar eskiye götürülebileceği noktasında bunlardan destek almıştır (2000: 5, 7-8, 16; 94-135, 139-142). Aksan’a göre Orhun ve Yenisey Yazıtları Türk dilinin ve dolayısıyla da Türk edebiyatının mevcut en eski belgeleridir. Yazıtlar hem Eski Türkçeyi hem de yer yer sanatlı anlatımlarıyla Türk edebiyatının en eski örneklerini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir (Aksan, 2000: 20, 23). Nitekim araştırmacının aktardığına göre Giraud, *L’Inscription de Baïn Tsokto* eserinde Tonyukuk Yazıtlarını “*düşünülmüş, özenle düzenlenmiş bir sanat yapıtı*” olarak değerlendirmiş ve yazıtların edebî değerinin üzerinde durmuştur (Aksan, 2000: 47-48). Ayrıca araştırmacıya göre Göktürk Yazıtları ulusa hitabe niteliğinde eserlerdir (Aksan, 2000: 21, 47). Yazar Göktürk Yazıtlarının yanında Yenisey Yazıtlarına da değinmiş ve sözü edilen yazıtlardaki anlatım ve biçim özelliklerinin Göktürk Yazıtlarında sürdüğünü bildirmiş ve Türkçede 8. yüzyıldan daha eskiye giden anlatım kalıp ve yollarının olduğunu ifade etmiştir (Aksan, 2000: 27). Aksan Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Tariat Yazıtı’na değinmiş, yazıtın kimi yazım farklılıklarına rağmen dil ve anlatım özellikleri bakımından Göktürk Yazıtlarıyla büyük bir koşutluk gösterdiğini ifade etmiştir. Araştırmacı “TA, D, 4; TA, B, 3” kısımlarını alıntılararak Göktürk Yazıtlarındaki örnekleri gibi kalıplaşmış yinelemeler ve karşıt kavramlarla kurulmuş anlatımlarla karşılaşıldığını dile getirmiştir (Aksan, 2000: 116). Aksan “*1. Orhun ve Yenisey Yazıtlarının Sözvarlığı Üzerine Saptamalar*” başlıklı ilk bölümde “*1. 6. Deyimler, Atasözleri, İkilemeler*” adlı bir alt bölüm açmıştır. Bu alt bölümde anlatımı güçlendirici birçok deyim²²⁴, atasözü²²⁵ ve ikileme²²⁶ örneği vermiştir.

²²⁴ Çalışmada deyim olarak şunlara yer verilmiştir: “*atı küsi yok bol-* (KT, D, 25; BK, D, 36)”, “*kergek bol-* (KT, K, 10)”, “*adak kamşat-* (KT, K, 6-7)”, “*ödiñe küni teg-* (BK, D, 29-30)”, “*ot sub kıl-* (KT, D, 27)”, “*közi yaşı yablak bol-* (BK, K, 11)”, “*otça borça kel-* (KT, D, 37)”, “*tünli künli* (BK, GD)”, “*kün yeme tün yeme* (T, I, K, 3)”, “*tün kat-* (T, I, K, 11)”, “*teñri yer bulgakın için* (KT, K, 4; BK, D, 29-30)”, “*yadağın yalañın* (KT, D, 28)”, “*ölü yitü* (BK, D, 22)”, “*kızıl kanın töküt-, kara terin yügürt-* (T, II, D, 1-2)”, “*oplayu teg-* (KT, D, 32; KÇ, B, 10-11)”, “*işig küçig bir-* (KT, D, 8, 30)”, “*sü taşık-* (KT, K, 8)”, “*yoluk er-* (Ongi Yazıtı, 3)”, “*yok kış-* (T, I, D, 4)”, “*yablak kigür-* (KT, D, 23)”, “*usın buntut-* (T, I, D, 2)”, “*elim ugrıta* (E 10. Elegest I, 8)”, “*kañsız kal-* (E 45. Köjeelig-Hovu, 2; E 6. Barık II, 1)”, “*kişi kıl-* (E 6. Barık II, 2)”, “*el tut-* (E 45. Köjeelig-Hovu, 4)” (Aksan, 2000: 94-96).

Ayrıca kimi ikilemelerin aynı zamanda aliterasyona sahip olduğunu²²⁷, böylece daha akılda kalan ve etkili bir anlatım elde edildiğini belirtmiştir (Aksan, 2000: 94-100). Araştırmacı “*körür közi körmez teg, bilir biligi bilmez teg bol-* (KT, K, 10)” ve “*başlıgıg yüküntür-, tizligig sökür-* (KT, D, 2, 15)” ifadelerini bir deyimden ziyade karşıt kavramlardan yararlanılan sanatlı bir anlatım biçimi olarak düşünmüştür. Yazar “*öz içi taşın tutmuş teg biz* (T, I, G, 6)” ifadesinin atasözü olmayıp ancak bir benzetme olduğunu da ifade etmiştir²²⁸ (Aksan, 2000: 95, 97). Aksan “2. Yazıtlarda Yazın Dili (Edebi Dil) Özellikleri – Sanatlı ve Etkileyici Anlatımlar” başlıklı ikinci bölümde ise “2. 1. Yazıtlarda Sanatlı Anlatım Örnekleri”, “2. 2. Karşıt Kavramlardan Yararlanma (Karşıtlama)”, “2. 3. Bir Anlatım Ustalığı: Yinelemeler – ‘Parallelismus’ – Sorulu Yineleme” ve “2. 4. Yazıtlarda Benzetme ve Aktarmalar” adlı alt bölümler açmıştır. “2. 1. Yazıtlarda Sanatlı Anlatım Örnekleri” başlıklı alt bölümde Aksan Göktürk Yazıtlarının ulusa seslenip ona öğütler veren metinler olduğunu ifade etmiş, yer yer etkileyici, güçlü ve sanatlı anlatımlarla karşılaştığını belirtmiş ve düzyazı içinde şiirsel anlatımı örneklemek için “BK, B, 1-7” parçasını vererek fikirlerini desteklemiştir. Yazara göre Bilge Kağan, babasının ölümünden ötürü yaşadığı büyük acıyı dile getirmiş, betimlemeye başvurarak yasa boğulması ve ağlamasını ilkbahardaki gök gürlemesi ve dağdaki geyiğin böğürmesine benzeterek ifade etmiştir (Aksan, 2000: 107-108). Araştırmacı Bilge Kağan’ın kardeşinin ölümü üzerine “KT, K, 10-11”i alıntılanmış, duyduğu acıyı anlatırken koşut yapılardan, ses yinelemelerinden, yapıca eş kuruluştaki sıralı tümcelerden faydalandığını, böylece etkili bir anlatım yarattığını dile getirmiştir (Aksan, 2000: 108). Yazar dağılmış olan

²²⁵ Çalışmada atasözü olarak şunlara yer verilmiştir: “*toruk bûkalı semiz bûkalı irakda bilser, semiz bûka, toruk bûka teyin bilmez ermiş* (T, I, B, 5-6)”, “*yuyka erkli topulgalı uçuz ermiş, yinçge erklig üzgeli uçuz; yuyka kalın bolsar topulguluk alp ermiş, yinçge yogun bolsar üzgülük alp ermiş* (T, I, G, 6-7)”, “*arig ubutu yeg* (T, II, B, 2) (Aksan, 2000: 96-97).

²²⁶ Çalışmada ikileme olarak şunlara yer verilmiştir: “*eb bark* (BK, D, 32)”, “*kün kul* (KT, D, 20)”, “*tünli künli* (BK, GD)”, “*kız koduz* (T, II, G, 4)”, “*iş küç* (KT, D, 8-9)”, “*ad kü* (KT, D, 25)”, “*köz kaş* (KT, K, 11)”, “*uğuş bodun* (KT, G, 6)”, “*eçü apa* (KT, D, 1, 13)”, “*arkış tirkış* (KT, G, 8)”, “*teğri yer* (BK, D, 29)”, “*yer sub* (BK, D, 35)”, “*ı taş* (T, I, B, 4)”, “*ağış barım* (KT, G, 8)”, “*açsık tosık* (KT, G, 8)”, “*yabız yablak* (KT, D, 26)”, “*yok çıgañ* (BK, K, 7)”, “*teblig kürlüg* (BK, D, 6)”, “*ölü yitü* (BK, D, 22)”, “*toru ölü* (KT, G, 8)”, “*ögir- sebin-* (BK, D, 41)”, “*küned- kulad-* (KT, D, 13)”, “*öz- yañ-* (BK, D, 31)”, “*emget- tolga-* (BK, K, 12-13)” (Aksan, 2000: 98-100).

²²⁷ Bunlara örnek olarak “*arkış tirkış* (KT, G, 8)”, “*açsık tosık* (KT, G, 8)”, “*tünli künli* (BK, GD)”, “*kız koduz* (T, II, G, 4)”, “*küned- kulad-* (KT, D, 13)”, “*oza yaña* (BK, D, 31)”, “*ermiş barmış*”, “*erür barur*” verilmiştir (Aksan, 2000: 100).

²²⁸ Ayrıca Aksan “*türk bodun tokurkak sen, açsık tosık ömezsen, bir todsar açsık ömezsen* (KT, G, 8)” ifadesinin atasözü özelliği taşımadığını belirtmiştir (2000: 97).

halkın kağanını bulduktan sonraki gelişini ikilemelerden yararlanarak etkili şekilde ifade edildiğini dile getirmiş ve bu fikri de “KT, D, 28” ile desteklemiştir. Aksan Göktürk Yazıtlarında edebî değer taşıyan etkileyici hitabet örneklerinin yer aldığını ifade etmiştir. Araştırmacı “KT, D, 22-23”ü alıntılararak buradaki kavramların etkileyici şekilde ifade edildiğine değinmiş, “KT, D, 23-24”ü alıntılararak da yinelemeler aracılığıyla anlatıma güç katıldığını ifade etmiştir (Aksan, 2000: 108-110). Aksan Tonyukuk Yazıtlarına geçerek metnin tedbirli, deneyimli ve bilge bir devlet insanı otobiyografisi gibi olduğunu belirtmiştir. Yazar Tonyukuk Yazıtlarında yineleme, benzetme, deyim ve atasözlerine başvurulduğunu ifade etmiş ve metinde yer yer sanatlı söylemlere yer verildiğini dile getirmiştir. Aksan “T, I, B, 5-6” örneği ile atasözü kullanımını, “T, II, D, 4” örneği ile imge, paralellik, hece sayısı eşitliği, aliterasyonu örneklemiştir; metindeki sanatlı anlatıma dikkat çekmiştir (2000: 110-111). Araştırmacı “T, II, D, 1-2” alıntısından sonra söylemin etkileyciliğini dile getirmiş, parçada deyimi anımsatan bir anlatımla etkili bir imgenin çizildiğini ifade etmiştir. Bunlara ek olarak yedi heceli zarf-fiil öbeklerine dikkat çekmiş, paralel yapılar ve ses yinelemelerinin de varlığına değinmiştir (Aksan, 2000: 111). Aksan son olarak “T, II, D, 6-7” kısmını alıntılararak Tonyukuk’un yaptıklarının değerini vurgulamasını ilginç bir anlatım örneği olarak görmüştür (Aksan, 2000: 111). Yazar Göktürk Yazıtlarından sonra Yenisey Yazıtlarına da değinmiş ve bu yazıtlarda kısalık ve eksik satırlara rağmen içtenlik taşıyan, etkileyici anlatımların var olduğunu belirtmiştir. Aksan “E 147. Yeerbek I, 4-5”i alıntılarlamış, buradaki kavram karşıtlığına, kimi öbeklerdeki eşit hece sayısına dikkati çekmiş ve belli bir nazım biçiminin kullanılmış olabileceğinin akla gelebileceğini ifade etmiştir. Araştırmacı “E 28. Altın-Köl I, 5-7”yi alıntılarladıktan sonra parçada ilginç anlatımlarla karşılaşıldığını ifade etmiş; seslenme, deyim aktarmaları ve benzetmelerle etkileyici ve içten bir anlatımın yapıldığını ifade etmiştir (Aksan, 2000: 112-113). Aksan “2. 2. *Karşıt Kavramlardan Yararlanma (Karşıtlama)*” başlığının altında anlatımı güçlü kılan, yazıtlara etkileyici bir ifade kazandıran, canlı bir imge yaratan “karşıtlama (/tezat)”ları örnekleri ile işlemiştir. Araştırmacı “KT, D, 1-2, 5, 11-12, 15-16, 22, 25, 27, 29; KT, G, 10-11; KT, K, 10; BK, K, 5, 10; BK, D, 7, 24; T, II, D, 1-2; T, I, K, 3; TA, D, 4; TA, G, 3” örneklerini vermiş ve yazıtlardaki bu anlatım biçiminin Türklerde önceden var olup sonrasında da devam eden destansı bir anlatım özelliği

olduğunu ifade etmiştir (Aksan, 2000: 114-115). Aksan bu başlık ile ilgili Yenisey Yazıtlarına da değinmiş ve Göktürk Yazıtlarındaki eğilimin Yenisey Yazıtlarında da yer aldığını belirtmiştir. Yazar “E 28. Altın-Köl I, 5; E 7. Barık III, 3; E 147. Yeerbek I, 4-5” örneklerini vererek ifadelerini desteklemiştir (Aksan, 2000: 116). Aksan’ın “2. 3. *Bir Anlatım Ustalığı: Yinelemeler – ‘Parallelismus’ -Sorulu Yineleme*” alt başlığı altında belirttiğine göre yazıtlar döneminde etkileyici anlatım biçimleri bilinmiş ya da en azından sezilmiştir. Araştırmacı, öncelikle etkileyici bir seslenme yolu olarak yinelemeyi ele almış, yazıtlarda etkileyici bir anlatımın yaratılması ve sanatlı bir anlatım yakalanabilmesi adına bu tekniğin önemli şekilde kullanıldığını belirtmiştir. Yazar bu fikirlerini “KT, D, 3, 6-7, 13, 25; BK, D, 4, 6; T, II, D, 2-3; T, I, D, 2-3” örnekleri ile desteklemiştir (Aksan, 2000: 117-120). Aksan bu konudan sonra paralellığe değinmiş, paralellikle yazıtlarda etkileyici anlatımların elde edildiğine yer vermiştir. Araştırmacı fikirlerini “T, II, D, 2, 4-6; T, II, K, 1-2; T, I, G, 10-11; T, I, B, 2; T, I, D, 1; T, II, B, 3-4; KT, G, 3; KT, D, 23, 32-33; BK, K, 8, 11; BK, D, 6-7, 18, 21; Ongi Yazıtı, 1” örnekleri ile desteklemiştir. Ayrıca yazar bu paralelliklerde uyak, hece eşitliği, aliterasyon, seci gibi öğelerden de yararlandığını ifade etmiştir (Aksan, 2000: 120-124). Araştırmacı bu alt başlık altında Yenisey Yazıtlarına da değinmiş ve bu yazıtlarda da pek çok paralellik örneği olduğunu ifade etmiştir. Aksan “E 28. Altın-Köl I, 5” örneğini verip uyak ve hece sayısı eşitliği ile de desteklenen parçanın destansı bir anlatım ve şiir dili havasına sahip olduğunu belirtmiştir (2000: 124). Araştırmacı bu alt başlık altında son olarak sorulu yinelemelere değinmiş, Göktürk Yazıtlarında bu yineleme tarzının da etkileyici örnekleri olduğunu dile getirmiştir. Yazar “KT, D, 9, 23; KT, G, 10-11; T, II, B, 3-4; T, II, D, 6-7” örneklerini vererek düşüncelerini desteklemiştir (Aksan, 2000: 124-126). Aksan “2. 4. *Yazıtlarda Benzetme ve Aktarmalar*” alt başlığında yazıtlar döneminde benzetmelerin hem “teg” edatı hem de kendisine benzetilene getirilen “+çA” eşitlik ekiyle yapıldığını belirtmiştir. Araştırmacıya göre benzetme aracılığıyla etkili bir anlatım yakalanabildiğini ifade etmiş ve bu hükümlerini öncelikle Göktürk Yazıtlarından “KT, D, 12, 24, 37; KT, K, 10; BK, D, 20, 27; T, I, G, 1; T, II, B, 4-5” örneklerini vererek desteklemiştir. Ardından yazar Yenisey Yazıtlarına geçmiş, “E 98. Uybat VI, 3” örneğini vermiş, beyin azı dişleri görünen bir domuz gibi canlı olarak nitelendiğini belirtmiştir (Aksan, 2000: 127-129). Aksan

bu alt başlık altında deyim aktarmasına (/ metaphora/ iğretileme) ve onun bir türü olan somutlaştırmaya da değinmiş, benzetmenin bir ileri aşaması sayılan bu tekniğin de Göktürk Yazıtlarında ustaca kullanıldığını ifade etmiştir. Yazar “KT, G, 2, 5, 11; KT, D, 2, 15; BK, D, 5; BK, K, 4” örneklerini vererek düşüncelerini desteklemiştir (Aksan, 2000: 129-132). Aksan’a göre “ölmek” kavramı, temel anlamlı “öl-” kelimesinin yanında deyim aktarmalı (/ metaphorical) olarak “uç-” (KT, D, 30; BK, D, 14), “uç bar-” (KT, D, 16), “yok bol-” kelimeleri/yapıları ve “kergek bol-” deyimini ile de ifade edilmiştir. Bu durum yazıtların anlatım gücü ve söz zenginliğinin göstergesi olmuştur (Aksan, 2000: 51). Araştırmacı aynı konu için Yenisey Yazıtlarına da değinmiş, “E 10. Elegest I, 7; E 28. Altın-Köl I, 3” örneklerine yer vermiştir. Ayrıca “E 28. Altın-Köl I, 5-6” alıntısını yapıp doğadan insana yapılan aktarmayı da örneklendirmiştir (Aksan, 2000: 131-132).

Aksan *Türkiye Türkçesinin Dünü, Bugünü, Yarını* kitabında da yazıtlar dönemi Türkçesinin, Türkçenin ileri bir dönemini yansıttığını, bu dönem Türkçesinin bir edebî dil olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu fikrini ortaya koyarken birçok ölçütün yanında edebîlikle ilişkilendirilebilecek “deyimler, atasözleri, ikilemeler” ve “sanatlı anlatımlar” ölçütlerinden de yararlanmıştır. Yazar “kergek bol-”, “atı, küsi yok bol-”, “otça borça kıl-”, “ışığ küçig bir-” deyimlerini; “yok çıgañ”, “arkış tirkış”, “iç taş”, “inili içili” ikilemelerini örnek vermiş; “KT, D, 22; T, II, D, 6-7” alıntıları ile tezat, yineleme, paralellik öğelerini örneklendirmiştir (Aksan, 2000a: 36-37).

Şirin *Sözcük Hikâyeleri (Sözlerde Saklı Kültür)* kitabında yer alan *Yüzlü Yüzsüz, Yollu Yolsuz* yazısında, “yollug” ve “yüzlüg” kelimelerinin mecazlaşmasına değinmiştir. Araştırmacı “yollug”un, “doğru yola sahip” anlamından “talihli, mutlu”; “yüzlüg”ün, “yüzü olan, yüzlü” anlamından “toplum içine çıkmaya yüzü olan” ve “yüzü toplumca tanınan”a, oradan da “saygın, muteber, önemli” mecazlaşmasını yaşadığını ifade etmiştir. Yazar ifadelerini güçlendirmek için Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının yazıcısı “yollug tigin” ve “3. Hoid Tamir” Yazıtı’ndan “yüzlüg kunçuy”u örnek vermiştir (Şirin, 2019: 165). Şirin, aynı eserde *Taşra* başlıklı yazısında da “taşra” ve “içre” kelimelerinin mecaz anlamlarına değinmiş ve örnek olarak “içre aşsız taşra tonsuz bodun” ifadesinin “karnı aç sırtı çıplak halk” anlamına geldiği üzerinde durmuştur (Şirin, 2019: 184).

Aydın *Eski Türklerde Gündelik Hayat* kitabında Göktürk harfli yazıtlardaki çeşitli edebî yapılarla ve kullanımlara değinmiştir. Göktürk Yazıtları açısından “T, I, B, 5, 6” kısmındaki “*toruk buk(a)lı bilm(ä)z (ä)rm(i)ş*” ifadesini atasözü olarak değerlendirmiştir (Aydın, 2022b: 142). Yazar “ak, beyaz” anlamındaki “ak” sözcüğünün kimi noktalarda ad aktarması yapılarak “beyaz at” yerine kullanıldığını belirtmiş, “KT, K, 2, 3, 5, 6, 9; KÇ, D, 7” örneklerini vererek fikrini desteklemiştir (Aydın, 2022b: 155-156). Araştırmacı “KT, D, 29” ve “BK, D, 23” kısımlarında yer alan “tonlug kıl-” birleşik fiilinin temel anlamının giydirmek olsa da bu bağlamda mecaz anlamıyla kullanıldığını ifade etmiştir. Ayrıca “KT, D, 26” ve “BK, D, 21”deki “tonsuz” kelimesinin temel anlamının “giyeceksiz” olsa da burada yine mecaz anlamla kullanıldığını dile getirmiştir (Aydın, 2022b: 296-297). Aydın Göktürk Yazıtlarının yanında Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarındaki kimi edebî kullanımlara da yer vermiştir. Araştırmacı Arhanan Yazıtı’na değinmiş ve burada “teg” edatı aracılığı ile kayanın sertliğine benzetme yapıldığını ifade etmiş, böylece esenlik dileğinin oluşturulduğunu aktarmıştır. Aydın bir diğer Uygur Kağanlığı Yazıtı Karabalgasun-II Yazıtı’na da değinmiş, metindeki “yol” sözcüğünün “talih, şans” mecaz anlamıyla kullanıldığını ileri sürmüştür (Aydın, 2022b: 339, 365). Yazar Yenisey Yazıtlarındaki kimi edebî kullanımları da değerlendirmiştir. Araştırmacı “E 41. Hemçik-Çırgakı” Yazıtı’na değinmiş, Yenisey Yazıtlarındaki duygusallığın bu yazıtın yedinci satırında daha ileri bir düzeye ulaştığını belirtmiştir. Buna ek olarak Aydın “E 3. Uyuk-Turan” Yazıtı’nda yer alan “kinim kadaşım” şeklindeki “eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin)”ye de değinmiş ve bu kullanım ile anlamın güçlendirildiğini ileri sürmüştür (2022b: 55, 194). Aydın “ölmek” anlamlı fiillere geniş bir yer ayırmış, mecaz anlamlı kullanımlarını Göktürk harfli yazıtların genelinde göstermiştir. Araştırmacı yazıtlarda “ölmek” anlamındaki temel fiilin “öl-” olduğunu belirtmiş, ancak “ölmek” anlamını karşılamak için kimi fiillerin de mecaz anlamıyla kullanıldığını ifade etmiştir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir: “ayrılmak” anlamındaki “adrıl-” (Ongi Yazıtı, K, 4; E 3. Uyuk-Turan, 1, 4; E 8. Barlık IV, 2; E. 10 Elegest I, 9; E 22. Çaa-Hööl X, 3; E 25. Oznaçennaya I, 3; E 42. Bay-buluun, 8; E 152. Şançi III, 2; Talas II, 5), “ayırma” fiilinin dönüşlü çatı eki ile kurulmuş şekli “adrın-” (E 32. Uybat III, 13, 14), “ayrılmak” anlamındaki “az-” (Mendur-Sokkon I-2, 1; E 11. Begre, 2, 6; E 45. Köjeelig-Hovu, 5), “tabuta gir-” anlamındaki

“kapırçakka kir-” (E 29. Altın-Köl II, 8), “kara olmak” anlamındaki “kara bol-” (E 147. Yeerbek I, 1), “kergek bol-” (KT, D, 4, 30; KT, K, 10; BK, D, 4), “ayrılmak” anlamındaki “seçkin-” (E 28. Altın-Köl I, 6; E 43. Kızıl-Çıraa I, 2; Tuekta IV, 2), “uçmak” anlamındaki “uç-” (KT, D, 30; KT, Kuzeydoğu; BK, B, 2; TE, B, 5; Hangiday, 2), “yaşı tamam olmak” anlamındaki “yaşı teg-” (TE, B, 5; TE, D, 3), “yok olmak” anlamındaki “yok bol-” (KT, D, 11, 25; KT, K, 3; BK, D, 10, 40; T, I, K, 7; KÇ, B, 3), “yukarı yükselmek, göğe yükselmek” anlamındaki “yokla-” (E 32. Uybat III, 1, 8, 9; E 25. Oznaçennaya, 6) (Aydın, 2022b: 373-377).

Aydın *Köl Tegin Türklerin Yenilmez Savaşçısı* adlı kitabında Kül Tigin’in adı, doğumu, mücadeleleri, ihtilali, ölümü, cenaze töreni ve yazıtı gibi konuları müstakil başlıklarda işlemiş ancak edebîliğe bu şekilde müstakil bir başlık açmamıştır. Buna rağmen araştırmacı gerek Kül Tigin Yazıtı gerekse Göktürkçenin edebîliğine yer geldikçe temas etmiştir. Aydın; Bilge Kağan veya Tonyukuk’un zihninden çıkıp yazıya dökülen Göktürkçe güzel ibare ve cümlelerin varlığını dile getirmiştir (2024a: 13). Yazar, Kül Tigin’in ölümü sonrasında Bilge Kağan’ın ifadelerini Göktürkçenin zenginlik ve gücünü gösterdiğini ifade etmiş; Bilge Kağan’ın cümlelerini etkileyici şekilde kurduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı “KT, K, 10-11”i örnek vererek fikirlerini desteklemiştir (Aydın, 2024a: 182). Yazar Tonyukuk’un ise metnini bol atasözü ve deyimlerle süslediğini, bunun oldukça değerli olduğunu kaydetmiştir (Aydın, 2024a: 78). Aydın; Bilge Kağan ile Teñri Kağan’ın üsluplarına da temas etmiş, Teñri Kağan’ın babasına nazaran daha kısa ve öz cümleleri tercih ettiğini dile getirmiştir (2024a: 50). Araştırmacı yazıtlardaki kimi benzer anlamlı fiillerin tercih edilmesini Göktürkçenin zengin ve işlek bir yazı dili olduğunun göstergesi saymıştır. Bu konu hakkında Kül Tigin Yazıtı’nda “*yañıl-*”ın tercih edildiğini ancak paralelindeki satırda Bilge Kağan Yazıtı’nda ise “*yazın-*”ın tercih edildiğini dile getirmiştir (Aydın, 2024a: 57). Aydın ölüm bilgisini aktarmada tercih edilen “*kergek bol-*”ın, edebî nitelikte bir deyim olduğunu düşündürmeye sevk ettiğini ifade etmiştir (2024a: 185). Araştırmacı ayrıca “*yol*” kelimesinin hem “yol” gerçek anlamı hem de “talih, şans” mecaz anlamıyla aynı dönemde kullanılmasını Göktürkçenin zenginliği ve işlekliği açısından önemli bir tanık olarak görmüştür (Aydın, 2024a: 249).

1.4.5.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Korş *Drevneyşiy narodnyy stih' turetskih' plemen'* (/ *Türk Boylarının Eski Halk Şiirleri*) makalesinde Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesini “*bunça bitig bitigime kül-tegin atısı yolig-tegin bitidim. yigirmi kün olurıp bu taşka bu tamka kop yolig-tegin bitidim*” şeklinde alıntılamış ve Yollug Tigin'in adını ölümsüzleştirdiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bu parçanın ikinci cümlesini “*yigirmi kün olurıp / bu taşka bu tamka kop / yolig-tegin bitidim*” şeklinde üç mısraya ayırmış ve burada belirli bir veya iki ritmin var olduğunu dile getirmiştir. Yazar bu kısımda bir nazım formu varsayılabilirliğini belirtmiş ve ardından ilk cümleyi de “*bunça bitig bitigime / (men) kül-tegin atısı / yolig-tegin bitidim*” biçiminde yine üç mısra şeklinde ve yazıtın orijinalinde olmayan “men” eklentisini yaparak vermiştir. Korş Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümlede 7'li hece ölçüsünden oluşan belirli bir ritim tespit ederek bu kısımların şiir olarak kabul edilebileceğini dile getirmiştir²²⁹. Araştırmacı bunlara ek olarak yine Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün yirmi ikinci satırından “*üze teñri basmasar, asra yer telinmeser*” ifadesini alıntılamış, bu kısım okunurken duyulan iki mısranın belki de tesadüf olmadığını dile getirmiştir. Yazar burada da 7'li hece ölçüsü görmüş ve parçanın şiirsel bir forma işaret ettiğinin görülebileceğini yani şiir parçası olduğunu kaydetmiştir²³⁰ (Korş,

²²⁹ Stebleva ilk olarak Korş'un, bu eseri ile halk şiirindeki ölçü ve ritmi araştırırken Göktürk Yazıtlarından faydalanıp yazıtlardaki ölçü ve ritmi fark ettiğini dile getirmiştir. Nitekim araştırmacı, Kowalski (1921)'nin Korş'un bu fikirlerine oldukça şüpheli yaklaştığını da sözlerine eklemiştir (Stebleva, 1965: 3). Doerfer de Korş'un Göktürk Yazıtlarının şiir içerdiğini öne süren ilk araştırmacı olduğunu, “KT, D, 22”de yer alan yukarıdaki kısımda daha çok şiirsel görünen paralelliklere dikkat çektiğini ancak genel olarak yazıtların düzyazı olduğunu düşündüğünü ileri sürmüştür (Doerfer, 1996: 58). Gandjei Korş'un bu fikirlerine karşı çıkmış, bu tarz pasajlar ve paralelliklerin “mısra(lar)” değil oldukça gelişmiş bir düzyazıdaki ritmik unsurlar olduğunu iddia etmiştir. Yazar, yazıtların düzyazı olduğunu ileri sürmüş ve söz konusu pasajların da düzyazı üslubu çerçevesinde ele alınması gerektiğini ifade etmiştir (Gandjei, 1958: 142).

²³⁰ Köprülü 1915 tarihli *Türk Edebiyatı'nın Menşesi* makalesi ve 1920 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinde, Togan da *Türk ve Tatar Tarihi* kitabında Korş'un Göktürk Yazıtlarında manzum parçalar olduğunu yönündeki fikirlerini kabul etmiş ve eserlerinde buna örneğiyle yer vermiştir (Korş, 1909: 139-140; Togan, 1912: 39-40; Köprülü, 1920: 45-46; Köprülü, 1999: 98-99). Korş'un bu fikri Banarlı tarafından da benimsenmiş ve Banarlı, Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümleyi yazılı Türk şiirinin ilk şiir parçası kabul etmiştir (Banarlı, 1971: 46). Kowalski, Korş'un işaret ettiği Kül Tigin Yazıtı'ndaki manzum kısmın varlığına yapılan eklemekten ötürü katılmamış, bu hükmün kendine oldukça şüpheli geldiğini ifade etmiştir. Ayrıca Köprülü (1920, 1999) ve Togan (1912)'in, Korş'un bu parçasını Türkçe en eski şiir örneği saymalarının ilginç olduğunu da sözlerine eklemiştir (Kowalski, 1921: 21, 157). Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinin 1926 baskısında ise 1920 baskısındaki “yazıtlarda manzum parçalar bulunduğu” fikrinden vazgeçmiş ve hatta Rus âlim Korş'un yazıtlarda bazı “mevzun (vezinli)” parçalar bulunduğu fikrinin genellikle kabul edilmediğini belirtmiştir (Köprülü, 1926: 42-43; Köprülü, 2009: 58). Tekin; Korş ve ondan beslenen Köprülü

1909: 139-140). Nitekim araştırmacı makalesinin sonuna doğru en eski metinlerde dahi 7'li hece ölçüsünün yer aldığını ifade etmiş, bu ölçünün en eski ölçü kalıbı olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. (Korş, 1909: 162, 167). Başka bir ifadeyle Korş 7'li hece ölçüsüne sahip şiiri, Türk şiirinin en eski ve orijinal şiir biçimi olarak görmüş ve Kowalski de onun bu fikrini paylaşmıştır (Kowalski, 1921: 21). Korş Göktürk Yazıtlarından alıntılardığı parçalarda Türkçenin en eski 7'li hece ölçüsüne sahip şiir parçasını görmek istemiştir (Gökyay, 2007: 978).

Köprülü *Türk Edebiyatı'nın Menşe'i* makalesinin “*Âyinlerde Şiir*” alt başlığı altında eski Türklerdeki yoğ töreni ve bu törende icra edilen saguya değinmiştir. Araştırmacı bunların Orhun Türkçesi dönemindeki durumlarına yer vermiş, yazıtlardan yoğ töreni hakkında bilgiler aktarmıştır. Buna ek olarak araştırmacı Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesi hakkında Korş (1909: 139-140)'un “şiir parçası olduğu” yönündeki fikrini kabul etmiş ve bu kısmı ölen hükümdarlar ya da hükümdar ailesine mensup kahramanlar hakkında yaratılan sagu örneği sayarak işlemiştir. Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünü “*Yigirmi kün olurub / Bu taşga bu tamga kob / Yulug-Tigin bitidim / Bunca bitig bitigme / Meng Kültigin atısı / Yulug-Tigin bitidim*” şeklinde Togan (1912: 39-40)'dan bire bir alıntılamış²³¹, bu kısmın “sagu parçası şekil ve özelliğinde” olduğunun kabul edilebileceğini belirtmiş, dipnotta ise bu parçanın şekil ve eda açısından *Dîvânu Lugâti't-Türk*'teki sagu parçalarına benzediğinin muhakkak

(1920, 1999)'nün, Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk satırındaki kısmın manzum/ağıt olması yönündeki görüşlerinin yanlış olduğunu ifade etmiştir. Tekin'e göre bu kısım Kül Tigin'in “hatime” bölümüdür, manzum değildir ve tüm yazıt gibi burası da mensurdur. Tekin, Korş'un yazıtta olmayan “men” eklemesiyle 7'li heceye tamamladığını, diğer cümleleri de 7'li parçalara bölerek sözde manzum bir parça yarattığını ifade etmiştir. Tekin, Korş'un verdiği parçanın açıkça iki cümleden oluşan mensur bir parça olduğunu ve bu durumu sonrasında gelen üç cümlelik kısmın da (yüzün geriye kalan kısmı) desteklediğini belirtmiştir (Tekin, 2020: 4).

²³¹ Köprülü yazıt metninin orijinali ile Togan'ın Korş'tan bire bir alıntılardığı metin parçası arasında fark olduğunu belirtmiş, Thomsen'e (2011: 172, 202) dayanarak yazıt metninin orijinal şeklini ve Bilge Kağan Yazıtı'ndaki karşılığını (BK, Güneybatı) vermiştir (Köprülü, 1999: 99). Köprülü, Togan'a kaynak olan Korş'un metni nasıl elde ettiğini, Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarındaki sözü edilen kısımları birbirleriyle karıştırarak mı metni kurduğunu bilemediğini dile getirmiştir (Köprülü, 1999: 99). Korş, makalesinde Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesini ele almış, ilk olarak “*yigirmi kün ... bitidim*” şeklindeki ikinci cümleyi “--- / --- / ---” üç mısra hâlinde; sonrasında ilk cümleyi “*bunça bitig ... (men) kül-tegin ... bitidim*” şeklinde yine “--- / --- / ---” üç mısra ve yazıtta olmayan “men” eklemesi ile vermiştir (Korş, 1909: 139-140). Ancak Togan, eserinde mısraların hepsini tek seferde vermiş, “--- . --- / --- . --- / --- . ---” biçiminde iki sütunlu üç mısra şekli ortaya çıkmış (Togan, 1912: 39-40) ve Köprülü de Korş'un ayrı ayrı şeklini değil, doğrudan Togan'ın dizdiği şekli alıntılamıştır (Köprülü, 1999: 98).

olduğunu dile getirmiştir²³². Köprülü yine dipnotunda Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünde alıntılacağı kısım dışında kalan cümlelerde ise bir nazım özelliği göremediğini, alıntılacağı kısmın Bilge Kağan Yazıtı'ndaki karşılığında (BK, Güneybatı) ise az çok bir nazım havasının var olduğunu sözlerine eklemiştir (1999: 98-99). Araştırmacı bu fikirlerini 1920 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinde de sürdürmüştür (Köprülü, 1920: 45-46).

Kozmin *Orhun Âbideleri Muharriri Atısı Lâkaplı Yollıg-Tigin* başlıklı makalesinde (Kök) Türk Kağanlığının sosyal hayatına temas etmiş, abidelerin yazıcıları (özellikle Yollug Tigin) konusuna yer vermiştir. Yazar bunların yanında Göktürk Yazıtlarının siyasî yanı, önemi ve özelliklerine de değinmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının basit birer mezar taşı olmadığını ifade etmiş; onların, herkesin görebileceği yere dikilen, beylere ve halka hitap eden adeta gerçek birer siyasî manifesto karakterine sahip olduğunu belirtmiştir. Başka bir deyişle Kozmin yazıtları, muharrirlerin okuryazar bozkır halkının mevcudiyetine güvenerek oluşturdukları birer siyasî vesika olarak görmüş ve onların bu yanına dikkati çekmiştir. Yazar, Türk aristokrasisinin mensubu ve başları Bilge Kağan ile Tonyukuk'un halka hitap ettiğini, onları felaket ve istikbale götüren siyasî sebepleri sağlam taşlar üzerine işlettiklerini, taşların kıymet ve özelliklerinin de bu noktadan kaynaklandığını kaydetmiştir (Kozmin, 1937: 351-352, 358). Araştırmacı yazıtların ağırlıklı olarak tartışma üslubunu barındırdığını, yazarların şiddetli bir ihtirasla kendi politikalarının yegâne doğru temele dayandığını ispata kalkıştığını, düşmanlarının hataları ve yanlışlarını ise ifşa ettiklerini dile getirmiştir. Kozmin olayların anlatılışındaki farklılıklardan ötürü bu polemiğin Kül Tigin-Bilge Kağan kanadı ile Tonyukuk kanadı arasında hissedildiğini dile getirmiştir (1937: 352, 357). Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının, Kül Tigin Yazıtı'na cevaben Kül Tigin Yazıtı'nın dikilişi ve Bilge Kağan'ın ölümü arasındaki süreçte yazıldığını bildirmiştir (Kozmin, 1937: 357). Yazar iki kanadı üslup açısından da karşılaştırmış, Tonyukuk Yazıtlarının ifadesinin canlı ve dikkat çekici, Kül Tigin Yazıtı'nın ise daha sakin bir ifadeye sahip olduğunu belirtmiştir. Bununla beraber yazar, Kül Tigin Yazıtı'nda da epik tonlardan eleştirel tonlara kadar birçok ton gamının mevcut olduğunu eklemiştir,

²³² Tekin; Köprülü'nün, Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk satırındaki kısmın ağıt türünden bir şiir parçası olduğu yönündeki görüşlerinin yanlış olduğunu ifade etmiştir (Tekin, 2020: 4).

özellikle Çin'in tatlı sözleri ve zengin hediyelerinin ya da halkın açlıkla tokluğun ne olduğunu bilmedikleri kısmın bahsinde bu tonların ortaya çıktığını ifade etmiştir (Kozmin, 1937: 357).

Sprengling *Tonyukuk Kitabesi: Eski Bir Türk Şaheseri* makalesinde Tonyukuk Yazıtlarına pek çok açıdan değinmiş, bu sırada metnin üslup ve kimi edebî özelliklerine de temas etmiştir. Yazar Tonyukuk Yazıtlarını üst düzey bir yapıt olarak nitelendirmiş, yazıtların yüksek bir sanatsal inceliğe, oldukça açık ve güzel bir ifade şekline sahip olduğunu kaydetmiştir (Sprengling, 1986: 721). Araştırmacı, Tonyukuk'u hatip ve en güçlü dehalardan biri olarak görmüş, onun eserinin canlı ve açık bir üsluba sahip olduğunu belirtmiştir. Sprengling eserin yalnızca bir tarih yazıtı olmadığını, aynı zamanda hazine değerinde eski Türk edebiyatının özgün bir başyapıtı olduğunu ifade etmiştir (1986: 721-722). Bu noktada araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarını Sezar'ın *Değerlendirmeler (/ Commentary)* eseri ile karşılaştırmış ve bu arı Türk abidesinin ondan aşağı kalır yanının olmadığı yorumunu yapmıştır. Ek olarak Türklerin başarılarının en az Romalılar kadar büyük, anlatımlarının ise onlardan çok daha güçlü olduğunu dile getirmiştir. Hatta yazar, dünyadaki büyük yazıtlar arasında Tonyukuk Yazıtlarının özlü mükemmelliyetine yaklaşan bir eser tanımadığını da sözlerine eklemiştir (Sprengling, 1986: 722, 725). Yazara göre Tonyukuk günlük sade diliyle satırlarda dolaşmış, kimi cümleleri tekrar etmiş, yargıya zahmetsizce ulaşmış, kendini zorlamadan öz yaşam öyküsünü bol bol deyim kullanarak anlatmıştır. Araştırmacıya göre metnin sonunda ise sürecin tümü, temel başarıları bir kez daha toparlayan kısa ve yoğun bir değerlendirme ile özetlenmiştir (Sprengling, 1986: 720-722).

Özkeçeci *Orhun Abidelerinin Estetik ve Muhtevasının Önemi* makalesinde Göktürk Yazıtlarının hem dış bağlamının estetik yönleri hem de içeriğinin kimi edebî yönlerine temas etmiştir. Araştırmacı, yazıtın içinde bulunduğu kompleks ve yazıtın kendisinde bulunan çeşitli sanatsal öğelerin estetik değerlendirmesini yaptıktan sonra abideler için “*Orhun Abidelerinin Muhtevası*” adlı müstakil bir başlık açmış ve bu başlıkta yazıtların kimi edebî yönlerine temas etmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının birer mezar taşı olarak dikilmiş olmasına rağmen daha ziyade bir nevi siyasî hatıra, tarih ve beyanname özelliği taşıdığını belirtmiş, yazıtların güçlü bir hitabet özelliği de taşıdığını sözlerine eklemiştir. Yazara göre yazıtlar, (Kök)

Türklerin alfabe, dil ve kültürünün yanından edebiyatının da eşsiz birer örneği olmuştur. Özkeçeci yazıtların verdiği mesajları genelgeçer, zaman üstü ve evrensel birer beyanname saymış, Bilge Kağan'ın fikirlerini, istediklerini, dualarını, uyarılarını ve öğütlerini samimi ifadelerle taşa işlediğini belirtmiştir. Araştırmacı yazıtların işlek nesir diline, gelişmiş ve olgun bir ifade tarzına sahip olduğunu kaydetmiş, metnin edebî açıdan mükemmel bir tutarlılığa sahip olduğunu ileri sürmüştür. Yazar, özlü sözler ve deyimlerle desteklenen olgun anlatımı, uzun tecrübelerle sahip bir toplumun ve öncesinde köklü bir birikime sahip dilin göstergesi saymıştır. Özkeçeci bu fikirlerini desteklemek için “dizliye diz çöktürmek, başlıya baş eğdirmek” ve “içte aşsız, dışta donsuz” ifadelerini örnek vermiştir (2011: 664-665). Araştırmacı son olarak Yenisey Yazıtlarının sade ancak çarpıcı bir üslupla adına dikildiği kişiyi samimi bir dille yansıttığını sözlerine eklemiştir (Özkeçeci, 2011: 666).

1.4.6. Eski Türk Şiiri ve Doğrudan Yazıtların Edebîliği Üzerine Yapılan Çalışmalarda Edebî İnceleme ve Eleştiriler

Eski Türk şiiri ve doğrudan yazıtların edebîliği üzerine yapılan çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları üzerine çeşitli edebî değerlendirmeler (yani yazıtlardaki edebîliği ortaya koymaya çalışan değerlendirmeler) mevcuttur. Diğer edebiyat dönemlerindeki nazaran az olsa da yazıtlar için de özel olarak edebîliğin araştırıldığı çalışmalar vardır.

1.4.6.1. Kitap Boyutu

Göktürk Yazıtlarının edebî ve manzum olup olmadığı konusunda akla ilk gelen isim, İ. V. Stebleva'dır. Stebleva bu konu hakkında 1963 tarihli *Poeziya Orhono-Yeniseyskih Tyurok* adlı ilk yazısından itibaren yazıtların manzum olduğunu ortaya koymaya çalışmış, bu fikri farklı çalışmalarda ifade edip savunmuştur. Yazar 1965'teki *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov*, 1971'deki *Razvitie Tyurkskih Poetiçeskih Form v XI Veke* ve 1976'daki *Poetika Drevnetyurkskoy Literaturı i ee Transformatsiya v Ranne Klassiçeskiy Period* eserlerinde Göktürk Yazıtlarındaki

edebîlik konusuna büyük yer ayırmış, yazıtların manzum olduğu fikri üzerinde ısrarla durmuş ve bu durum yazıtların manzum olması fikri ile Stebleva'yı birbirine bağlamıştır. Nitekim Doerfer (1996) eserinde, özel olarak onun fikirlerine değinip tartışmış ve bu fikirlere katılmasa da araştırmacıdan saygıyla bahsetmiştir. Tekin de araştırmacının çalışmalarına dikkat çekmiş ve Képes gibi bilim insanlarına rağmen yazıtların manzumluğu konusunda Stebleva'yı ilk ve tek araştırmacı olarak tavsif etmiştir (Tekin, 2020: 4; Berta, 2007: 125). Stebleva yazıtların kayıtsız şartsız şiir olduğunu ileri sürmüş, Göktürk Yazıtlarında anlam paralelliklerinin ustaca kullanıldığını, “yamb” ve “anapest” ritim türlerinin bulunduğunu, aliterasyon sistemi ile ahenkli varyasyonlar yaratıldığını, yüksek ahengin (/ evritmin) tutturulduğunu ve metafor çeşitliliğinin yaratıldığını belirtmiştir. Yazar kullanılan bu araçların yazıtları şiir olarak görmeyi ve onları eski Türk şiirinin başyapıtları olarak tespit edebilmeyi sağlattığını, yazarlarına da şüphesiz büyük şair sıfatını kazandırdığını ifade etmiştir (Hacıyev, 2011: 415). Stebleva Göktürk Yazıtlarının yüksek sesle okunacak biçime sahip olduğu sonucuna varmış ve buna ek olarak Eski Türk Yazıtlarının ritmik yapısına da işaret etmiştir (Berta, 2007: 125).

Stebleva'nın 1965'teki *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov (/ 6-8. Yüzyıl Türk Şiiri)* eseri doğrudan Göktürk-Yenisey Yazıtlarının manzumluğu ve bunlardan temelli 6-8. yüzyıldaki Türk şiiri hakkındadır. Yazar bu eserinde Göktürk Yazıtlarının manzum olduğunu; bunların, Türk şiirinin en eski örnekleri olduğunu belirtmiştir (Stebleva, 1965: 3; Tekin, 2020: 3-4; Gökyay, 2007: 978; Berta, 2007: 125). Araştırmacı malzeme olarak Orhun ve Yenisey Yazıtlarını ele almış, en eski döneme ait Türk şiirinin özünü belirlemeyi amaçlamıştır. Stebleva ilk olarak bu ürünlerin gerçekten şiir olarak adlandırılıp adlandırılmayacağını, eğer şiir formuna sahipse 6-8. yüzyıl Türk şiirinin biçimsel ölçütlerinin neler olduğunu, ikinci olarak bu eserlerin kurmaca olup olmadığını ve bunların hangi türün özelliklerini taşıdığını araştırmıştır. Yazar bu iki temel noktadan/sorudan hareketle metinlerin şiirsel yapısını ve bu yapıya uygun yeni bir çevirisini oluşturmaya çalışmıştır (Stebleva, 1965: 3-6).

Stebleva eserini beş ana bölüme ayırmış, bunlara ek olarak giriş, sonuç, metinler ve çeviriler başlıklarına da yer vermiştir. Araştırmacı eserinin “Giriş” başlıklı kısmında yazıtların tartışmasız belirli bir üsluba sahip olduğunu ancak birçok araştırmacı tarafından düzyazı metin örnekleri olarak kabul edildiğini kaydetmiştir.

Stebleva Göktürk Yazıtlarının “şiiirselliğini/manzum olduğunu” savunan ya da bu görüşe karşı çıkan “Korş²³³, Kowalski²³⁴, Bernştam²³⁵, Şçerbak²³⁶ ‘Feng Jia-heng (/ Feng Chia-sheng), Giraud, Képes’²³⁷” isimlerine kronolojik olarak ve ana hatları ile değinmiş, bu kısımda esas olarak amacını ve çalışmasının temel sorunlarını ortaya koymuştur (Stebleva, 1965: 3-6).

Yazar “Orhon ve Yenisey Metinlerinin Kompozisyonu” başlıklı eserinin ilk bölümünde, başlıkta geçen yazıtların kompozisyonlarını incelemiş ve yazıtları içerik olarak birbirine bağlı bölümlere ayırmıştır. Stebleva öncelikle yazıtların içeriğinin cümleden cümleye değil birbirleriyle anlamsal olarak ilişkili “cümle grupları yani bölümler (/ döngüler/ devreler/ tsiklam)” aracılığı ile aktarılabilceğini ifade etmiştir. Yazar, “bölümlerin (/ döngülerin)” bir ana fikir barındırdığını ve hemen hemen denk düzenlenmiş cümle ya da söz öbekleri ile ifade edildiğini belirtmiştir. Araştırmacı yazıtın her satırının (kimi zaman tamamının kimi zaman da diğer satıra birkaç kelime taşarak) cümle veya söz öbeklerinden oluşan bir “bölüme (/ döngüye)” karşılık geldiğini ifade etmiştir. Stebleva Kül Tigin Yazıtının “küçük metnini yani güney yüzünü” on üç “bölüme (/ döngüye)”²³⁸ ayırmıştır (1965: 7-8, 71-74). Araştırmacı yazıtın “büyük metninin yani doğu, kuzey ve kuzeydoğu yüzlerinin” de benzer şekilde inşa edildiğini ve daha fazla ayrıntı taşıdığını dile getirmiştir. Nitekim

²³³ Stebleva, Korş (1909)’un Göktürk Yazıtlarındaki ölçülü ve ritmik yapıya ilk temas eden araştırmacı olduğunu dile getirmiştir (Stebleva, 1965: 3).

²³⁴ Stebleva Türk şiirinin önemli bir araştırmacısı olan Kowalski (1921)’nin, Korş (1909)’un fikirlerine oldukça şüpheli yaklaşımını ifade etmiştir (Stebleva, 1965: 3-4).

²³⁵ Stebleva Kül Tigin Yazıtı’nın şiirsel bir metin olduğunu ilk dile getiren araştırmacının 1946 tarihli *Sotsial’no-Ekonomičeskiy Stroy Orhono-Eniseyskikh Tyurok VI–VIII Vekov* çalışması ile A. N. Bernştam olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Bernştam’ın 1945 tarihli *Istoki Kirgizskoy Literaturı* çalışmasıyla da Yenisey Yazıtlarını, Kırgız edebiyatının ilk şiir örnekleri olarak ileri sürdüğünü belirtmiştir. Araştırmacı, Bernştam’ın fikirlerinin kimi çalışmalarda yer alsa da genel olarak ikna edici kanıtlara dayanmadığından kabul görmediğini ve desteklenmediğini de sözlerine eklemiştir (Stebleva, 1965: 4).

²³⁶ Stebleva Göktürk Yazıtları hakkında Şçerbak’ın 1961 tarihli *Sootnoşenie Alliteratsii i Rifmı v Tyurkskom Stihoslojenii* çalışmasında belirttiği yazıtların doğası gereği şiirsel eserler olmadığı görüşünün hâlâ en yaygın görüş olduğunu ifade etmiştir (Stebleva, 1965: 4).

²³⁷ Stebleva’ya göre bu üç isim, son dönemde yazıtlarda şiirsel bir metin bulmaya yönelik çeşitli çalışmalar yapmıştır. Araştırmacı; Feng Jia-heng’in 1959 tarihli *Runičeskaya Nadpis’ İz Vostočnoy Mongolii* çalışmasına, Giraud’un 1961 tarihli *L’Inscription de Bain Tsokto: Édition Critique* kitabına ve Képes’in 1964 tarihli *A Magyar Ösköltészeti Nyomairól* eserine yer vermiştir (Stebleva, 1965: 4).

²³⁸ Stebleva’nın tespit ettiği bölüm ve cümleler-söz öbekleri için bk. 1965: 71-74.

araştırmacı bu kısımda da elli üç “bölüm (/ döngü)”²³⁹ tespit etmiştir. Ek olarak yazar “büyük metnin yani doğu, kuzey ve kuzeydoğu yüzlerinin” bağımsız altı parçadan oluştuğunu da ileri sürmüş ve bu bölümlemeyi “1. Türk halkının atalarının öyküsü, 2. Türklerin Çin tarafından işgalinin öyküsü, 3. İltiş Kağan ve Türklerin yükselişi ile ilgili öykü, 4. Kapgan Kağan’ın öyküsü, 5. Bilge Kağan’ın öyküsü, 6. Kül Tigin’in öyküsü” şeklinde yapmıştır (Stebleva, 1965: 8-9, 74-85). Böylelikle Stebleva Kül Tigin Yazıtı’nı [“güney (küçük yazıt), doğu, kuzey ve kuzeydoğu (büyük yazıt) yüzlerini”²⁴⁰] anlamsal açıdan birbirleriyle alakalı toplamda altmış altı (13+53= 66) “bölüme (/ döngüye)” ayırmıştır²⁴¹. Yazar “doğu, kuzey, kuzeydoğu yüzlerinde (büyük yazıtta)” bir “bölümün (/ döngünün)” genellikle sekiz cümle/söz öbeğinden oluştuğunu ancak altı, yedi, dokuz ve on cümlelik/söz öbeklik “bölümlerin (/ döngülerin)” bulunduğunu, “güney yüzünde (küçük yazıtta)” ise bir “bölümün (/ döngünün)” genellikle sekiz-dokuz cümleden/söz öbeğinden oluştuğunu ancak altı, yedi ve on cümlelik/söz öbeklik “bölümlerin (/ döngülerin)” de var olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının hem kompozisyonunun hem içeriğinin Kül Tigin Yazıtı’ninkilerden oldukça farklı olduğunu belirtmiş, Tonyukuk Yazıtlarının esas olarak ünlü danışmanın erdemlerini gösterme amacıyla oluşturulduğunu dile getirmiştir. Yazar Tonyukuk Yazıtlarında her zaman bir satırın bir “bölüme (/ döngüye)” denk gelmediğini ifade etmiş ve bir “bölümün (/ döngünün)” genellikle dört-beş cümle/söz öbeği içerdiğini ancak üç, altı ve yedi cümlelik/söz öbeklik “bölümlerin (/ döngülerin)” de var olduğunu sözlerine eklemiştir (Stebleva, 1965: 10). Stebleva Tonyukuk Yazıtlarının, “birinci taş, batı yüzünü bir ila yedinci ‘bölüm (/ döngü)’”, “birinci taş, güney yüzünü sekiz ila on yedinci ‘bölüm (/ döngü)’”, “birinci taş, doğu yüzünü on sekiz ila yirmi beşinci ‘bölüm (/ döngü)’”, “birinci taş, kuzey yüzünü yirmi beş ila otuz beşinci ‘bölüm (/ döngü)’”, “ikinci taş, batı yüzünü otuz altı ila kırk dördüncü ‘bölüm (/ döngü)’”,

²³⁹ Stebleva doğu yüzünü bir ve kırkinci bölümler (1965: 74-82), kuzey yüzünü kırk bir ve elli üçüncü bölümler (1965: 82-85), kuzeydoğu yüzünü ise elli üçüncü bölüm (1965: 85) olarak tespit etmiştir. Ayrıca araştırmacının tespit ettiği bölüm ve cümleler-söz öbekleri için bk. 1965: 74-85.

²⁴⁰ Kül Tigin Yazıtı’nın, güney yüzünün “küçük yazıt”; doğu ve kuzey yüzlerinin “büyük yazıt” olarak adlandırılması Stebleva’nın metinleri aldığı Malov (1951)’da mevcuttur. Ayrıca Malov’un aynı eserinde büyük yazıt “(53) (13)” şeklinde elli üçüncü satırda bittikten sonra bir çizgi çekilmiş, kuzeydoğu yüzü satır numarası atanmadan verilmiştir (Malov, 1951: 27-28, 33).

²⁴¹ Araştırmacı Bilge Kağan Yazıtı’nın doğu yüzünün ikinci satırını ikinci “bölüm (/ döngü)”, yine doğu yüzünün yirmi dördüncü ila yirmi sekizinci satırlarını ise yirmi dört ila yirmi sekizinci “bölüm (/ döngü)” olarak tespit etmiştir (Stebleva, 1965: 94-95).

“ikinci taş, güney yüzünü kırk beş ila ellinci ‘bölüm (/ döngü)’”, “ikinci taş, doğu yüzünü elli bir ila elli sekizinci ‘bölüm (/ döngü)’” ve “ikinci taş, kuzey yüzünü elli dokuz ila altmış ikinci ‘bölüm (/ döngü)’” olarak tespit etmiştir (1965: 85-94). Araştırmacı, üç büyük yazıtın yanında Ongi Yazıtı’nı da ele almış ve bu yazıtı da on iki “bölüm (/ döngü)” şeklinde tespit etmiştir (Stebleva, 1965: 95-96). Stebleva sözü edilen yazıtlara ek olarak kimi Yenisey Yazıtlarının kompozisyonuna da değinmiş ve bunları incelemiştir. Araştırmacı bu yazıtların uzunluklarına bakılmaksızın merhumun adına, “bir kişi veya nesneye doyamadığı” ve “ayrıldığı kişiler için duyduğu pişmanlık” ana fikrini yansıtmayı amaçladığını ileri sürmüştür. Yazara göre “doyamama ve ayrılma” için duyulan pişmanlık her eserde yer almış, daha ayrıntılı mezar taşlarında ise ölen kişinin karakteri ya da hayatındaki bazı olaylar gibi konular da işlenmiştir. Stebleva kimi kitabelerin kısa otobiyografi şeklinde olduğunu da sözlerine eklemiştir (1965: 11). Araştırmacı “Suci Yazıtı”nı on bir, “E 10. Elegest I Yazıtı”nı on iki, “E 25. Oznaçennaya I Yazıtı”nı yedi, “E 44. Kızıl-Çıra II Yazıtı”nı yedi, “E 45. Köjeelig-Hovu Yazıtı”nı sekiz, “E 28. Altın-Köl I Yazıtı”nı dokuz, “E 29. Altın-Köl II Yazıtı”nı sekiz ve “E 11. Begre Yazıtı”nı on “bölüme (/ döngüye)” ayırarak incelemiştir. Yazar bunların yanında “E 5. Barık I, II, III” ve “E 3. Uyuk-Turan” Yazıtlarını incelemişse de bunlarda herhangi bir “bölüm (/ döngü)” tespit etmemiştir (Stebleva, 1965: 97-102). Araştırmacı yazıtların metinlerini “bölümlere (/ döngülere)” ayırdıktan sonra bunlarda ağırlıklı olarak dörtlüğün kullanıldığını ve bunun da bilinçli bir tasarımın sonucu gibi görüldüğünü ifade etmiştir (Stebleva, 1965: 12). Stebleva Orhun ve Yenisey Yazıtlarındaki “bölümleri (/ döngüleri)”, bölümlerin içindeki cümleleri ya da söz öbeklerini tespit etmiş; bunları ikilik (/ beyit), üçlü bent ya da dörtlük (ağırlıklı olarak) gibi nazım birimlerine ayırarak alt alta dizmiş ve okura bunların yeni bir çevirisini de sunmuştur. Örneğin çalışmada sekiz cümleden/söz öbeğinden oluşan bir “bölüm (/ döngü)”, sekizli bent formunda okura sunulmuş ve çevirisi de o şekilde yapılmıştır. Stebleva’nın ilk bölümde yaptığı bir nevi “anlamsal ilişkilere/metnin içeriğine” göre yazıtları çeşitli “bölümlere (/ döngülere)” ve onları da nazım birimlerine ayırmak olmuştur²⁴².

²⁴² Tekin, Stebleva’nın eserinde yazıtları uzun ya da kısa parçalara böldüğünü, bunları alt alta yazarak dörtlük, beşlik, sekizlik bentlerle eseri manzum şekle soktuğunu ifade etmiştir (Tekin, 2020: 4-5).

Stebleva “Eski Türk Şiirinin Ritmik Düzeni” başlıklı ikinci bölümde eski Türklerin, diğer halklar gibi şiiri olduğu gerçeğinden hareket etmiş ve Kül Tigin Yazıtı’nın ritmik yapısını araştırmıştır. Yazar şiirin düzyazıdan farkı olarak onun ritmik ve ölçülü bir yapıya sahip olmasını ileri sürmüş, yazıtlarda da ölçü ve ritmin organizasyonunu tespit etmeye çalışmıştır. Araştırmacı, ölçü açısından dizelerin hece sayılarının farklı olduğunu, bu sayıların ortalama altı ila yedi ve on iki ila on üç hece arasında yer aldığını ifade etmiştir. Stebleva farklı hece sayılarına sahip dizelerin “düzenlenmesinde bir düzenlilik” olduğunu ve yaklaşık eşit uzunluktaki satırların ilişkilendirildiğini dile getirmiştir. Araştırmacı eşit sayıda güçlü hecenin etrafındaki yaklaşık aynı sayıda zayıf heceyi de gruplandığını ifade etmiştir (Stebleva, 1965: 12-13). Stebleva yazıtın ritmik yapısında Rus şiir teorisinden “yamb” ve “anapest” ritim türlerinin bulunduğunu kaydetmiştir (Stebleva, 1965: 13; Hacıyev, 2011: 415). Yazar “yamb” ve “anapest” çeşitlemelerinin vurgu açısından dizeleri kabaca eşitlediğini ifade etmiştir. Araştırmacı yazıtlardaki ritmik düzenin nadir görülen hece eşitliği-farklı hecelerin düzenliliği ve eşit vurgu ilkeleri aracılığı ile sağlandığını ifade etmiştir (Stebleva, 1965: 13, 19).

Stebleva “Eski Türk Şiirinin Ses Düzeni” başlıklı üçüncü bölümde, aliterasyon ve uyak bahsine yer vermiş, aliterasyonun farklı şekillerini tespit etmiş ve bu şiirsel aracı yazıtların manzum olduğunun kanıtlarından biri olarak değerlendirmiştir. Araştırmacı satır başı kafiyenin, dizeleri “nazım birimleri” olarak birleştirmenin bir ölçütü olduğunu ifade etmiş, başka bir deyişle bu aracın kompozisyonun yükünü taşıdığını ve kompozisyonun tespit edilebilmesinde rolünün çok açık olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu aracın en basit türünün “iki dizenin birleşimi” olduğunu ileri sürmüş, dörtlüklerin “abbc, abcb, abca, aabb, abaa, abac, abcc” gibi çok çeşitli dize birleşimleri ile oluşturulduğunu dile getirmiştir. Stebleva satır başı kafiyenin işlevini dile getirdikten sonra “aynı kelimenin tekrarı” ve “paranomasia (/ figura etymo)”nın en basit aliterasyon türleri olduğunu belirtmiş ve bunlardan başka farklı bir aliterasyon tekniğinin daha mevcut olduğunu ileri sürmüştür (1965: 27, 30). Araştırmacı “satır başı kafiye [/ dikey aliterasyon/ stroficheskoy (mezh dustikhovoy) alliteratsii]”ye ek olarak “kelimeler arası aliterasyon (/ mezh duslovnoy alliteratsii)”un varlığını da ileri sürmüştür. Yazar kelimeler arası aliterasyonun, mısra da yer alan en az iki kelimenin ilk seslerinin ya da hecelerinin aynı olması

sayesinde oluşturulduğunu ifade etmiştir. Stebleva ilk sesleri ya da heceleri aynı olan kelimelerin yani “kelimeler arası aliterasyon” a sahip kelimelerin, konum açısından mısranın başında, içinde ya da sonunda bulunabileceğini belirtmiştir. Ayrıca araştırmacı kelimeler arası aliterasyona sahip kelimelerin yan yana bulunduğu ya da arasına başka kelimelerin de girdiği örnekleri okura sunmuştur²⁴³ (Stebleva, 1965: 28; Berta, 2007: 125-126). Stebleva bir satırdaki tüm kelimelerin ya da birkaç kelimenin “kelimeler arası aliterasyon” ile birbirlerine bağlanabileceğini de ifade etmiş, başka bir ifadeyle araştırmacı, “kelimeler arası aliterasyon” a sahip birden çok kelimenin art arda gelebileceğini dile getirmiştir²⁴⁴ (Stebleva, 1965: 29; Berta, 2007: 125-126). Araştırmacı satır başı kafiye türlerini işledikten sonra yatay aliterasyona²⁴⁵ geçmiş, kimi dörtlüklerin ince sıra vokal ve/veya konsonantlarla kimi dörtlüklerin ise kalın sıra vokal ve/veya konsonantlarla kurulduğunu ifade etmiştir²⁴⁶. Sonuç olarak Stebleva “satır başı kafiye (/ dikey aliterasyon)”, “yatay aliterasyon”, “aynı kelimenin tekrarı” ve “paranomasia (/ figura etymo)” yı “aliterasyon” üst başlığı altında değerlendirmiş; “satır başı kafiye (/ dikey aliterasyon)” yı, hem dizeler arasında hem de bir mısradaki kelimeler arasında (“kelimeler arası aliterasyon” adıyla) olmak üzere iki farklı türde tespit etmiştir. Araştırmacı kelimeler arası aliterasyonun da “yan yana” ya da “arasına kelimeler girmiş hâlde” bulunan iki farklı türünün varlığını ileri sürmüştür. Yazar aliterasyon ile ilgili bu konulardan sonra Türk aliterasyon sisteminin kökeni üzerinde durmuş ve bölümü Orhon ve Yenisey

²⁴³ Stebleva kelimeler arası aliterasyon için Kül Tigin Yazıtı’ndan “*Süčig sabyn jymšaq aıyn aryp*”, “*Anar adynčy barq jaraturtym*”, “*Qaıym qayan süsi böri tæg ärmis*”, “*Äčümüz apamyz tutmys*”, “*jabyz jablaq budunta üzä olurtym*” [mısra başında ve yan yana]; “*Türk amty budun bäglär*”, “*Mäniñ sabymyn symady*”, “*Türk buduny jičä itdi igiti*”, “*Icrä ašsız tašra tonsyz*” [mısra sonunda ve yan yana] ve Tonyukuk Yazıtlarından “*Täñri jarylqady jañdymyz*”, “*Ärtis ügüzüg käčigsizin käčdimiz*”, “*Örün kümüs qyz quduz*” [mısra başında ve yan yana]; “*ägritäbi ayy buñ suz kälürti*” [mısra sonunda ve yan yana] örneklerini vermiştir. Araştırmacı mısra içi ve yan yana örnekleri için de “*Ol bödkä qul qully bolmys ärti*” ve “*Čıyañ buduny bai qylty*” alıntılarını yapmıştır. Stebleva çoğu zaman şiirsel dizelerin başlangıç ve sonlarının kelime aliterasyonuna sahip olduğunu belirtmiş, kelime aliterasyonuna sahip kelimelerin arasına başka kelimelerin de girdiği örnekler için Kül Tigin Yazıtı’ndan “*Biriki oıuşy budunum*”, “*Birijä šad-apyt bäglär.*”, “*Tüpütkä kičig tägmädim.*”, “*Bödkä körigmä bäglär.*”, “*Bängü taş toqytdym bitidim*” ifadelerini alıntılamıştır (1965: 28).

²⁴⁴ Stebleva bu noktada “*Täñri töpäsintä tutyp*”, “*jadaıyn jalaıyn jaba kälti*”, “*Körür közim körmäz tæg*”, “*bilir biligim bilmäz tæg bolty*” ve “*Kümüş kargäksiz kälürti*” örneklerini vermiştir (1965: 29).

²⁴⁵ Araştırmacı bu terimi kullanmasa da örnekleri yatay aliterasyon örneklerine karşılık gelir.

²⁴⁶ Stebleva “*Qayan olury joq čıyañ buduny / qop qobartdym. / Čıyañ buduny bai qylty / az buduny üküš qylty*.” dörtlüğünü örnek vermiş ve bu dörtlüğün “k¹”, “b¹” ve “a, o, u” şeklinde kalın vokal ve konsonantların tekrarı; “*İlgärü Šantun jazyqa tägi sülädim / taluıqa kičig tägmädim. / Birgärü Toquz ärsänkä tägi sülädim / Tüpütkä kičig tägmädim.*” dörtlüğünün ise ön sıra vokal ve konsonantlar ile kurulduğunu ifade etmiştir (1965: 29).

Yazıtlarındaki kafiye meselesi ile bitirmiştir. Stebleva *Narody Azii i Afriki* dergisindeki 1963 tarihli *Poeziya Orhono-Yeniseyskih Tyurok* makalesinde Göktürk harfli yazıtlarda kafiye bulunmadığını ileri sürmüştür, 1965 tarihli bu çalışmasında da aynı görüşü sürdürmüştür. Stebleva kafiye ritmik bir olgu olduğunu ve zorunlu olarak ölçüden kaynaklandığını belirtmiştir. Araştırmacı, yazıtlarda ritmik vurgunun yalnızca kelimelerin başında var olduğunu ve mısra sonunda kafiye ortaya çıkmasının gerekli olmadığını, hatta gereksiz olduğunu ileri sürmüştür. Yazar kimi Avrupalı bilim insanlarının bir mısranın sonundaki aynı gramer biçimlerini kafiye olgusu olarak değerlendirmelerine A. E. Kulakovski'nin itirazda bulunduğunu ve bu itiraz sırasında “Yakut kulağının mısra sonuna dikkat etmeyip sadece ilk heceleri takip ettiği”ni dikkate değer bir şekilde dile getirdiğini kaydetmiştir. Stebleva Orhon ve Yenisey Yazıtlarında satır başı kafiyelerin bilinçli kelime seçimi izlenimi verdiğini ancak mısra sonundaki seslerin örtüşmesinin zorunluluktan kaynaklandığını ve burada yaratıcılık olmadığını ileri sürmüştür. Yazar kimi yerler ve dizelerin sonundaki katı bir kelime sırasına sahip dil ile kurulan paralel yapılarda kaçınılmaz olarak kafiye benzeri yapıların görüldüğünü; bunların çoğu zaman fiil, bazen de isimlerin aynı gramer biçimlerdeki seslerin tesadüf olarak örtüşmesi olduğunu dile getirmiştir. Buna ek olarak güçlü paralellikten ötürü kimi yerlerde de iç kafiye gibi yapıların da aynı tarzda görülebileceğini eklemiştir. Araştırmacı bu olgunun gramer düzeni gereği mısranın sonuna doğru giden gramerlik ses benzerlikleri olup kafiye olmadığını, “*qul bolty*” ve “*kün bolty*” ifadelerinde “*bolty*” ile bir kafiye kurulmadığını ancak “*q*” ve “*k*” ile bir aliterasyonun yer aldığını ifade etmiştir. Yazar bunlara ek olarak ses düzenindeki tüm bu olayların Türkçe tam kafiye gelişmesi için ön koşulları sağladığını da inkâr etmediğini sözlerine eklemiş ve üçüncü bölüme son vermiştir (Stebleva, 1965: 38-39).

Stebleva “Orhon-Yenisey Metinlerinin Üslup Unsurları” başlıklı dördüncü bölümde çeşitli edebî tekniklerin metinlerde nasıl kullanıldığını alıntılar eşliğinde ortaya koymuş ve bu tekniklerle oluşturulan edebî kısımların metne katkısı üzerinde durmuştur. Araştırmacı ilk olarak Göktürk Yazıtlarına “şiişel anlam bilimi (/ poeticheskoy semantiki)” açısından yaklaşmış ve metinlerde başta metafor (alegori, metaforik karşılaştırma) olmak üzere pek çok mecazın yaygın olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Yazar “T, 5-6, 13-14; KT, D, 12, 21” parçalarından çeşitli ifadeleri

alegori örneği olarak değerlendirmiş, yüzey yapıda yer alan ifadelerin derin yapıda daha farklı ve zengin anlam dünyalarına işaret ettiğini dile getirmiştir. Stebleva metaforik karşılaştırmanın da hem Kül Tigin Yazıtı hem Tonyukuk Yazıtlarında sıkça görüldüğünü dile getirmiş, bu fikrini “T, 8, 40; KT, D, 12, 24, 27, 37” kısımlarından yapılan alıntılar ile desteklemiş ve “T, 12-13” alıntısında ise mübalağa içeren metaforik bir denklem bulunduğunu ifade etmiştir (1965: 42-43). Araştırmacı metindeki kimi ifadelerin “açımlama (/ peryfraz)”lara benzediğini ifade etmiş, “insanlar” yerine “*kisi ogly*”nın tercih edildiğini belirtmiş ve “KT, D, 22²⁴⁷; KT, K, 4²⁴⁸; T, 12²⁴⁹” alıntılarına yer vermiştir. Yazar metindeki ad aktarması kullanımlarına da değinmiş, “T, 8”deki “*Budun boyzy toq ärti*” ifadesi ile fikrini desteklemiştir (Stebleva, 1965: 44). Araştırmacı yazıtlarda olağan sıfatlarla kurulmuş öbeklerin yanında kimi kalıplaşmış ifadelerin de kullanıldığını dile getirmiştir. Yazar “*bilgä qayan, alp qayan, külig qayan, boz at, taryy at, aq adyyr, aq at, jablaq kisi, alp är*” gibi sıfatlarla yapılan olağan öbeklerin yanında “*kök täñri, jayyz jir, är at, süçig sab, saryy altun, örün kümüş, qara kis, kök täjiñ, qyzyl qan, qara tär, bängü taş, silik qyz oylı, bəgilik ury oylı, körür közim, bilir biligim, yduq jir sub*” şeklinde kalıplaşmış sıfat öbeği yapılarına da değinmiş; “*ölü jitü, turu ölü*” gibi kimi yapıların ise köklü olduğunun anlaşıldığını ve bilinçli olarak aynı kalıp veya bu kalıba benzer birleştirmelerle tercih edildiğini ifade etmiştir. Yazar endişe duygusunun anlatımı için “KT, D, 27”de “*Türk budun üçün tün udyrmady / küntüz olurmady*”, “T, 12”de ise “*tün udysyqym kälmedi / küntüz olursyqym kälmedi*” ifadesinin tercih edildiğini dile getirmiştir. Stebleva kalıplaşmış ifadelerle ilgili son kısımda ise “*ädgüti äşid qatyydy tyñla* (KT, G, 2)”, “*İçrä ašsyz tašra tonsyz* (KT, D, 26)”, “*Yraq ärsär jablaq ayy birür, / jayyq ärsär ädgü ayy birür* (KT, G, 7)”, “*Aryy obuty jig* (T, 37)”, “*Közin körmädük qulqaqyn äsidmädük* (BK, K, 11)” gibi yapıların atasözü ve deyimlere benzediğini kaydetmiştir (1965: 44-46). Stebleva şiirsel anlam biliminden sonra ikinci olarak yazıtlara bir de “şiirsel söz dizimi (/ poeticheskogo sintaksisa)” teknikleri açısından yaklaşmış; yazıtların, söz diziminin duygusal etkiyi arttıran retorik soru, hitap, ünlem ve özdeyişlerle dolu olduğunu belirtmiştir. Yazar Göktürk

²⁴⁷ Stebleva “*Üzä täñri basmasar / asra jir tälinmäsär ...*” ifadesini alıntılanmıştır (1965: 43).

²⁴⁸ Stebleva “*Toquz oyuz budun / Kántü budunym ärti. / Täñri jir bulyaqyn üçün / jayy bolty*” ifadesini alıntılanmıştır (1965: 44).

²⁴⁹ Stebleva endişenin tasvirinin ifadesi için “*Ol sabyy äsidip / tün udysyqym kälmedi / küntüz olursyqym kälmedi*” sözlerinin kullanıldığını dile getirmiştir (1965: 44).

Yazıtlarının vurgulu konuşma tonlaması ile karakterize edildiğini ifade etmiş, fikirlerini desteklemek için “KT, D, 22” ve hemen ardındaki sitemli bir ifadenin yer aldığı “KT, D, 23” parçalarını alıntılamıştır. Araştırmacı satırların devamında “KT, D, 23-24”ü alıntılararak halkın isyanının kendine nasıl verdiğinin ironik bir şekilde özetlendiğini bildirmiştir. Stebleva Kül Tigin Yazıtı’nın son kısımlarının ise alışılmadık derecede samimi/içten olduğunu dile getirmiş ve bu düşüncesini “KT, K, 9-11” alıntısı ile pekiştirmiştir. Araştırmacı “T, 36-39”u alıntılararak bu tarz örneklerin yazıtlarda çokça bulunduğunu, Göktürk Yazıtlarının Türk beyleri ya da halkına hitap eden, sitemde bulunan, kahramanlık çağrısı yapan pasajlarla bezeli olduğunu dile getirmiştir (Stebleva, 1965: 46-47). Yazar bunlara ek olarak Tonyukuk Yazıtlarında konuşma bölümlerinin dikkat çekici olduğunu, Tonyukuk ve diğer kişilerin doğrudan anlatımın kullanıldığı pasajlar ile metinde yer aldığını kaydetmiştir. Stebleva bu incelemelerinin ardından yazıtların çağdaşlara hitap ettiğinin açık olduğunu da dile getirmiştir (1965: 47-48). Araştırmacı, kullanılan tekniklerin bir kısmının dönemi için “geleneksel (/ kanonik/ kurallaşmış)” olma konumuna yükselmiş olabileceğini ifade etmiştir. Yazar, Kül Tigin Yazıtı’nda fethedilen yerlerin genişliğinin, ele geçirilen yerlerdeki halka davranışın ya da Kül Tigin’in savaşlarının ifadesinin tekrarlayan aynı yapı ile oluşturulduğunu ileri sürmüş ve fikirlerini desteklemiştir. Yazar benzer durumun Tonyukuk Yazıtlarında da olduğunu, Türklerin yeni sefere düşmanın planları hakkında bilgi veren bir casusla başladığını, sonrasında Tonyukuk’un kağana danıştığını ve orduya yürüme emri verip sefere çıktığını dile getirmiştir. Araştırmacı söz veya söz öbeği düzeyinde de görülen bu “tekrarlayan/paralel/kalıplaşmış” yapıların genelde her manzum eserin karakteristiği olduğunu ifade etmiştir. Stebleva yazıtlar hakkında araştırmacıların “resmî anlatı tarzı” ya da “epigrafik metin şablonu kullanımı” gibi tanımlamaları reddederek abidelerin kendi sanatsal üslubunun varlığını yansıttığını ileri sürmüştür (1965: 48-49).

Stebleva “Orhon ve Yenisey Yazıtlarında 6-8. Yüzyıl Türk Tarihinin Poetik Yorumu” başlıklı beşinci ve son bölümde yazıtların edebî açıdan içerik analizini yapmıştır. Araştırmacı öncelikle Çin, Arap ve Bizans kaynaklarından hareketle oluşturulan 6-8. yüzyıl arasında Türklerin tarihi ile Kül Tigin Yazıtı’ndaki olayları karşılaştırıp yer yer eşleştirmiş, Türk tarihi okumasını Kül Tigin Yazıtı üzerinden

yapmıştır. Stebleva (Kök) Türk tarihinin başlangıcının “KT, D, 1-3”te efsanevi bir devir olarak ifade edildiğini belirtmiş, “KT, D, 3”te ise metin yazarının ideal bir geçmiş imajı yarattığını ve Türk boy birliğinin refahının nedenlerini ortaya koyduğunu kaydetmiştir (1965: 51-52). Araştırmacı “KT, D, 4-7”de Taspar Kağan’ın ölümünden (581) sonraki süreç ve elli iki yıllık esaret döneminin (630-682) ifade edildiğini dile getirmiştir. Yazar bu durumun, Türklerin erdemlerinden/doğruluk ilkelerinden sapmalarının üzücü bir sonucu olarak tasvir edildiğini de sözlerine eklemiştir; Türklerin esaret altına girdikten sonra Çin’e karşı isyan, başarısızlık ve zaferlerinin “KT, D, 9-11”de anlatıldığını kaydetmiştir (Stebleva, 1965: 53-54). Araştırmacı Çin, Arap ve Bizans tarihleri ile Kül Tigin Yazıtı’ndaki tarih anlatımının karşılaştırıldığında yazıttaki metin üreticisinin alışlagelmiş tarih yazımından tamamen farklı bir tavra sahip olduğunu ileri sürmüştür. Yazar Göktürk Yazıtlarının metin üreticisinin kağan şeceresi, ünvan bilgisi, sefer listesi ya da ülkenin iç işlerinin tasviri gibi tarihsel gerçeklerle değil belirli bir fikri ortaya koymak için tarihsel olaylarla ilgilendiğini iddia etmiştir (Stebleva, 1965: 54-55). Stebleva bu minvalde aynı tarihî olayları konu alan yazıtların askerî seferlerin başarısını yazıtın onuruna dikildiği kişiye atfettiğini ileri sürmüş ve bu noktada Göktürk Yazıtlarında aynı konunun işlendiği pasajları irdelenmiştir. Araştırmacı, Bilge Kağan’ın kağan olduğu otuz iki yaşına yani 716’ya kadar Kapgan Kağan’ın emrinde savaştığını ancak 716’dan önceki kimi askerî başarılarında Kapgan Kağan’ı hiç anmadan sadece kendini ifade ettiğini belirtmiş ve bu fikirlerini Bilge Kağan’ın on yedi yaşındaki “BK, D, 24”te anlatılan “tañut” seferi ve yirmi iki yaşındaki “BK, D, 25-26”da kayıtlanan “çaça señün” zaferi örnekleri ile desteklemiştir (Stebleva, 1965: 55). Stebleva aynı “çaça señün” zaferinin “KT, D, 32-34”te de konu edildiğini ancak burada Kül Tiginin kahraman olduğu sürümünün tasvir edildiğini belirtmiştir (1965: 55-56). Yazar; Kapgan Kağan yönetimi esnasında, 711’deki Türgiş seferinin²⁵⁰ “KT, D, 36-38” ve “BK, D, 27-28” konu edildiğini kaydetmiştir. Araştırmacı iki yazıtın yazarının da aynı olmasından ötürü bu kadar benzediğini ancak Bilge Kağan Yazıtı’nda ana kahramanın Bilge Kağan, Kül Tigin Yazıtı’nda ise içeriğin ağırlık

²⁵⁰ Stebleva Kül Tigin ve Tonyukuk Yazıtlarında düşman saldırısının benzer tasvir edildiğini, bu kısımda manzum bir halk ürününden dizeler bulunabileceğini ya da metin yazarlarından birinin diğer metne aşına olduğunu dile getirmiştir. Nitekim araştırmacı bu fikrini *Divânu Lugâti’t-Türk*’te Budist Uygurlara saldıranların hücumlarını “sel” benzetmesi aracılığıyla tasvir etmesi pasajı ile desteklemiştir (Stebleva, 1965: 60).

merkezinin Kül Tigin'in kahramanlıkları olduğunu ve bu noktada iki yazıtın farklılaştığını dile getirmiştir. Stebleva Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarını bu şekilde analiz ettikten sonra Tonyukuk Yazıtlarına geçmiş, 711'deki Türgiş seferinin bu yazıtta da konu edildiğini ancak anlatımın tamamen farklı görüldüğünü belirtmiştir. Yazar, "T, 29-42"de yer alan Türgiş seferinin daha ayrıntılı ve gerçekçi anlatıldığını, o sırada "tarduş şad" olan Bilge Kağan'ın bu savaşta birliktelerin bir kısmını komuta ettiği ve metinde ondan mütevazı şekilde bahsedildiğini, Kül Tigin'e ise hiç değinilmediğini kaydetmiştir. Stebleva Tonyukuk'un birlikleri harekete geçirdiğinin ve çok olan düşmandan korkmamayı yine Tonyukuk'un teşvik ettiğinin ifade edildiğini, zaferin de bu yararlılıkları sayesinde Tonyukuk'a atfedildiğini belirtmiştir (1965: 56). Araştırmacı bu analizlerden sonra Türklerin askeri seferlerinin her zaman zafer ile tasvir edilip başarısızlıklardan bahsetmeme ile karakterize edildiğini ancak Türklerin tüm askerî faaliyetlerinin yazıtlarda aktarıldığı kadar başarılı olmadığının tespit edildiğini dile getirmiştir. Yazar bu noktada "KT, D, 26-27, 29" alıntılarını yapmıştır (Stebleva, 1965: 56-57). Stebleva bu tespitlerinden sonra yeni bir konuya geçerek Kül Tigin metninin yazarının ideolojik anlayışının açıkça görüldüğünü, bunun "ataların ülkülerine bağlılık, beylerin ve halkın kağanına sadakati ve itaat" olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı'ndaki metin üreticisine göre Türklerin talihsizliklerinin aşırı bağımsızlık arzusu ve ileri görüş eksikliğinden kaynaklandığını belirtmiş ve fikirlerini "KT, G, 8-9" alıntısı ile desteklemiştir. Ayrıca yazar aynı metin üreticisinin devlet içindeki kargaşa ve çekişmeye karşı tutumunun "KT, D, 22-23"de ifade ettiğini, kağanın ilahi yönünün özellikle vurgulandığını, "KT, D, 9-10"da ise halkın çaresiz kaldığı gerçeği ile yüz yüze getirdiğini ifade etmiştir. Nitekim Stebleva örgütlenme/organize etme işinin daha yüksek, Tanrılaştırılmış bir otoriteye bırakıldığını da sözlerine eklemiştir (1965: 57-58). Araştırmacı Orhun metinlerinde daha önce siyasî eğilimlerin yankılarını duyan/arayan araştırmacılar olduğunu ancak yazıtlardaki farklılıkların ideolojik tutumdaki tavırdan ziyade metin türünün gereği olduğunu ileri sürmüştür. Yazar, yazıtların bir kişi onuruna dikildiği için onuruna dikilen kişinin öne çıkartılıp diğer şahsiyetlerin arka planda bırakıldığını, bunun da ideolojik farklılıklardan ziyade türün gereği böyle olduğunu dile getirmiş ve Göktürk Yazıtlarının aynı ruhla dolu olduğunu belirtmiştir (Stebleva, 1965: 58). Stebleva bir diğer analizinde ise

bağımsızlığın kazanıldığı sene İltiş Kağan'ın etrafında toplanan askerlerin sayısının Kül Tigin Yazıtı ve Çin tarihindeki farklılığını işlemiştir. Yazar toplanan askerlerin Çin tarihinde beş bin olarak kaydedildiğini ancak “KT, D, 12-13”te “17→70→700”, “T, 4”te ise doğrudan 700 olarak verildiğini kaydetmiştir. Stebleva metin yazarının yazıtta tam sayıyı vermeyi amaçlamadığını ve büyük olasılıkla kutsal yedi sayısı üzerine inşa edilmiş Türk ordusunun gelişimini ifade eden şiirsel bir figür yarattığını dile getirmiştir (1965: 59). Stebleva yaptığı içerik analizine dayanarak Göktürk Yazıtlarının tarih eseri veya tarihî-biyografik eserler olarak nitelendirilemeyeceğini, mezar kompleksinin bir parçası olarak bugüne ulaşsa da barındırdığı anlam ve fikirler açısından sıradan yazıtlarla hiçbir ortak yanının olmadığını ileri sürmüştür. Araştırmacı Göktürk harfli eserlerin türe göre bir ayrıma tabi tutulması gerektiğini, gerçekten de amacı ölen kişinin yasını aktarmak ya da zenginliğini ifade etmek için oluşturulan yazıtlar (Yenisey Yazıtları) olduğunu dile getirmiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarının vatan bağımsızlığından, esarete karşı mücadeleden ve ülkülere sadakatten şiirsel biçimde bahsettiğini, yazar ve halkı için yüksek vatanseverlik ve gurur barındırdığını, bu hâllerıyla de diğer yazıtlardan oldukça farklı olduğunu belirtmiştir. Stebleva bu sebeplerden ötürü Göktürk Yazıtlarının en doğru şekilde “tarihî kahramanlık şiirleri (/ istoriko-geroicheskimi poemami)” olarak kabul edilmesi gerektiğini ve bunların destan geleneği içinde tek bir edebî ve şiirsel anlayış bağlamında yaratıldığını ileri sürmüştür (1965: 61). Araştırmacı son bölümde Göktürk Yazıtlarının ardından Yenisey Yazıtlarına da değinmiştir. Yazar Yenisey Yazıtlarının Türkçedeki ilk mezar yazıtı örnekleri olduğunu belirtmiş, bu yazıtların asıl amacının merhumun ayrıldığı kişiler için duyduğu üzüntünün ifadesi olduğunu, kimi uzun yazıtlardaki ana hatları ile hayat hikâyesi anlatımının ise önem bakımından ikinci derecede bulunduğunu ifade etmiştir. Stebleva Yenisey Yazıtlarının, Göktürk Yazıtlarının aksine merhumun ağzından yazıldığını, derin bir keder ve gerçek bir lirizm barındırdığını ifade etmiş, fikirlerini “E 10. Elegest I Yazıtı”nın bir ila dördüncü satırlarından alıntılarla desteklemiştir. Yazar Yenisey Yazıtlarının çözümünün hem yazıtların iyi korunamaması hem de metinlerdeki alegorileri çözecek anahtar(lar)a sahip olunamaması sebebiyle zor olduğunu belirtmiştir. Stebleva “E 5. Barık I Yazıtı” gibi yazıtlardan alıntılar eşliğinde Yenisey Yazıtlarındaki “kurt, ad verme geleneği, zenginlik” gibi olguları, başta Göktürk

Yazıtları olmak üzere *Kutadgu Bilig*, *Dede Korkut Kitabı* gibi eserlerle karşılaştırarak incelemiş ve bu inceleme sonunda da bölümü bitirmiştir (1965: 61-63).

Stebleva “Sonuç” başlığının altında Orhon-Yenisey Yazıtları olarak eski Türk şiirinin çeşitli açılardan değerlendirmesini yapmış ve kimi çıkarımlarda bulunmuştur. Yazar öncelikle eski Türk şiirinin, orijinal Türk şiirinin normlarının bir nevi ölçüsü olarak hizmet ettiğini ifade etmiştir. Bu noktada eski Türk şiirinin, modern Türk şiiri ve folklore yabancı olmadığını, kahramanlık destanları ile eski Türk şiirinin karşılaştırılmasının şiirsel biçimlerin evrim ve doğal dönüşümlerini izlemeye olanak tanıyacağını dile getirmiştir. Yazar bir diğer çıkarımında eski Türk şiirinin özelliklerinin, Türk şiirinin Moğol şiiri üzerindeki etkisinden ya da Türkler ve Moğollar için ortak bir şiir geleneğinden bahsetmeyi mümkün kılacağını ileri sürmüştür. Araştırmacı diğer bir çıkarımında eski Türk şiirinin inşa yöntemlerine bakıldığında yazarların, Doğu’nun diğer dillerindeki şiir geleneklerini bildiklerinin varsayılabilceğini iddia etmiştir. Stebleva çıkarımlarından bir diğerinde ise Göktürkçe döneminin ardından Uygurcada gelişen şiir geleneğinin biçimsel özelliklerde eski Türk şiirinin şiirsel yapısını tekrarladığını ancak ondan farklı olarak daha büyük bir biçim bütünlüğüne sahip olduğunu dile getirmiştir. Stebleva Orhon-Yenisey şiir metinlerinin geniş bir alana yayılmış ve birkaç yüzyıl süren tek bir edebî geleneğin varlığı hakkında bir sonuca varılmasını sağlayan ortak özelliklere sahip olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı anlamsal paralellikler, ritmin ustaca düzenlenişi, aliterasyonun ahenkli varyasyonları, metafor çeşitliliği gibi edebîlik araçlarının kullanımı sayesinde yazıtların, dönemin manzum başyapıtları olduklarını belirtmiş ve bunların yazarlarının da şüphesiz seçkin şairler olduklarını ileri sürmüştür (Stebleva, 1965: 64-68).

Stebleva “Metinler” başlığının altında metinlerin transkripsiyonunu vermiştir. Stebleva çalışmasındaki metinlerin temininde Malov’un yayınlarına dayanmıştır (Stebleva, 1965: 71; Berta, 2007: 125). Araştırmacı Kül Tigin ve Tonyukuk Yazıtlarının metinlerini Malov’un 1951 tarihli *Pamyatniki Drevnetyurkskoy Pis’mennosti Teksti i Issledovaniya* (1951: 27-33, 61-64), Bilge Kağan ve Ongi Yazıtlarının metinlerini Malov’un 1959 tarihli *Pamyatniki Drevnetyurkskoy Pis’mennosti Mongolii i Kirgizii* (1959: 8-9, 16-17), Yenisey Yazıtlarını ise

Malov'un 1952 tarihli *Yeniseyskaya Pis'mennost' Tyurkov Teksty I Perevody* çalışmalarından almıştır (1952: 17-19, 21-22, 26, , 29-34, 46-47, 53-57, 80-82, 84).

Stebleva “Çeviriler” başlığının altında metinlerin çevirisini yapmıştır. Stebleva, Malov'un çevirilerinin yüksek değer ve güvenilirlikle öne çıktığını ancak Rus bilginin bu çevirilerde metinlere şiirsellik görmeden düzyazı metinler olarak yaklaştığını ve çoğu zaman esas olarak cümlelerin anlamını aktarmaya çalıştığını belirtmiştir. Araştırmacı bu durumda şiirsel formun inşasına katılan metnin yapısının da gözden kaybolduğuna dikkat çekmiş, paralellik gibi kimi edebî kullanımların kaybolduğunu “E 3. Uyk-Turan Yazıtı”ndan bir örnekle göstermiştir. Sonuç olarak Stebleva hem içeriği hem şiirsel yapıyı aktarmak için metinlerin çevirilerini kendi yapmıştır (1965: 105-106).

Arat *Eski Türk Şiiri* kitabında esas olarak Manihaist ve Budist muhitte yazılmış manzum parçaları toplamıştır. Bunlara bulundukları yer ve şekil bakımından kimi benzerlikler gösteren birkaç İslamî şiiri de ele almış, sözü edilenlerden başka manzum olmamakla birlikte şiire yakın bir üslupla oluşturulmuş bir mensur eser ile birkaç atasözünü de işlemiş ve tüm bunları Türk şiir sanatı ile ilgilenenlerin istifadesine sunmuştur. Zieme'nin deyişiyle kendisine ilham veren ve alanda çığır açan çalışmasıyla Arat, 840 sonrası Uygur şiiri hakkında belirli bir fikir veren ilk araştırmacı olmuştur²⁵¹. Araştırmacı “koşug, koşma” gibi şiir ve şiir sanatıyla alakalı kavramları ifade etmek için kullanılan kimi tabirlere değinmiş ve “Aprınçur Tigin, Kül Tarkan” gibi kimi Türk şairlere de yer vermiştir. Yazar yukarıda değinilen eserlerin tavsifini yapmış, edebî tahlil ve değerlendirmeleri ise o sahanın uzmanlarına bırakmıştır. Çalışmada eski Türk şiiri temel alınmış olsa da Göktürk harfli yazıtlara ya da onların edebî/şiirsel yönlerine değinilmemiş, haklarında herhangi bir değerlendirme yapılmamıştır (Arat, 2007: IX-XXIII; Zieme, 1985: 7; Zieme, 1991: 19).

Göktürk Yazıtlarının şiir şeklinde oluşturulduğu fikrini savunan bir diğer araştırmacı ise Képes'tir (Doerfer, 1996: 58-59). Képes *Köbe Vésett Eposzok az Orkon és Tola folyók mentén: A Magyar Őstörténet Nyomai (/ Orhun ve Tola Nehirleri Boyunca Taşa Kazınmış Destanlar: Macar Tarih Öncesinin İzleri)* adlı çalışmasında Göktürk Yazıtlarınının “taşa kazınmış destanlar (/ köbe vésett

²⁵¹ Arat'a kadar çok az sayıda کافیeli şiir metni yayımlanmıştır (Zieme, 1991: 19).

eposzok)” olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı Macarların tarih öncesi izlerini ve eski Macar şiiri ile bağlantılarını söz konusu yazıtlarda aramıştır. Yazar bu yazıtları edebî bir eser olarak görmüş, onları destan kabul etmiş ve yazıtlarını da yine mısralar hâlinde ve şiir formunda gerçekleştirmiştir (Képes, 1982: 6, 27, 29-70). Araştırmacı eserinin girişinde Orhun bölgesine yaptığı gezi, bozkır tarihi ve Göktürk Yazıtları ile ilgili kimi bilgiler vermiş, yazıtlardan bazı fotoğraflar paylaşmıştır (Képes, 1982: 6-19, 26-27). Képes yazıtların lirizmini hemen fark ettiğini ve yazıtlarda ifade edilenlerin ünvan, ele geçirilen topraklar hakkında hakkında alışlagelmiş bilgilendirici iletiler olmadığını belirtmiştir. Araştırmacı yazıtların görünüşte düzyazı olarak kazanmışsa da esas olarak mısralar hâlinde düzenlendiğini ve bunun başka türlü olamayacağını belirtmiştir. Képes bu yüzden yazıtları mısralar hâlinde ve şiir formunda çevirirken aslında herhangi bir değişiklik yapmadığını, zaten metnin şiir formunda ve ritmik/müzikal olduğunu dile getirmiştir. Yazara göre yazıtlarda anlatım her zaman şiirsel form ve güçte olmuştur (Képes, 1982: 19). Araştırmacı yazıtların, onları dinleyen halka her zaman ilham ve cesaret verdiğini belirtmiş, yazıtları harika bir lirik cevher olarak tavsif etmiştir. Yazar; Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının yazarını da bir şair olarak görmüştür (Képes, 1982: 20). Képes yazıtların sadece görkemli eylemleri değil halkın umutsuzlukları ya da şaşkınlıkları gibi konuları da şiir formunda dile getirdiğini belirtmiştir (1982: 24). Araştırmacı yazıtlarda metin için sınırlı alana sahip olduğundan ötürü olayların bir kısmının taşa kazındığını ve sadece önemli olduğu düşünülen parçaların kullanıldığını dile getirmiştir (Képes, 1982: 20). Ayrıca yazar, yazıtlardaki şiir anlayışının bugünün şiir anlayışı ile örtüşmediğini, çağdaş şiir anlayışı ve biçimlerinin söz konusu metinlerde aranmaması gerektiğini dile getirmiştir. Araştırmacı ritmik ve kafiyeli şiir parçalarının yanında ritmik ve kafiye açısından düzenli ve tutarlı olmayan şiir parçalarının da var olduğunu ifade etmiştir (Képes, 1982: 21). Képes Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının Tonyukuk Yazıtlarından farklı olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacıya göre Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları daha yüksek bir dil ve tona sahipken Tonyukuk Yazıtları daha insanî, dolaysız, samimi, basit ve dürüstçedir (Képes, 1982: 28). Képes eserinde yukarıdaki bilgileri verdiği girişten sonra sırasıyla Bilge Kağan, Kül Tigin ve Tonyukuk Yazıtlarının mısralar hâlinde manzum çevirisini vermiştir (1982: 29-70).

Zieme *Die Stabreimtexte der Uiguren von Turfan und Dunhuang: Studien zur Alttürkischen Dichtung* kitabında Turfan ve Tunhuang'da ele geçen 840 sonrası Uygur şiirlerini/şiir parçalarını ayrıntılı şekilde incelemiştir. Özönder'e göre araştırmacı bu eserlerin şekil, stil, tür ve içerik analizlerini yapmış ve başucu kitabı olma özelliğine sahip oldukça önemli bir çalışmaya imza atmıştır (Zieme, 1991; Özönder, 2002: 493). Zieme çalışmasında ana incelemesine geçmeden önce “*Einleitung: Allgemeine Probleme der Alttürkischen Dichtung und der Stand Ihrer Erforschung; Gegenstand und Ziel der Arbeit*” başlıklı girişte eski Türk şiirinin genel konu ve sorunlarına değinmiş, bu kısımda Göktürk harfli yazıtların manzum olup olmaması ve şiirsel karakteri konusuna da yer vermiştir. Araştırmacı Korş (1909) ve Giraud (1961)'un, Göktürk Yazıtlarının kimi pasajlarında Türk halk şiirine dayalı bir nazım yapısı bulduğuna, Stebleva (1965) ve Képes (1982)'in ise Göktürk Yazıtların tümünün manzum olduğuna dair fikirler geliştirdiğine; ayrıca Stebleva (1965)'nın Yenisey Yazıtlarını da şiir olarak yorumladığına değinmiştir. Yazar; Hrebicek (1967), Zirmunskij ve Aslanov'un, ikinci gruptaki (Stebleva ve Képes) araştırmacıların fikirlerine karşı Göktürk Yazıtlarının tümünün ölçülü bir yapıya sahip olmadığı yönünde karşı bir düşünce ileri sürdüğüne de yer vermiştir. Zieme Göktürk Yazıtlarının manzum eserler olduğu fikrine katılmamış ve yazıtların manzum eserler olarak aktarılmasının inandırıcı olmadığını dile getirmiştir. Araştırmacı, Tekin (1957)'i kaynak vererek Göktürk Yazıtlarının ölçülü kısımlarının çoğunlukla atasözlerinden alıntı olduğunu ifade etmiş, yazıt metnlerinin bir destandan çok tarih belgesine karşılık geldiğini, Çince kısımların da düzyazı olarak yazıldığının belirtilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Zieme yazıtlardaki paralel yapıların varlığına değinip Bombaci (1964)'yi alıntılarmış ve metinlerin şiirsel niteliğinin bu tarz paralelliklerden kaynaklı durumlar dışında daha ileri götürülemeyeceğini ifade etmiştir. Yazar aynı durumun Yenisey Yazıtları için de geçerli olduğunu, şiirsel özelliğin paralel yapılardan öteye götürülemeyeceğini dile getirmiştir. Araştırmacı son olarak Aslanov'un belirttiği gibi yazıtlarda “kita aliterasyonu (/ strophische alliteration)”nın eksik olduğunu sözlerine eklemiştir. Yazar kita aliterasyonu ile ilişkili olarak Hoid Tamir Yazıtlarının manzum olduğunu iddia eden ve yazıtları on beş kısa dörtlük olarak tasarlayan Gabain (1953)'e de değinmiştir. Zieme metinlerin azlığı göz önüne alındığında Gabain'in vardığı sonuca

varmanın zor olduğunu kaydetmiştir. Sonuç olarak Zieme de Göktürk ve Yenisey Yazıtlarının manzum olduğuna katılmayan grubun içinde yer almıştır (1991: 14-16). Zieme benzer bir konuyu *Buddhistische Stabreimdichtungen der Uiguren* kitabında işlemiş ancak yazıtların şiirselliği ile ilgili konuya temas etmemiştir (1985: 7-192).

Doerfer *Formen der Älteren Türkischen Lyrik* eserinde aliterasyon (kita aliterasyonu ve iç aliterasyon), hece ve aruz ölçüsü temelinde Türk şiirinin biçimsel yönlerini, şiir örnekleriyle ve genel bir şekilde Batı etkisinde gelişen modern döneme kadar incelemiştir. Yazar konunun, Kowalski'nin 1921 tarihli *Ze Studjow Nad Forma Poezji Ludow Tureckich I* eserinden bu yana neredeyse hiç ele alınmadığını ifade etmiş ve belirlediği ölçütler eşliğinde metin merkezli bir şekilde incelemesini gerçekleştirmiştir (Doerfer, 1996: 5). Araştırmacı eski Türk şiirini ve biçimlerini incelediği çalışmasının ilk²⁵² bölümünü “*Kapitel 1: Zum Stil der Orchon-Inschriften*” adlı müstakil bir ana başlık olarak Göktürk Yazıtlarına ve onların üslubuna ayırmış, temelde şiiri incelediği çalışmasına Göktürk harfli yazıtlarla başlamıştır. Yazar bu başlık altında Göktürk Yazıtlarının şiir olup olmadığı ya da başka bir deyişle şiir mi yoksa düzyazı olarak mı yazıldığı konusundaki Korş (1909) ile başlayan²⁵³ tartışmaya değinmiş, bu tartışmanın ana hatları ile kronolojik bir dökümünü sunmuştur. Araştırmacı özel olarak da Stebleva'nın 1965 tarihli *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov* eserindeki düşünceleri incelemiş, ona karşı antitezlerini ortaya koymuş ve yazıtların üslubunu değerlendirerek yazıtların şiir ya da düzyazı olması noktasında kendi fikirlerini açıklamıştır. Doerfer bölümün hemen başında Göktürk Yazıtlarının yüce ve ciddi bir üslupla yazıldığını belirtmiş ve Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün ilk satırını, Alman şiirinde alışlageldiği gibi dizeler hâlinde okura sunmuştur. Araştırmacı tam da bu görkemli (/ majestätischen) ve kağanlığa özgü (/ imperialen) üslubu sebebiyle Göktürk Yazıtlarının şiir şeklinde yazıldığının erken dönemlerde

²⁵² Araştırmacı bölümlemeye “*Kapitel 0: Türkische Lyrik im Chinesischen Gewand?*” şeklinde sıfırdan başlamış, bu bölümde yazılı olarak Türkçede mevcut olmasa da Çin kaynaklarında Çince yer alan ve Türk şiiri içinde değerlendirilen şiirlerin gerçekten Türk şiiri olup olmadığını tartışmıştır. Sonuçta yazar bunların Türk şiiri olmadığına karar vermiş ve bölüm için “sıfır”ı seçmesini de bunları Türk şiiri içinde değerlendirmemesine bağlamıştır (Doerfer, 1996: 47-56). Doerfer'in bu hükmünün sebebi onun kimi hanedanları Moğol asıllı kabul etmesinde yatar. Araştırmacı, “Tabgaç (/ T'o-pa / Wei)” (386-556) ve “Kitan (/ Liao)” (937-1125) Hanedanlarını Moğol kabul etmiş (Doerfer, 1996: 26) ve bu hanedaklıklardan kalan ya da kaldığı düşünülen hiçbir unsuru “Türk” başlığı altında değerlendirmemiştir.

²⁵³ Doerferin Göktürk Yazıtları ile ilgili gelişen şiir-düzyazı tartışmasında ele aldığı ilk araştırmacı Korş (1909)'tur (Doerfer, 1996: 58).

dile getirildiğini ve bu konunun süreç içinde epeyce tartışıldığını kaydetmiştir. Yazar bu noktadan sonra yazıtların şiir ya da düzyazı olarak yazıldığını ifade eden araştırmacıları “şiir” ve “düzyazı” sütunlarında kronolojik olarak sunmuştur (Doerfer, 1996: 57-58). Araştırmacı, ilk olarak Korş (1909)’un çalışmasına değinmiş, araştırmacının Göktürk Yazıtlarında şiir olduğunu öne süren ilk isim olduğunu, “KT, D, 22”deki paralelliğe sahip kısmı öne çıkardığını ancak yazıtların genelini düzyazı olarak düşündüğünü ifade etmiştir. Doerfer, Korş’un hemen ardından Togan (1912) ve Köprülü (1920)’nün de araştırmacıyı izlediğini dile getirmiş ve sözü edilen ilk üç ismi de “şiir” sütununa yerleştirmiştir (1996: 58). Araştırmacı, ardından “düzyazı” sütununa geçmiş, buraya ilk olarak Kowalski (1921)’yi kaydetmiş ve onun, Göktürk Yazıtlarının şiir biçiminde olduğuna karşı çıktığını, yazıtları seçkin nesir örneği olarak değerlendirdiğini iletmiştir. Doerfer Köprülü’nün ise *Türk Edebiyatı Tarihi*’nin 1926’daki baskısında, 1920’deki baskıda ileri sürdüğü fikirleri değiştirip Kowalski’ye katıldığını ancak bu hâliyle ve 1981’deki [üçüncü] baskısıyla yine şiir teorisine yakın olduğunu belirtmiştir (Doerfer, 1996: 58). Araştırmacı tekrar şiir sütununa geçtiğinde 1900’lü yılların, ilk yarısının sonunda 1946’da Bernştam’ın, ikinci yarısının başında 1953’te ise Gabain’in şiir teorisini tekrar savunduklarını ifade etmiştir. Araştırmacı düzyazı sütununa geçince Gandjei (1958)’nin şiir teorisine karşı çıktığını dile getirmiştir. Doerfer onun, “*körür közön körmaz-täŷ bilir bilëŷem bilmaz-täŷböldi*” ifadesindeki gibi paralelliği, oldukça gelişmiş bir düzyazıdaki ritmik unsurlar olarak tanımlanması gerektiğini ve bunların Türk düzyazı üslubu çerçevesi içinde ele alınması lazım geldiğini ifade ettiğini kaydetmiştir. Araştırmacı şiir sütununa geçtiğinde Giraud’un 1961’de büyük ölçüde şiir teorisini tekrar savunduğunu dile getirmiştir. Doerfer aynı yıl Şçerback’ın ise düzyazı teorisini savunduğunu ve böylece problemin uluslararası bir hâl aldığını ifade etmiştir. Doerfer şiir sütununa geçtiğinde ise Stebleva’nın şiir teorisini ilk olarak 1963’te savunduğunu, bunu 1965’te büyük ölçüde genişleterek savunmaya devam ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca araştırmacı, Kepes’in de 1964’te şiir teorisine destek verdiğini sözlerine eklemiştir (Doerfer, 1996: 58-59). Doerfer düzyazı sütununa geçtiğinde Bombaci (1964)’ye atıf yapmış ve araştırmacının şiirsel forma doğru yönelimi temsil eden araç ve örneklerin varlığına değinse de metinlerin yine de düzyazı olduğunu belirttiğini kaydetmiştir. Araştırmacı, aynı sütunda Hrebicek (1967), 1968’de

Aslanov ve 1970, 1974'te Zirmunskij'in hece ölçüsü ve nazım birimli yapı noktasında Stebleva'ya karşı çıktıklarını sözlerine eklemiştir. Doerfer son olarak şiir sütununa geçmiş ve Zirmunskij'den sonra dahi Ungvickaja tarafından şiir tezinin savunulmaya devam ettiğini ifade etmiştir (Doerfer, 1996: 60). Araştırmacı, görüş ayrılıkları olsa da tüm araştırmacıların Orhun ve Yenisey Yazıtlarının “ağırbaşlı (/ görkemli/ feierlichen)” ve en azından şiirsel bir üslupla yazıldığı noktasında hemfikir olduğunu ifade etmiştir. Yazar bu ifadelerin ardından yazıtlardaki paralelliklere dikkat çekmiş ve paralelliğin “Eski İbranice Şarkılar/Şiirler”i anımsattığını dile getirmiştir. Doerfer “şiir-düzyazı” tartışmasında değindiği araştırmacılar arasından Stebleva'yı ayrıntılı olarak ele almış, onun 1965'teki eserinde ileri sürdüğü şiir tezini on bir maddede toplamıştır. Doerfer, Stebleva'nın eserinde “40-74. satırlar”a denk gelen “KT, G, 6-9”u alıntılanmış, kendi alıntısının ardından Stebleva'nın eserinde sunduğu şekli vermiş ve bu iki metin üzerinden Stebleva'nın ileri sürdüğü tezleri değerlendirmiştir. Doerfer Kül Tigin Yazıtı'nın her bir parçasının kendi içinde bir anlama sahip olmasının şiirsel karakter kanıtı olamayacağını belirtmiş (1), yazıtta her zaman anlamsal olarak bir bütün şeklinde dörtlükler bulunmadığını ileri sürmüştü (2), iddia edilen hece sayılarının düzyazı eserlerde olduğu gibi büyük değişiklikler gösterdiğini ifade etmiş (3) ve hece sayılarının belirli bir kalıp göstermediğini (4) kaydetmiştir. Araştırmacı, iddia edilen vurgu yapısına da katılmamış (5), vurgu sayısının sürekli değiştiğini ileri sürmüştü (6), Stebleva'nın iddiasının aksine satır başında iki heceli kelimelerin yer aldığını ileri sürmüştü (7), durağın münferit durumlarda mevcut olup bunun dışında var olmadığını (8) ifade etmiştir. Araştırmacı aliterasyonun her metinde olduğu gibi kimi zaman görüldüğünü ancak Stebleva tarafından sunulan örneklerin gerçek aliterasyon değeri taşımadığını ileri sürmüştü (9), son olarak da her seçkin dilin iç ritmi ve metaforları olduğunu (10-11) dile getirerek on bir maddede topladığı şiir tezine karşı çıkmıştır (Doerfer, 1996: 60-66). Bunlara ek olarak Doerfer, Sertkaya'nın ifade ettiği gibi Stebleva'nın yaptığı kadar keyfi bölünmezse metinde daha uzun satırların ortaya çıkma eğiliminde olduğunu belirtmiş, “KT, D, 8-9”un hem Stebleva hem de kendisi tarafından düzenlenen şekillerini alt alta koyarak aradaki farkı göstermiştir. Doerfer sonuçta ise yazıtların kesinlikle “güzel sanat olarak edebiyat (/ schönen literatur)”a ait olduğu ancak çalışmanın başında verdiği tanıma göre bunların “şiir” olmadığı sonucuna varmıştır.

Araştırmacı, bozkırın ruhu ve rüzgârını taşıyan bu metinlerin şüphesiz görkemli bir dil ve gür bir sese sahip olduğunu ancak şiir formuna sahip olmadığını, şiir biçiminde oluşturulmadığını ileri sürmüştür (Doerfer, 1996: 66-67, 70). Doerfer vardığı sonuçtan sonra eski Türk yazıtlarında, alıntılananlardan daha fazla düzenlilik olduğunu ifade etmiş; sıkça görülen paralel yapılarda, daha sonraki şiirsel biçime yaklaşımın fark edilebileceğini dile getirmiştir. Araştırmacı kendi adına “şiir mi düzyazı mı” sorusuna, çalışmanın başında sunduğu bir şiir tanımı ile yaklaştığını ve bu tanımdan hareketle bir karara ulaştığını sözlerine eklemiştir. Başka bir deyişle araştırmacı “şiir-düzyazı” sorusuna cevap ararken çalışmasının başında yaptığı şiir tanımı ve araçlarından hareketle bir cevap vermiş ve yazıtların edebî niteliklere sahip olsa da düzyazı eserler olduğuna hükmetmiştir (Doerfer, 1996: 66-67). Doerfer bu müstakil bölümün dışında da yeri geldikçe Göktürk Yazıtlarının edebî yönlerine ya da onlarla ilgili edebî tartışmalara değinmiştir. Araştırmacı Uygur şiirini işlediği bölümde aliterasyona değinmiş, aliterasyonun Moğol edebiyatında başlangıçtan (1228) beri yer aldığını ifade etmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Türk edebiyatında ise aliterasyonun *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te sadece atasözlerinde görüldüğünü (başka bir üründe olmadığını) dile getirmiş, Turfan ve Tun-huang'daki Yüan dönemine ait birçok Budist şiirde ise oldukça fazla aliterasyon kullanıldığını kaydetmiştir (Doerfer, 1996: 26, 70-71, 81). Konuyla ilgili olarak Göktürk Yazıtlarında daha önceki çalışmalar tarafından tespit edilmiş aliterasyonların gerçekten aliterasyon olup olmadığını sorgulamış ve bu yazıtlarda henüz aliterasyonun görülmediğini ifade etmiş, bu fikri de birkaç kere daha dile getirmiştir. Yazar “KT, K, 10”da yer alan “*körür közön körmâz-tây bilir bilêşem bilmâz-tâyboldi*” kısmını alıntılıyıp bu gibi kullanımları yazarın niyeti üzerinden değerlendirerek aliterasyon kabul etmemiştir. Araştırmacı bu gibi kullanımlarda yazarın amacının ve önem verdiği unsurun aliterasyon yaratmak olmadığını, onun “figura etymologica” ile anlamı güçlendirdiğini ileri sürmüştür. Yazara göre bu kullanım her ne kadar aliterasyonla sonuçlansa da aliterasyon olarak amaçlanmadığı için aliterasyon olarak kabul edilemeyeceğini, aliterasyonun ancak “aliterasyon yaratma amacı” ile kullanılırsa “aliterasyon” olarak kabul edilebileceğini dile getirmiştir (Doerfer, 1996: 70). Doerfer Göktürk Yazıtlarının şiir olmadığını çalışmasının ilerleyen kısımlarında tekrar dile getirmiş ve bu konuda çeşitli açıklamalarda bulunmuştur. Yazar Tonyukuk

Yazıtlarında çeşitli atasözleri bulunduğuna değinmiş, “T, I, B, 5-6”da yer alan “*tôruq bûqalî sāmēz bûqalî hîraqda bûṣār sāmēz bûqa tôruq bûqa tēyēn bilmāz ?ärmēs*”, “T, I, G, 13-14”te yer alan “*yuyqa ?ärkli toplaṣalî uçûz ?ärmēs yinçŷî ?ärkliḡ hüzŷîlî uçûz yuyqa qalân bôlsar toplaṣuluq alp ?ärmēs yinçŷî yoyûn bôlsar hüzŷîlûk alp ?ärmēs*” alıntısı ile fikirlerini desteklemiştir. Araştırmacı, alıntılardığı atasözlerinde aliterasyon olmadığını “T, I, G, 13-14”te “*?ärmēs*” ile muhtemelen gramatikal kafiye tespit edilebileceğini ancak burada da saf bir düzyazının mevcut olduğunu ifade etmiştir. Doerfer ardından Bombaci (1964)’ye atıf yapmış, “*xayan sūsi bōri tāŷ ?ärmēs yayisî qoñ tāŷ ?ärmēs*” örneğindeki gibi birçok kalıplaşmış ifadenin yer aldığını, “*ēš küc*” örneğindeki gibi ikililerin kullanıldığını, “*?üzä kōk tājri, ?asra yayiz yer*” örneğindeki gibi paralel yapıların bulunduğunu; “*yaḃāz yaḃlaq*”, “*yaḃaqān yalāñān*” ve “*ädŷîdi ?äšîd qatāŷdî tiñla*” örneklerindeki gibi aliterasyonların yer aldığını nakletmiştir. Doerfer tüm bunların metnin iç doğasından kaynaklandığını ve tesadüfî kullanımlar olduğunu iddia etmiştir. Araştırmacı “*yaḃāz yaḃlaq*” örneğinde anlamı güçlendirmek için aynı kökten gelen kelimelerin tercih edildiğini ifade etmiştir. Yazar “*yaḃaqān yalāñān*” örneğinde ise göçebenin çaresizlik durumunun tarif edildiğini ifade etmiştir. Doerfer “*ädŷîdi ?äšîd qatāŷdî tiñla*” örneğinde ilk iki kelimenin “ä” ile başlamasını tesadüf saymış, bunun da her zamanki gibi iç aliterasyon olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı daha önce değindiği “*körür közŷn körmāz-tāŷ bilir bilēŷm bilmāz-tāŷböldi*” ifadelerinin ise gerçek bir aliterasyon sunmadığını, bunun bir “figura etymologica” olduğunu kaydetmiştir. Doerfer bu açıklamaları ile şiirselliğin tesadüfî olma ve metnin iç yapısından kaynaklandığı düşüncesini desteklemiştir (1996: 109-111). Doerfer hece ölçüsü ile kimi konuları tartıştığı bir kısımda hece ölçüsünün ilk kullanıldığı yer ile ilgili fikirleri dile getirmiş ve telif eserlerde ilk hece ölçüsü için Kül Tigin Yazıtı’ndaki ölçülü kısımları ileri sürmüştür. Yazar Türkçede hece ölçüsü ile yazılmış en eski şiirin Gandejei tarafından listelenen mısralar olabileceğini ifade etmiştir. Araştırmacı, bu mısraların Müller’den alındığını, iki şiirin de Çince’den çeviri Budist metinler olduğunu ve 7’li hece ölçüsünün (4+3 durak) mevcut olduğunu kaydetmiştir (Doerfer, 1996: 196-197). Doerfer bu kısımların çeviri olduğunu ifade edip telif eserlerde hece ölçüsü ve kafiyenin ilk örneklerinin paralellik ile ortaya çıktığını ifade etmiştir. Yazar “KT, D

1²⁵⁴, 2²⁵⁵ ve 15 ve 18²⁵⁶, 22²⁵⁷, 26²⁵⁸, 27 (ve benzeri T, I, G, 5)²⁵⁹; KT, K, 10²⁶⁰; KT, G, 7²⁶¹”dan şiir benzeri paralel ifadeleri ikilikler (/ beyitler) şeklinde alıntılanmış ve bunların hece ölçüsünü de göstermiştir. Araştırmacı buradaki gelişmenin “paralellikten gramer kafiyesi ve nispeten sabit hece sayısına”, oradan da “kafiye ve sabit hece sayısına” yönünde olabileceğini kaydetmiş ancak bu örneklerde kesin bir durağın tespit edilemeyeceğini ifade etmiştir. Araştırmacı hece ölçülü ilk şiirlerin ise Kaşgarlı Mahmut tarafından *Dîvânu Lüġâtî’t-Türk* ile bugüne ulaştırıldığını ifade etmiştir (Doerfer, 1996: 197-198, 205).

Gedikli *İlk ve Orta Çağlar Türk Şiiri Hunlar Öncesinden Yunus Emre’ye MÖ 822 – MS 1320* kitabında MÖ 882 ila 1320 yılları arasındaki ilk ve orta çağlar yazılı Türk şiiri, monografi hüviyetinde ele alınmıştır. Hun (Büyük Hun Devleti), sonraki Hun (Tabgaç, Kil, Töles Türklerinin şiirleri), (Kök) Türklerin Çinceye çevrilmiş şiirleri; Türklere ilişkin Kuzey Germen ve Çin şiirleri; Uygurlar, Karahanlılar, Kıpçaklar ve Anadolu’daki ilk şairlerin Türkçe şiirleri konu edilmiştir. Bu şiirler teknik, zaman, mekân, metin, ek bilgi, izah ve şerhlerle genişletilmiş; metinlere dayalı bir şekilde incelenmiştir (Gedikli, 2023: 9-236). Çalışmada özel olarak Göktürk ve Uygur şiirine de değinilmiştir. Yazar dördüncü bölümde “*Göktürk Çağında Türk ve Türkçe Şiir; Göktürlere İlişkin Çin Şiirleri (552-745)*” başlığını kullanmış, bu başlık altında Türklerin yazdığı bugün için sadece Çince mevcut şiirler ile kitabelere ve Çinlilerin Türklere ya da (Kök) Türk dönemindeki olaylara ilişkin yazdıkları şiirlere yer verilmiştir (Gedikli, 2023: 117-143). Ayrıca bu bölümde “3. *Göktürk Çağının Türkçe Şiiri*” başlığı altında Bilge Kağan Yazıtı’nın şiir değilse de şiirsel olduğu ifade edilmiş, yazıtın kuzey yüzünün dört ila sekizinci satırlarını oluşturan kısım örnek olarak verilmiştir. Araştırmacı bu kısımları işlemiş, Bilge Kağan devrinin genel durumunu güzel bir şekilde tespit ettiğini ifade etmiş, kağanın

²⁵⁴ Yazar şu örneği vermiştir: “*tuta bērmēš (4) / ?ēti bērmēš (4)*” (Doerfer, 1996: 197).

²⁵⁵ Yazar şu örneği vermiştir: “*başlāyāy yūkēndōrmīš (7) / tizlēyēy sōkūrmiš (6)*” (Doerfer, 1996: 197).

²⁵⁶ Yazar şu örneği vermiştir: “*ēllēyēy ēlsērātmiš (7) / qayanlāyāy qayansāratmiš (9)*” (Doerfer, 1996: 197).

²⁵⁷ Yazar şu örneği vermiştir: “*?üzā tāyri basmasar (7) / ?asra yer tālēmāsār (7)*” (Doerfer, 1996: 197).

²⁵⁸ Yazar şu örneği vermiştir: “*ičrā ašsāz (4) / tašra tōnsōz (4)*” (Doerfer, 1996: 197).

²⁵⁹ Yazar şu örneği vermiştir: “*tūn ?ūdīmađām (5) / kündūz olurmađām (6)*” (Doerfer, 1996: 198).

²⁶⁰ Yazar şu örneği vermiştir: “*kōrūr kōzōn kōrmāz-tāy (7) / bilir bilēyēm bilmāz-tāy (8)*” (Doerfer, 1996: 198).

²⁶¹ Yazar şu örneği vermiştir: “*hīrāq ?ārsār yaβlaq ayi bērūr (10) / yayuq ?ārsār ādyū ayi bērūr (10)*” (Doerfer, 1996: 198).

Türk toplumunu ne kadar düşündüğüne işaret etmiş ve tarih yazımının vurgulandığını dile getirmiştir. Gedikli'ye göre yazıt "hitabet" üslubunda yazılmış ve bu üslup gereği hitaplar ve soru cümleleri kullanılmıştır (2023: 132-133). Gedikli beşinci bölümü Uygur şiirine ayırmış ve "*Uygur Çağında Türkçe Şiir ve Uygurlara İlişkin Çin Şiirleri (745-1250)*" başlığını açmıştır. Bu bölümde Manihaist ve Budist edebiyat hakkında ayrıntılı bilgi verilmiş, Manihasit ve Budist şiirin Türkçe örnekleri üzerinde durulmuş, Çinlilerin Türklere ya da Uygur dönemindeki olaylara ilişkin yazdıkları Çince şiirlere de yer verilmiştir. Gedikli "3. Göktürk Çağının Türkçe Şiiri" başlığı altında Bilge Kağan Yazıtı'nın şiir olmasa da şiirsel olduğunu ifade edip alıntılanan kısmı işlemiş ancak Uygur bölümünde Manihaist ve Budist edebiyatla başlayıp herhangi bir yazıt ele almamıştır (2023: 145-189).

1.4.6.2. Kitap Bölümü, Makale, Ansiklopedi Maddesi Boyutu

Gabain *Inhalt und magische Bedeutung der alttürkischen Inschriften* (/ *Eski Türk Yazıtlarının İçeriği ve Büyülü Anlamı*) adlı makalesinde sadece Göktürk Yazıtlarında değil Hoid Tamir Yazıtları gibi eserlerde de başkafiyenin var olabileceği yönünde fikir bildirmiştir (Berta, 2007: 125). Gabain, Tekin'e göre çalışmasında Hoid Tamir Yazıtlarının manzum olduğu görüşünü ileri sürmüştür²⁶² (Tekin, 2020: 6). Gabain bu makalesinin "16. Das älteste erhaltene Heldenlied (ır) [/ 16. Korunmuş En Eski Kahramanlık Şarkısı (ır)]" alt başlığında yoğ törenlerinde sadece ağıtların değil aynı zamanda kahramanlık destanlarının da söylenmiş olabileceğini belirtmiş ve böyle bir kahramanlık destanının yazıtlarda korunduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı bu girişten sonra Hoid Tamir Yazıtlarına geçmiş, onların normalden farklı olduğunu belirtip adı geçen yazıtlara farklı bir açıdan yaklaşacağını belirtmiştir. Yazar on küçük grup kaya yazıtında kullanılan kırmızı ve yeşil renkleri, yazıcının özeninin bir göstergesi olarak yorumlamıştır. Gabain "1. Hoid Tamir Yazıtı²⁶³",nı alıntılanmış ve bu yazıtın mezar yazıtı tarzına uymadığını, mutlu havasıyla onlardan farklı bir tonda olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca araştırmacı "1. Hoid Tamir", "4. Hoid Tamir", "5. Hoid Tamir", "9. Hoid Tamir" Yazıtlarında

²⁶² Tekin'e göre Stebleva ve Korş gibi Gabain de yazıtların manzum olduğunu ileri sürüp yanılmıştır (Tekin, 2020: 6).

²⁶³ Yazıtlar için Gabain ile bire bir uyduğu için bu kısım için Orkun'daki adlandırmalar tercih edilmiştir (Orkun, 2011: 300-307).

“başkafiye (/ stabreim)”nin izlerinin tespit edilebileceğini ve bunların gerçekten şiir olması gerektiğini ifade etmiştir. Yazar, Radloff’un sıra belirtmese de bu yazıtların açıkça birbirine ait olduğunu ve bu nedenle tek birim olarak anlaşılması gerektiğini dile getirmiştir. Gabain “9. Hoid Tamir” Yazıtının yazılış şekliyle “r¹ (۴)” karakterinin şeklini oluşturduğunu, bunun büyük bir olasılıkla “ar” veya “ır” okunabileceğini belirtmiştir. Yazar yazım şeklinin “r¹”i simgelediğini, onun da “ağıt, ölüm temasını işleyen kahramanlık destanı anlamıyla metnin geri kalanına bir başlık gibi eklendiğini ileri sürmüştür. Gabain bir nevi başlık olarak “9. Hoid Tamir” Yazıtı (yani “r¹” simgesi yani “ır”) ve dokuz küçük dize grubunun (yani bir bütün olarak Hoid Tamir Yazıtlarının) Türkçe şiirin en eski şekli olduğunu iddia etmiştir. Gabain “başkafiye (/ stabreim)”nin değişimleri hesaba katıldığında on beş kısa dörtlüğün var olabileceğini ifade etmiş ve bunların aktarımını “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 + 9. Hoid Tamir Yazıtı (Bu yazıt bütünü simgesi ya da başlığı gibidir.)” şeklinde bir bütün olarak düşünmüştür. Böylece Gabain Hoid Tamir Yazıtlarını bir bütün olarak Kül İç Çor’un hayatı ve ölümü hakkında korunmuş en eski “ır (/ ağıt veya kahramanlık destanı/ heldenlieder)” olarak ileri sürmüştür. Araştırmacı Kül İç Çor’un ölüm tarihi olarak 721’i vermiş ve onun adına yazılan Hoid Tamir kahramanlık destanlarının da yine bu tarihte yazıldığını ifade etmiştir. Gabain Hoid Tamir Yazıtlarının diğer mezar yazıtlarından daha yoğun, etkileyici, duygusal bir şekilde yazıldığını, metinlerde satır başı kafiye kullanıldığını; bu sebeplerden ötürü biçim ve amaç açısından diğer kitabelerden ayrıldığını kaydetmiştir. Araştırmacı Hoid Tamir Yazıtlarının bu sebeplerden kaynaklı olarak şiir biçiminde yazıldığını ifade etmiştir²⁶⁴. Yazara göre bu tür “kahramanlık destanları (/ heldenlieder)” aynı zamanda icra edilmiş ve popüler olmuştur. Gabain bu tarz kahramanlık destanlarının, yazıtların ilk baştaki katı biçimini etkilediğini, böylece yazıtların ölen kişinin kahramanlıklarının anlatımı ile bezendiğini ifade etmiştir. Araştırmacıya göre Göktürk Yazıtları da “mezar yazıtı (/ bengü)” ve “kahramanlık destanı (/ır / heldenlieder)” birleşiminden oluşmuştur (Gabain, 1953: 550-553).

²⁶⁴ Zieme metinlerin azlığı göz önüne alındığında Gabain’in vardığı sonuca varmanın güç olduğunu belirtmiştir (Zieme, 1991: 16). Gandjei, Gabain’in bu fikirlerine katılmamış, bunların şiir/şiir parçaları olmadığını dile getirmiştir. Araştırmacı; Gabain’in aliterasyon olarak tespit ettiği kısımların aslında aliterasyon olmayıp sanatsal form olmadığını ve bunların dilsel gereklilikten ötürü yan yana gelen sesler olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Gandjei; araştırmacının herhangi bir mısra veya dörtlüğün sınırını belirleyemediğini, eğri çizginin “ır” olarak yorumlansa bile söz konusu metinlerin diğer mezar yazıtlarından pek farklı olmadığını dile getirmiştir (1958: 142).

Gandjei *Überblick Über den vor- und Frühislamischen Türkischen Versbau* makalesinde İslamiyet öncesi ve erken dönem Türk şiirinin yapısına eğilmiş, Kowalski (1921)'nin belirttiği gibi “hece ölçüsü-vurgu, strofik yapı (/ strophischer gliederung/ nazım birimine dayanan yapı), son kafiye ve aliterasyon” ilkelerini tespit etmiştir (Gandjei, 1958: 142, 155). Yazar bu konuda Göktürk harfli yazıtların şiir olup olmaması üzerine ileri sürülen düşünceleri de ana hatları ile ele almış ve kendi fikrini ortaya koymuştur. Araştırmacı ilk ritmik unsurlarla daha eski Türk yazıtlarında karşılaştığını belirtmiş ve Korş (1909)'un şiir parçaları olarak ileri sürdüğü Kül Tigin Yazıtı'nın güneydoğu yüzünün ilk iki cümlesini ve yine aynı yazıtın doğu yüzünün yirmi ikinci satırındaki parçayı alıntılarlamıştır. Gandjei Köprülü'nün, Togan'ın da ileri sürdüğü, Korş'un bu düşüncesini önce kabul edip sonra reddettiğini; bunda Kowalski (1921)'nin şüpheci yaklaşımının etkili olmuş olabileceğini dile getirmiştir. Araştırmacı bu ilk tartışmalara değindikten sonra “*körür közüm körmäztäg / bilir bilgin bilmäztäg*” alıntısını yapmış, bu tarz pasajlar ve yazıtlarda üslupsal bir unsur olarak sıklıkla tesadüf edilen paralelliklerin “mısra(lar)” değil oldukça gelişmiş bir düzyazıdaki ritmik unsurlar olduğunu ileri sürmüştür (Gandjei, 1958: 142). Araştırmacı söz konusu ifadelerin Türk düzyazı üslubu çerçevesinde bu şekilde ele alınması gerektiğini dile getirmiştir. Gandjei, Gabain (1953)'e de değinmiş, onun Hoid Tamir Yazıtlarını “ır” şeklinde ilk Türk kahramanlık şiiri olarak yorumlamasına karşı çıkmıştır. Yazar Hoid Tamir Yazıtlarının kuru bir üslupla yazıldığını ve yıl, ay ve gün gibi çeşitli tarihler verildiğini ifade etmiştir. Araştırmacı, Gabain'in aliterasyon olarak iddia ettiği ifadelerin aslında sanatsal formlar değil dilsel gereklilikten kaynaklandığını, herhangi bir mısra veya dörtlüğün sınırının belirlenemediğini, eğri çizginin “ır” olarak yorumlansa bile söz konusu metinlerin diğer mezar yazıtlarından pek de farklı olmadığını dile getirmiştir. Gandjei yazıtların üslubu göz önüne alındığında söz konusu özelliklerle gerçek mısralar değil ritmik özelliklerin yaratıldığı fikrini tekrarlamış; bunun lirik unsurlar bulunan “SU, 1-5”te dahi böyle olduğunu dile getirmiştir (1958: 143).

Tenişev *Eski Türklerde Edebî Dil Var Mıydı?* makalesinde Ongi ve Kül İç Çor Yazıtları ile birlikte Göktürk Yazıtlarının dilinin yeterince işlenmiş bir dil kabul edilebileceğini belirtmiş, abideleri yazılı olarak korunmuş ilk edebiyat eseri kabul

etmiştir. Yazar kelime kadrosu bakımından zenginliğin, evrensel deyimlere sahip olmanın ve kelime gruplarının eğretilme yoluyla kullanımının yazıtlara şiirsel bir ifade verdiğini dile getirmiş, bu fikirlerini “KT, D, 1, 31; T, 37, 48; KÇ, D, 15; KT, G, 1, 5, 8, 11; ŞU, D, 2; BK, K, 11” örnekleri ile desteklemiştir (Tenişev, 1983: 158-160). Araştırmacı seslenme ve retorik sorulara da yer vermiş, bunların anlatımı etkili kıldığını ifade etmiş ve düşüncelerini “KT, G, 1, 10” örnekleri ile desteklemiştir (Tenişev, 1983: 159). Tenişev deyimlerin²⁶⁵ varlığına da değinmiş, ayrıca ideolojik kavramlar ile eğretilme yoluyla kullanılan fiillerin²⁶⁶ mevcudiyetini de dile getirmiştir. Tenişev tekniklere değindiği bu kısımların yanında genel olarak yazıtlarla ilgili de çeşitli üslupsal değerlendirmelerde bulunmuştur. Araştırmacı edebî yapıların yazıttan yazıta değıştiğini kaydetmiş, Göktürk Yazıtlarındaki edebî yapıların Ongi, Kül İç Çor ve Şine Us Yazıtlarına kıyasla daha fazla olduğunu kaydetmiştir. Yazar Göktürk Yazıtlarında şairane ifade tarzı kullanılırken ikinci grubun dilinin daha naklî olduğunu ifade etmiştir (Tenişev, 1983: 159). Tenişev yazıtların diline de değinmiş, abidelerdeki işlenmiş yapıyı, yazılı eserlerden uzun zaman önce de dilin kullanıldığının göstergesi saymıştı. Ayrıca yazara göre Göktürk Yazıtlarının dili, belli normlara bağlanmış, toplumun yüksek tabakalarına hizmet etmiş ve aristokratların dili olmuştur (Tenişev, 1983: 160).

Tenişev *Millî Döneme Kadarki Türk Edebî Dilleri* makalesinde Orhun Türkçesi dilini “runik edebî dili” olarak tavsif etmiş ve onun, Türk edebî dilinin 6-11. yüzyıl arasını kapsayan en eski varyantı/biçimi olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı çeşitli zengin formüller, deyimler, şiirsel formüller, vecizeler, öğütlemeler, hatiplik ve güncel konuşma formüllerini dilin işlek olduğunun göstergeleri olarak kabul etmiştir. Yazar üslubun olgunluğu ve kalitesi bakımından kimi yazıtlar arasında fark olduğunu belirtmiş; Göktürk Yazıtları, Şine Us ve Kül İç Çor Yazıtlarının öteki yazıtlardan farklılaştığını dile getirmiştir. Tenişev’e göre Göktürk Yazıtlarında asilzade, Yenisey Yazıtlarında orta, Altay Yazıtlarında alt, Hoid Tamir Yazıtlarında ise askerî sınıf üslubu kullanılmıştır. Araştırmacı Uygurların Moğolistan’da ikamet

²⁶⁵ Yazar şu örneklere yer vermiştir: “başlıgıg yüküntürtim, tizligig sökürtim (BK, K, 10); illädük ili (KT, D, 6); kaganlauk kağanı (KT, D, 7)” (Tenişev, 1983: 159).

²⁶⁶ Yazar şu örneklere yer vermiştir: “ıduğ yär sub (BK, D, 35; T, 38); inim Kül tigin öziñçä kargäk bolı (KT, D, 30)” (Tenişev, 1983: 159).

ettiği dönemlerde runik edebî dilini kullandığını, buna da Ötüken Uygur Kağanlığı dönemine ait ilk anıtların kanıt oluşturduğunu kaydetmiştir (Tenişev, 1989: 302).

Kaplan *Yenisey Mezar Taşları* makalesinde Yenisey Yazıtlarını edebî yönden işlemiştir. Araştırmacı *Oğuz Kağan Destanı*'nda bulduğu birbirine bağlı, hayvancı ve akıncı, yiğitlik iradesine sahip ve aktif insan tipini tarihe mal olmamış sıradan insanlara ait Yenisey Yazıtlarında da bulmuştur. Ona göre *Oğuz Kağan Destanı*'nda bulunan hayat görüşü, insan tipi ve hayat üslubu bu yazıtlarda da mevcuttur ve bu durum sözü edilen özelliklerin yaygın bir medeniyet şekli olduğunun da göstergesidir (Kaplan, 1991: 29-30). Kaplan'a göre kaya resimlerinde yer alan hareket, basitleştirme ve sembolik ifade Yenisey Yazıtlarında da yer almış, bu metinlerde duygu ve düşünceler tıpkı eski Türk atasözlerindeki gibi veciz, sade ve kuvvetli bir üslupla ifade edilmiştir. Kaplan'a göre *Oğuz Kağan Destanı* ve Göktürk Yazıtlarında olup da Yenisey Yazıtlarında olmayan unsurlar "geniş mekâna hâkim olma" ve "devlet kurma" fikirleridir (1991: 31, 35). Yazar hayvan unsurunun ad, mal, sembol veya mit olarak önemli bir yer tuttuğunu ifade etmiş ve bu noktada "E 11. Begre Yazıtı"ndan üçüncü satırı örnek vereren fikrini desteklemiştir (Kaplan, 1991: 32). Ayrıca hayatı avcılık ve akıncılık ile geçen toplumun insanda aradığı en büyük meziyet olarak değerlendirdiği "erlik erdemi (yani kuvvet ve cesaret)" tabirine de yine aynı yazıtın dokuz ve onuncu satırları, "E 41. Hemçik-Çırgakı (1, 2, 3, 4, 5. satırlar)" ve "E 29. Altın-Köl II (6 ve 7. satırlar)" Yazıtları vesilesiyle değinmiş, kurdun gerçek mi yoksa sembolik mi olduğu noktasına dikkat çekmiştir (Kaplan, 1991: 32-33, 35). Yazar "E 3. Uyük-Turan (1, 2, 3, 4. satırlar)" Yazıtı üzerinden ise "tenri il (semavi il)" tabirine yani yurdun/ülkenin kutsallaştırılmasına değinmiş, bu tabirin tıpkı "erlik erdemi" gibi toplumun temel kıymetlerinden birini ifade ettiğini ve bu tabirle de ilgili olduğunu dile getirmiştir. Kutsal vatan anlayışının "E 7. Barık III" Yazıtı'nda ise şiir mısrası kadar güzel olan üçüncü satırı ile ifade edildiğini dile getirmiştir²⁶⁷. Kaplan bu parça üzerinden bozkır insanının hayata bağlılığını da ifade etmiş ve Budist ya da İslamî dönemde görülen hayatı kötüleyip başka âlemde mesut olma fikrine burada rastlanmadığını belirtmiştir (1991: 33-34). Araştırmacı gökle dinî bir bağ kuran bozkır insanına da çalışmasında yer vermiş, bu düşüncelerini

²⁶⁷ Satıra bakıldığında söz öbekleri ve cümle öğelerinin yapısal paralelligi, öbeklerdeki hece sayılarının eşitliği, gök ve yer tezaadı görülür. Kaplan bu araçların kullanıldığı satırı şiir mısrası kadar güzel görmüştür.

desteklemek için “E 42. Bay-Bulun I” Yazıtı’nın ilk, “E 32. Uybat III” Yazıtı’nın beşinci, “E 11. Begre” Yazıtı’nın ikinci ve “E 10. Elegest I” Yazıtı’nın üçüncü satırını örnek vermiştir (Kaplan, 1991: 34). Kaplan kimi mezar taşlarında vasiyet, nasihat ve temenninin ifade edildiğini belirtmiş, toplumda devamlılığın önemine vurgu yapmış ve bu konu hakkında “E 43. Kızıl-Çıraa I” Yazıtı’nın üçüncü, “E 23. Altın-Köl I” Yazıtı’nın yedinci, “E 29. Altın-Köl II” Yazıtı’nın dördüncü satırlarını örnek vermiştir (1991: 34-35). Yazar tüm bu konuların yanında düşman öldürmenin büyük bir erdem olduğuna değinmiş ve bunu “E 27. Oya” Yazıtı’nın altıncı ve “E 42. Bay-Bulun I” Yazıtı’nın üçüncü satırları ile desteklemiştir. Ayrıca üzüntünün ifade edildiği satırlar için “E 25. Oznaçennaya I” Yazıtı’nın altıncı satırını; eşe verilen değer için “E 2. Uyuk-Arjan”, “E 3. Uyuk-Turan”, “E 7. Barık III”, “E 8. Barık IV”, “E 11. Begre”, “E 29. Altın-Köl II”, “E 13. Çaa-Höl I” Yazıtlarını; anneye karşı duyulan derin saygı ve sevgi için “E 13. Çaa-Höl I”, “E 12. Aldı-Bel I” ve “E 41. Hemçik-Çırgakı” Yazıtlarını; insanların ülke yasalarını terk etmemesi için “E 10. Elegest I” Yazıtı’nın onuncu satırını örnek vermiştir. Kaplan Yenisey Yazıtlarını pek çok açıdan derinlemesine incelemiş ve yazıtların edebî yönlerine kendi tarzıyla ışık tutmaya çalışmıştır (1991: 35).

Kaplan *Göktürk Yazıtları* makalesinde Göktürk Yazıtları hakkında bilgi vermiş, yazıtların Türk kültür tarihindeki mühim yerine değinerek onları bir devletin hatırasını ebedileştiren tarihî birer abide olarak değerlendirmiştir. Yazar bu fikirlerini desteklemek için “KT, G, 1, 2, 3, 4” örnek vermiştir (Kaplan, 1991a: 37-38). Araştırmacı Kül Tigin Yazıtı’ndaki satırlarla *Oğuz Kağan Destanı*’nı mukayese etmiş, yazıtların destana göre daha tarihî olduğunu ancak iki eserde de “kudret iradesi” ve “geniş mekâna hâkim olma” fikirlerinin ortak olduğunu ifade etmiştir (Kaplan, 1991a: 38). Kaplan Çinlilerin, Türklerin akıncı ruhunu çürütmek ve sosyal birlik duygusunu bozmak maksadıyla giriştiği bozucu faaliyetlere değinmiş ve bunların yazıtlara yansımalarını “KT, G, 5, 6, 7” ile desteklemiştir. Ayrıca yazar bu bozucu faaliyetler neticesinde Çin tesirine giren beylerin durumunu ve bu zümreyle halkın duyguları arasındaki tezadı ise “KT, D, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16” alıntılarla ortaya koymuştur (Kaplan, 1991a: 39-40). Kaplan çalışmasının ilerleyen satırlarında “KT, D, 22, 23, 24” örneklerini vererek kağanın tarihten çıkardığı dersleri, Çin tesiriyle baştan çıkan Türk beylerini ve halkın acı tecrübelerini

ifade etmiştir (Kaplan, 1991a: 41). Araştırmacı, Türk toplumunun kendi esaslarına göre yeniden düzenlenmesi ve yerleşik hayata geçmesi fikrinin “KT, G, 8”, Bilge Kağan’ın vatani için yaptığı kahramanlıkların “KT, D, 28” örnekleri ile yansımalarına yer vermiştir (Kaplan, 1991a: 41-42). Yazar, yazıtlarda insan ve hayvanın birbirinden ayrılmaz iki varlık olarak tasavvur edilmesini “KT, D, 32, 33, 35, 36” örnekleri ile ortaya koymuş ve bunu *Oğuz Kağan Destanı* ile benzerliğine dikkat çekmiştir (Kaplan, 1991a: 44). Kaplan Kül Tigin Yazıtı üzerinden yaptığı değerlendirmelerden sonra Tonyukuk Yazıtlarına geçmiş, bu yazıtlarda göçebe insana has düşünce tarzının daha ağır bastığını ifade etmiştir. Yazar hayvanlar âleminden alınan benzetmelere dikkat çekmiş ve bu fikirleri “T, I, B, 6” örneği ile desteklemiştir. Ayrıca araştırmacı Tonyukuk’un ileri görüşlülüğüne de vurgu yapmış, onun (Kök) Türk Kağanlığının teşekkülündeki önemine değinmiş ve bu fikirleri “T, I, B, 7; T, I, G, 8, 9, 10, 11, 12, 13” örnekleri ile pekiştirmiştir (Kaplan, 1991a: 45). Kaplan Kül Tigin Yazıtı’nın Çince kısmına da değinmiş, bu kısımda kâinatı ve insanı bir bütün olarak kavrayan ve onda bir düzen bulan Çin düşünce sisteminin hâkim olduğu farklı bir üslup ve ifade tarzının olduğunu dile getirmiştir (1991a: 44-45).

Melikli *Edebiyat Anıtları Olarak Eski Türk Yazıtları* makalesinde Göktürk Yazıtlarının Türklerin dil, tarih, inanç ve felsefesini yansıtmalarının yanında edebiyatını da yansıttığını, Türk edebiyatı açısından olağanüstü bir değer taşıdığını belirtmiş ve yazıtların edebîliğini tartışmıştır. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının, eski Türk edebiyatının oldukça değerli ve önemli örnekleri olduğunu belirtmiş, yazıtları eşsiz edebiyat metinleri olarak nitelendirmiştir (Melikli, 2000: 263). Melikli kullanılan sanatsal ve stilistik öğeler, tekrarlar, cümle içi aliterasyonları, metaforik deyişin yazıtları edebiyat ürünü yaptığını belirtmiştir. Araştırmacı yazıtların türünün alışılmış edebî türlere benzemediğini dile getirmiş, abidelerin içerik ve şekline uygun olarak şahsına münhasır bir tür olduğunu ileri sürmüştür (Melikli, 2000: 264). Yazar eski Türklerin edebî fikir ve düşünceyi ifade etmek için mükemmel bir edebî yapı ve kompozisyon kullandığını da sözlerine eklemiştir. Melikli “BK, K, 1-7” alıntısını yapmış, bu metnin çok sağlam bir anlatım biçimine sahip olduğunu belirtmiş ve eserin türünü “epitafik hikâye” olarak tanımlamıştır. Yazar bu tür metinlerin eski Türk hikâye türü çerçevesinde incelenebileceğini ve bu tarz çalışmaların, Türk

düzyazı geleneğinin çok eskilere dayandığına şahitlik ettiğini dile getirmiştir (Melikli, 2000: 264-265).

Ölmez *Eski Türk Şiirine Kısa Bir Bakış* makalesinde eski Türk şiiri üzerinde durmuştur. Araştırmacı bu şiirin kimi araştırmacılarca Çin yıllıklarındaki Hunca ikilik (/ beyit) ile; Korş ya da Stebleva gibi araştırmacılar tarafından ise Göktürk Yazıtları ile başlattıklarını belirtmiş ancak kendisi eski Türk şiirinin Uygur şiiri ile başlatılması gerektiğini ifade etmiştir. Araştırmacı Uygur şiirini örnekleri ile birlikte ayrıntılı şekilde ele almış ancak yazıtların edebiliğine temas etmemiştir (Ölmez, 2001: 7-8).

Bayat *Irk Bitig Metninin Poetik Yapısı* makalesinde *Irk Bitig*'in edebî yapısını çeşitli ölçütlere göre incelemiş, bu inceleme esnasında kimi noktalarda Göktürk Yazıtları ile mukayeselerde bulunmuş ve dolaylı yoldan yazıtların da edebiliğine temas etmiştir. Yazar *Irk Bitig* ile Göktürk-Yenisey Yazıtları arasında benzerlik görmüş, *Irk Bitig*'in dilinin de tıpkı yazıtlarda (özellikle Kül Tigin Yazıtı'nda) olduğu gibi asonans, paralellik, kafiyeyle nesir ile süslendiğini belirtmiştir. Araştırmacı böylece yazıtların dilinin şiirsel unsurlar, sanatsal tasvir vasıtaları, akıcı kafiyeyle nesirle zengin bir yapı olduğunu ileri sürmüştür. Yazar ayrıca Göktürk-Yenisey Yazıtlarında tercih edilen tasvir şekline değinmiş, yazıtlarda olayların tasvirinde gerçekçiliğe bağlı kalındığını belirtmiştir (Bayat, 2006: 40). Bayat Göktürk-Yenisey Yazıtlarının başlangıcında epik ifadelerin kullanıldığını ifade etmiş, on beşinci falın başlangıcının Kül Tigin Yazıtı'ndaki “*üze kök tengri asra yagız yer kılındukda ekin ara kişi oğlu kılınmış*” ifade ile aynı ruh, söyleyiş tarzı ve şiirselliğe sahip olduğunu dile getirmiştir (Bayat, 2006: 41-42). Araştırmacı *Irk Bitig*'in şiir ile nesir karışımından oluştuğunu, aynı durumun Göktürk-Yenisey Yazıtlarında da mevcut olduğunu dile getirmiştir. Yazar Türk şiirinin inkişafında Göktürk Yazıtlarının rolü olduğunu ileri sürmüş ve bu yolda *Irk Bitig*'in de payının olduğunu vurgulamıştır (Bayat, 2006: 49).

Enginün *Orhun Yazıtları: Besleyici Güç* makalesinde Göktürk Yazıtlarının yalnızca bir dil malzemesi olarak görülemeyeceğine değinmiş ve yazıtların kimi edebî noktalarına örnekler eşliğinde temas etmiştir. Araştırmacı yazıtların, Türk milletinin ezeli huylarını ortaya koyduğunu, onları okuyanların da destansı bir anlatım ve güzellik bulduğunu ifade etmiştir. Yazar emsalsiz metinler olarak

değerlendirdiği yazıtların, Türklerin yeniden tarih sahnesine çıktığı dönemi anlattığını kaydetmiştir (Enginün, 2011: 343-344). Enginün “KT, D, 33, 35” satırlarını örnek vererek Bilge Kağan’ın zor tabiat şartlarını ve kişisel kahramanlıkları dile getirdiğini ifade etmiş ve bu kısımların Mustafa Kemal ATATÜRK’ün *Nutuk* eserindeki Anafartalar Zaferi’ni anlattığı sahneleri andırdığını dile getirmiştir (2011: 342-343). Nitekim Enginün, Mustafa Kemal ATATÜRK’ün de Türk’ün ölüm kalım mücadelesini Bilge Kağan gibi bizzat anlatma ihtiyacı duyduğunu dile getirmiş ve çalışması boyunca iki büyük Türk devlet yöneticisini paralel bir şekilde işlemiştir (2011: 343). Araştırmacı Bilge Kağan’ın milletine hitap ettiğini, onlara hafızalarının ne kadar zayıf olduğunu hatırlattığını ve bunları taş’a kazıttırdığını dile getirmiş; kağanın milletini aynı yanlışlara düşmemesi için uyardığını ve onlara siyasî bir vasiyet bıraktığını sözlerine eklemiştir. Yazar “KT, G, 1”e atıf yaparak bu başlangıcı, amirin buyruğu olarak değerlendirmiş; Ötüken’de ikameti tavsiye eden kısmı ise anavatan ve başkent ihtiyacının ifadesi olarak yorumlamıştır. Enginün Bilge Kağan’ın, Türk milletinin tok iken açlığı bilmediğini dile getirdiği kısımda hem olumlu hem olumsuz yön görmüş, Türklerin tarihinin kinle dolu olmadığını olumlu sayarken millî hafızasının olmamasını ise olumsuz kabul etmiştir (2011: 343). Araştırmacı Tanrı’nın İlteriş Kağan ve İlbilge Hatun’u gök katından Türk milletinin yok olmaması için gönderdiği, bunun son derece gerçekçi olan metne metafizik bir boyut kattığını ileri sürmüştür (Enginün, 2011: 344). Yazar, Mustafa Kemal ATATÜRK’ün Osmanlı Devleti eleştirisinin bir benzerini Bilge Kağan’ın “KT, D, 23-24” sözlerinde bulmuştur (Enginün, 2011: 345). Araştırmacı bu noktaların dışında yazıtları örnekler eşliğinde okumayı sürdürmüş ve içerikle ilgili kimi noktalara değindikten sonra yazısını sonlandırmıştır (Enginün, 2011: 345-346).

Hacıyev *Kül Tigin və Bilgə Kağan Dastanlarının Şe’ri* makalesinde Stebleva gibi yazıtların şiir olduğunu ileri sürmüş, çeşitli edebîlik ölçütleri ışığında yazıtları incelemiş ve iddiasını temellendirmiştir. Stebleva Göktürk Yazıtlarının tümünün şiir olduğunu ileri sürmüşken Hacıyev ise sadece Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının şiir formunda olduğunu ileri sürmüş; başlık ve makalenin içinde bu iki yazıttan “destan” olarak bahsetmiş ancak Tonyukuk Yazıtlarının “*salname* (/ tarih eseri)” olarak görmüştür. Araştırmacı yazıtların edebî olup olmadığı ve nesir formu mu

yoksa nazım formunda mı yazıldığı sorularının genel olarak Türkoloji, özel olarak ise Göktürkçe araştırmalarında iki büyük soru olduğunu belirtmiştir. Yazar bunlara cevap bulabilmek için çeşitli edebîlik ölçütleri ışığı altında yazıtları incelemiş ve bu yazıtların manzum bir edebî eser, birer “desten” olduklarını nesnel bir şekilde örneklere dayanarak ileri sürmüştür. Hacıyev eski insanların nesir dilinin, onların “günlük/sıradan” konuşmalarından oluştuğunu, günlük konuşmadan farklı olabilmek için dilin şiir dili olması gerektiğini ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre yazıtların manzum birer edebî eser örneği olması onların dilinin sanatsal özelliklere, destan dilinin söz dizimine ve şiir dilinin niteliklerine sahip olmasından ileri gelmiştir. Yazar, şiir dilinin belirli teknik “göstergeler/ilkeler” ile tanımlandığını; “göstergeler/ilkeler”in de “ritim-özel duraklı tonlama, ahenk, ilgili sözdizimsel bölümler (mısralar), ses düzenlemeleri (heceler), seslerin melodik kombinasyonları (aliterasyon, kafiye) ve genel olarak dili sıradan konuşmadan ayıran tonlama öğeleri” şeklinde tespit etmiştir (Hacıyev, 2011: 415). Araştırmacı ilk olarak şiir dilinin kadim özelliklerinden biri olarak gördüğü paralelliği ele almış, aynı sözdizimsel kalıbın tekrarının ifadede uyum ve ritim yarattığını ifade etmiş, fikirlerini “KT, D, 12, 18” alıntıları ile desteklemiştir. Hacıyev paralelliğin aslında daha geniş bir kavram olduğunu, “fonetik, kelime ve morfoloji” düzeylerinde türlerinin olduğunu dile getirmiştir. Yazar fonetik paralelliğin “aliterasyon, asonans, kafiye vb.”, sözcüksel paralelliğin “tekrar ve redif vb.” gibi “adlar/altbaşlıklar/görünüm türler” ile anıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı morfolojik paralelliğin ise genelde atlandığını, onun da “*süle+di+miz, sünüş+di+miz*” biçiminde gerçekleştirildiğini sözlerine eklemiştir. Hacıyev farklı paralellik türlerinin yazıtlarda pek çok örneğinin mevcut olduğunu kaydetmiştir (2011: 415-416). Yazar ikinci olarak hece ölçüsünün önemli bir şiirsel yük taşıdığını belirtmiş, yazıtlarda kullanılan ölçünün modern şiirdeki kullanımından farklı olduğunu da sözlerine eklemiştir. Araştırmacı ölçünün kimi zaman farklılaşabildiğini ancak belirli sınırlar içinde kaldığını, örneğin bir grupta “8-7-4-5-5” heceye sahip mısraların toplanabildiğini, bu toplanmanın farklı hece sayılarına rağmen yine de belirli bir ritim yarattığını ileri sürmüştür. Hacıyev fikirlerini desteklemek için “KT, D, 9, 15-16” alıntılarını yapmış, yazıtlardaki tek 8’li hece ölçüsüne sahip dördlüğün Stebleva tarafından tespit edildiğini belirterek “KT, D, 11”i örnek vermiştir (Hacıyev, 2011: 416-417). Yazar üçüncü olarak aliterasyonu ele

almıştır. Hacıyev aliterasyonun eski Türk şiirinin ana, hatta genellikle birinci ezgi oluşturma aracı olarak kabul edildiğini; Orhun şiirinde de aliterasyonun sık olmasa da mevcut olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı “KT, D, 3, 9; T, 24” örneklerini vermiş, hem iç hem satır başı aliterasyonun varlığını göstermiştir (Hacıyev, 2011: 417-418). Yazar dördüncü olarak kafiyeyle değinmiştir. Hacıyev’e göre kafiye genellikle modern şiirdeki gibi görünmez ancak çok az da olsa modern tipe uygun kafiye örnekleri de vardır. Araştırmacı buna rağmen yazıtlarda gerçekten kafiyenin var olduğunu belirtmiş ve “KT, D, 2”deki “*yüküntür-sökür*” ve “T 12”deki “*udusıkım-olursırım*” alıntıları ile fikirlerini desteklemiştir (Hacıyev, 2011: 418-419). Hacıyev beşinci olarak kurallı cümle dizilişinin değiştirilmesiyle elde edilen devrik cümleyi incelemiş, Göktürk Yazıtlarının dilinde devrik cümle kullanımının çok az da olsa mevcut olduğunu ifade etmiştir. Yazar bu varlığı yazıtların dilinin şiirsel bir dil olmasından kaynaklanmasına bağlamıştır. Araştırmacı devrik cümle ile dilin duygusal bir etki kazandığını, daha yoğun ve sürekli bir şiirsellik elde ettiğini sözlerine eklemiştir. Yazar bu fikirlerini desteklemek için “T, 38-39”dan “*Neke tezerbiz, üküs tiyin?*” ve “*Neke qorqur biz, az tiyin?*” örneklerini vermiştir. Ayrıca araştırmacı “*erinç*” modal kelimesi ile yazıtların tahkiye şeklinde oluşturulmuş gibi görüldüğünü kaydetmiş, “KT, D, 5” alıntısını yaparak ve bu pasajdaki sözcüksel, morfolojik ve sözdizimsel paralelliğe de dikkati çekmiştir (Hacıyev, 2011: 419-420). Hacıyev alıntıcı olarak tezat sanatına değinmiş, yazıtlarda “manzara-portre” yaratılarak görsellik ile duygusal bir etki yaratıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı “KT, D, 1”i alıntılıyıp “*üze*” ve “*asra*” tezadına dikkati çekmiş ve bu karşıtlığın şiirsel bir zemin oluşturmadaki önemli rolüne işaret etmiştir. Aynı pasajdaki hece eşitliğinin de ritmik bir unsur olarak bu yapıya destek verdiğini sözlerine eklemiştir. Yazar bu manzaranın bir ressamın elinden çıktığını ve bunun şiir için gerekli estetik zemini oluşturduğunu, Orhun destanlarının dilinin bu tür şiirsel sahnelerle dolu olduğunu kaydetmiştir (Hacıyev, 2011: 420). Hacıyev yedinci olarak “leff ü neşr”e değinmiş, bunun Arap şiirinin etkisinden ziyade Türk şiirinin bir gerçeği olarak değerlendirilmesi gerektiğini hem Fuzuli hem de “KT, D, 9”dan örneklerle desteklemiştir (2011: 420-421). Yazar sekizinci olarak Orhun şiirindeki epik sözdizimine dikkati çekmiş, bu noktada “T, 31-32”, *Dede Korkut Kitabı* ve *Manas Destanı*’nı karşılaştırarak yazıtlarla adı geçen kült sanat eserleri arasındaki benzerliğe

değirmiştir. Araştırmacı “... *tidi*” şeklindeki doğrudan aktarım yapılarını epik söz dizimi olarak tespit etmiştir (Hacıyev, 2011: 421-422). Hacıyev son olarak Göktürk-Yenisey Yazıtlarının dilinin şiir diline ait mükemmel, özgün ve olgun metaforlara sahip olduğunu dile getirmiş ve bu metaforların yalnızca dilin sözcüksel zenginliğine değil aynı zamanda duygusal-psikolojik zenginliğine de tanıklık ettiğini sözlerine eklemiştir. Araştırmacı “T, 12-13”ü alıntılarını ve bu pasajda yazarın sıradan olmayan metaforlar kurduğunu, 8. yüzyılda Türklerin yarattığı mükemmel yazılı destanların dilinin bu olması gerektiğini ifade etmiştir. Hacıyev Göktürk Yazıtlarının bu kadar nitelikli olmasını sağlayan unsurun Türk dilinin kudretli mükemmelliği ve ipeksi zarafeti olduğunu dile getirerek yazısını bitirmiştir (2011: 423).

Yıldırım’ın ‘*Bilge Tonyukuk Benggü Taş Bitigi*’ ve *Türk Edebî Yaratıcılığında Yeri* makalesinde Tonyukuk Yazıtları, bir edebî eser olarak sergilediği özellikler açısından incelenmiştir (2022: 3). Yazar genel olarak Göktürk yazısı ile oluşturulmuş metinlerin gelişmiş ve olgunlaşmış bir anlatım diline sahip olduğunu belirtmiş, üretilen metinlerde anlatıma etkileyici bir ezgi de katıldığını ifade etmiştir. Araştırmacıya göre yazıtların anlatımında ses benzerlik ve tekrarları kullanılmış, manzum anlatım dilinden yararlanılmış, sözlü ortam edebî yaratıcılığının deneyim, bilgi ve birikimlerinden yararlanılmıştır. Böylece yazıtlarda başarılı bir mensur anlatım dili yaratılabilmiş, Tonyukuk Yazıtları da bunun bir örneği olmuş, bunlara ek olarak kalıp sözlerin katkısından da yararlanılmıştır. Yıldırım yazıtların, gelecek kuşaklara öğüt vermek, yol göstermek amacıyla yazıldığını belirtmiş ve Tonyukuk Yazıtlarını da bu şekilde değerlendirmiştir. Araştırmacı öğüt verici bu yazıtlarda “*ben olmasaydım hiçbir şey olmazdı*” anlayışının hâkim olduğunu ve anlatının bu çekirdek etrafında kurulduğunu belirtmiştir. Yazara göre bu yapı çarpıcı ve sürükleyici bir üslupla oluşturulmuş; iç diyalog ve diyalogla desteklenmiş; entrika, çarpışma sahneleri, yokluk günleri gibi kimi tasvirleri barındırmış ve yazarın kendi eşsizliğini vurgulaması ile çarpıcı şekilde bitirilmiştir. Yazıtlarda aliterasyon, asonans, kafiye, karşıtlık, koşutluk, benzetme, tasvir gibi teknikler kullanılmış; metne belirli bir ezgi kazandırılmış ve böylece kalıcılık ve yeniden anlatılabilirlik güçlendirilmiştir. Yıldırım bu hâliyle abidelerin yazılı edebî yaratıcılığa öncülük ettiğini iddia etmiştir. Yazar “T, II, D, 54-58”i alıntılarını etkili bir bitiriş cümlesi olduğunu ifade etmiş, başlangıç için ise “T, I, B, 1” alıntısını yapmış, Ömer

Seyfettin'in hikâyesi ile bu başlangıç arasında koşutluk ve etkileşim tespit etmiştir. Yıldırım'a göre edebî açıdan bakıldığında Tonyukuk, metnini modern zamanların roman ve hikâye tekniği ile oluşturmuş, kendinin de yazılı Türk edebiyatının yüksek yaratıcılık kabiliyetine sahip bir yazarı olduğunu kanıtlamıştır (Yıldırım, 2022: 8-10, 13-14). Araştırmacı yazıtlardaki edebî kullanımları göstermeye devam etmiş, “T, I, B, 5-6, 13-14” alıntıları ile metindeki atasözleri ve bunların metne katkısı üzerinde durmuştur. Ayrıca yazar “T, I, K, 29-32” kısımlarında üslubun mutlu bir insana ait olduğunu belirtirken “T, I, K, 32-35; T, II, B, 36-41” kısımlarında Kapgan Kağan'ın gizli bilgisini öğrendikten sonra ise öfkeli bir insana ait olduğunu ifade etmiştir. Yazara göre Tonyukuk, mücadeleyle geçen ömrünü, ben merkezli bir anlatım dili kullanarak mükemmel bir kurgu içinde ifade etmiştir (Yıldırım, 2022: 12-13). Araştırmacı bu kadar fazla edebî teknikle oluşturulmuş yazıtların edebî bir tür olup olmadığını sorgulamış ve bu yazıtların sadece bir filoloji metni ya da tarih belgesi olarak görülmesinin sorgulanması gerektiğini ima etmiştir (Yıldırım, 2022: 15). Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının yanında Kül İç Çor ve Kül Tigin Yazıtlarının anlatım dili ve saldırı betimlemelerindeki benzerliklerini, aynı yazar tarafından üretilmeleri ile açıklamıştır. Ek olarak yazar Kül İç Çor Yazıtı'nı ilk yaşam anlatısı olarak tavsif etmiştir (Yıldırım, 2022: 7-8).

Gürgün Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve Karabalgasun-II Yazıtı'nın *Formu* makalesinde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının form konusunu işlemiş ve yazıtların edebîliğine de değinmiştir. Araştırmacı Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat, Şine Us, Hoid Tamir, Arhanan, Gurvaljin Uul Yazıtlarının bazı edebî yapıları sahip olduğunu ancak bunların düz yazı formunda oluşturulduğunu ifade etmiştir. Gürgün bunların yanında Karabalgasun-II Yazıtı'nın ise düzyazı-şiir karışık bir formda oluşturulduğunu ayrıca yazıttaki “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı*”, “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” biçimindeki dört ve beşinci cümlelerin ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası olduğunu ileri sürmüştür (2025: 280).

Tarih alanında üretilen kitap, kitap bölümü veya makale gibi çeşitli boyutlardaki tarih çalışmalarında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına esas olarak onların tarihî değeri açısından değinilmiştir. Bunun yanında yazıtların edebîliğine ise kimi zaman yüzeysel olarak değinilmiş kimi zaman ise bu yön hiç dile

getirilmemiştir²⁶⁸. Çandarlıoğlu (2019), Taşağıl (2022)’da “edebiyat” alt başlığı açılrsa da burada yüzeysel bir değinmenin ötesinde herhangi bir edebî değerlendirme, ayrıntılı açıklama ya da örneklerle konuyu ifade ediş yer almaz. 840’tan sonraki mimari ve resim sanatı gibi başlıklar örneklerle daha derinlemesine anlatılırken Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî yapılarından bahsedilmemiş ya da örnek verilmemiştir. Roux (2007)’da “edebiyat” alt başlığı açılmış, Göktürk Yazıtlarına yüzeysel olarak değinilmişse de Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına yer verilmemiştir. Gömeç (2015)’te “edebiyat” alt başlığı açılmamış ancak genel olarak sanat eserleri ile ilgili bilgi verilmiştir. Bunun içinde de yazıtların edebiliği ile ilgili herhangi bir bilgi ya da örnek verilmeden konu yüzeysel olarak geçilmiş ancak 840 sonrasındaki edebiyat, mimari, resim gibi sanat dalları ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Ögel (1955)’de yazıtlara değinilmeden 840’tan sonraki edebî gelişmeler ifade edilmiştir. Mackerras (1972, 2014), Kafesoğlu (2013), Yıldırım (2021)’da din ya da toplumsal yapı gibi alt başlıklar açılrsa da “edebiyat” alt başlığı açılmamış ve yazıtların edebiliğine değinilmemiştir. Aynı atlasta yer alan Taşağıl (2022ç)’da sadece Göktürk Yazıtlarının mezar alanına değinilmiş, Yıldırım (2022b)’da ise yazıtlardan bahsedilmemiştir. Mackerras (1972, 2014)’ta ek olarak yazıtların doğrudan edebî yönüne değinilmemiş ancak yazıtların edebîlik araçları kullanarak retorik ifade oluşturma yönüne dikkat çekilmiştir. Togan (1912)’da Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarına değinilmiş, yazıtlar hakkında bilgi verilmiş ve Kül Tigin Yazıtı’nın edebî yanına örnek eşliğinde temas edilmiştir. Aynı çalışmada Uygur Yazıtlarından ise yüzeysel olarak bahsedilmiştir. Giraud (1999)’da yazıtlardan olabildiğince faydalanılmış, gerekli görülen yerlerde yazıtların üslup ve edebiliğine değinilmiş, bunların dışında müstakil başlıklar altında üslup ve edebîlik örneklerle ayrıntılı şekilde ortaya konmuştur. Ancak bu çalışma da konusundan ötürü Göktürk Yazıtları ile sınırlı kalmıştır. Mori (2019), TÜA (1975)’da (Kök) Türkler işlenirken Göktürk Yazıtları ve onların edebiliğinden yüzeysel olarak bahsedilmiştir.

Eski Türkler, (Kök) Türkler ya da Uygurlarla ilişkili sanat ve kültür tarihi başlığı altındaki Ögel (2020), Tryjarski (1972), Esin (1978), Novgorodova (1980), Akın (1997), Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem (1997), Çoruhlu

²⁶⁸ Çalışmanın yapıldığı tarihte Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının kimileri henüz keşfedilmemiş olabilir. Bu sebeple Ögel (1955) gibi çalışmalar değerlendirilirken hangi yazıtların mevcut olup olmadıkları da göz önünde tutulmalıdır.

(2002, 2019, 2020), Kamalov (2002a), Başkan (2002), Karpuz (2002)'da resim, heykel, minyatür, hat gibi sanat dallarına değinilmiş ancak müstakil olarak edebiyata yer verilmemiştir. Ayrıca Esin (1978)'de “sanat eserleri”, Çandarlıoğlu (2019a)'nda ise müstakil olarak “edebiyat” alt başlığı açılrsa da Göktürk harfli yazıtların edebî yönlerine değinilmemiştir. Bunlara ek olarak Ögel (2020), Esin (1978, 1984²⁶⁹), Novgorodova (1980), Aslanapa (1992), Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem (1997), Akın (1997), Çoruhlu (2002, 2019, 2020), Kamalov (2002a), Güzel, Çiçek ve Koca (2002), Mülayim (2022)'de yazıtların tarihî ve kültürel önemine dair pasajlar yer alsa da edebî boyutlarına yer verilmemiş, yazıtlardaki edebî metin parçalarına değinilmemiştir. Ayrıca Çoruhlu (2020)'da yazıtlar için ayrı bir başlık açılmış, yazıtların farklı sanatsal yönleri/derinlikleri ele alınmış ancak edebî yönleri değerlendirilmemiştir. Ek olarak Mülayim (2022a)'de ise yazıtlardan bahsedilmemiştir.

Edebiyat tarihindeki değerlendirmelere bakıldığında Atsız (1943), Banarlı (1971), Ercilasun (1985a), Tekin (2020), Kudret (2000), Alyılmaz (2004), Ağca (2018), Alyılmaz ve Mert (2019a)'te Göktürk Yazıtlarının edebîliği üzerinde durulmuş, konu örneklerle ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Useev (2019)'de Yenisey Yazıtlarının edebî kısımları örneklerle incelenmiştir. Bu tarz çalışmalarda doğrudan edebîlik araştırılmasa da edebîliğin atlanmaması oldukça önemlidir. Ancak bu noktada da üzerinde durulan eserler genellikle Göktürk Yazıtları olmuş ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına ya değinilmemiş ya da yüzeysel bir şekilde temas edilmiştir. Atsız (1943), Ercilasun (1981), Tezcan (1984a), Kudret (2000), Demir ve Yılmaz (2007)'da Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına değinilmiş ancak bu yazıtların Göktürk Yazıtlarının gerisinde olduğu hükmü verilmiştir. Tezcan (2001), TDEA (1998), Özönder (2002), Şanlı (2002), Özyetgin (2022a, 2022b, 2022c, 2022ç)'de (Kök) Türk ya da Uygur dönemi yazıtlarına yüzeysel bir şekilde değinilmiş, yazıtların edebîliği derinlemesine işlenmemiş, yazıtlar dönemi hakkında edebî değerlendirmeye girilmemiş, esas olarak 840 sonrası Uygur edebiyatı ve

²⁶⁹ Esin (1984)'in yer aldığı otuz üçüncü ciltte edebiyat müstakil bir başlık hâlinde *Uygur Edebiyatı* hâlinde verilmiştir. Bunun yanında *Uygur Sanatı* maddesinde, eserlerin edebî yönüne değinilse ya da bu edebîliklere yüzeysel olarak değinilerek *Uygur Edebiyatı* başlığına gönderilse *Uygur Sanatı* başlığı altında yazıtlardaki edebî yapılar da dikkat çekilmiş olurdu. Nitekim yine otuz üçüncü ciltteki *Uygurca* maddesinde Tezcan Uygur Yazıtlarının dilinden bahsederken *Uygur Edebiyatı* maddesine gönderimde bulunmuştur (1984b: 141).

ürünleri örnekler eşliğinde ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Bazin (1964), Bombaci (1964, 1968), Berta (2007)'da Göktürk Yazıtlarının edebîliği üzerinde durulmuş, konu örneklerle işlenmiş ancak Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarının edebîliğine değinilmemiştir. Ayrıca Bombaci (1964, 1968)'de Uygur Edebiyatı müstakil bir başlık olarak işlense de Göktürk harfli yazıtlara yer verilmemiştir. Gönensay ve Banarlı (1943), Ergin (1977), Ercilasun (1981), Özkırmımlı (1982), Özyetgin (2022)'de Göktürk Yazıtlarının edebîliğine yüzeysel olarak değinilmiş ancak konu örnekler eşliğinde derinlemesine işlenmemiştir. Gabain (1964), TDEA (1990)'de Göktürk harfli yazıtların edebîliğine yer verilmemiştir.

Dil bilimi alanında yapılan değerlendirmelere bakıldığında Thomsen (2011), Asım (1897, 1910, 1922), Caferoğlu (1930, 2015), Tekin (2014, 2016, 2020b), Ergin (2008, 2011), Bazin (1988), Bozkurt (1992, 2002), Alyılmaz (1994, 2007), Oorjak (2003), Bülbüloğlu (2003), Klyashtorny (2011), Eker (2011), Şirin (2016), Ata (2018), Aydın (2019, 2019a, 2021a), Akar (2019), Ercilasun (2021), Şirin (2022)'de edebî/retorik yapıların varlığına değinilip kimi örnekler verilmiş ancak bunların nasıl oluşturulduğuna dair ayrıntılı bir betimleme yapılmamış ya da metin yapısındaki edebî etkisi üzerinde durulmamıştır. Nitekim buradaki incelemeler de genellikle Göktürk Yazıtları üzerindedir. Tekin (1957, 1957a, 2020c), Çağatay (2008), Ercilasun (2007, 2010, 2016), Alyılmaz (2021)'da yazıtların edebîliği üzerinde örneklerle ayrıntılı şekilde durulmuştur. Ayrıca Ercilasun (2007a)'da yazıtların retorik eleştirisi de metin merkezli olarak örnekler aracılığı ile yapılmıştır. Giraud (1961, 1992)'da Tonyukuk Yazıtları ele alınmış; transliterasyon, transkripsiyon, yazının özellikleri ve okuma gibi alanların yanında yazıtların ritmine de müstakil bir başlık ayrılmıştır. Araştırmacı edebîliği hem çözüm ve yorumda kullanmış hem de metinden örnekler eşliğinde ayrıntılı şekilde işlemiştir. Böylece bir yazıt üzerine yapılan dil çalışmasında edebîlik ihmal edilmeden yazıt pek çok yönü ile incelenmiştir. Ek olarak Uzun (1995)'da ise metnin üslubu örnekler eşliğinde derinlemesine incelenmiştir. Sadam (2003)'da Orhun ve Yenisey Yazıtlarının edebîliği ile ilgili pek çok konuya değinilmiş, örnek ve ölçütler eşliğinde ayrıntılı bir inceleme yapılmıştır. Ancak bu noktada da üzerinde durulan eserler genellikle Göktürk Yazıtları olmuş ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına ya değinilmemiş ya da yüzeysel bir şekilde temas edilmiştir. Ramstedt (1913), Klyashtorny (1982),

Sertkaya (1999), Osawa (1999a), Alimov (2015), Ölmez (2018, 2021, 2023), Aydın (2019)'da Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki edebî yapıların varlığına değinilip kimi örnekler verilse de edebî yapılar ayrıntılı şekilde incelenmemiş ya da metin yapısındaki edebî etkisi üzerinde derinlemesine durulmamıştır. Gürgün (2021)'de ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları metin dil bilimsel açıdan incelenirken her yazıt için özel olarak “biçem” alt başlığı açılmış, yazıtların üslup ve kimi edebî yapıları örnekler eşliğinde ele alınmıştır. Gabain (1998)'de ise yazıtların edebî açıdan zayıf olduğuna değinilmiştir. Ayrıca Orkun (2011), Klyashtorny (1982), Osawa (1999), Alyılmaz (2013), Şirin (2015, 2016), Aydın (2018), Ölmez (2018) gibi birçok çalışmada mecaz anlamlara ve bunların metne katkısına değinilmiştir. İkdam (1895), Thomsen (1935), Orkun (2011), Gabain (1959, 2017), Mert (2009), Berta (2010), Söyegov (2011), Aydın (2015, 2018, 2021, 2022), Ölmez (2019)'de edebî yapılara değinilmemiştir.

Çeşitli alanlarda yapılan değerlendirmeler göz önüne alındığında Korş (1909), Köprülü (1999), Gökyay (2007), Özkeçeci (2011)'de Göktürk Yazıtlarının edebîliğine örnekler aracılığı ile yüzeysel şekilde değinilmiştir. Aydın (2022b)'da Orhun, Yenisey ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının kimi edebî teknik ve kullanımlarına örnekler aracılığı ile değinilmiştir. Aydın (2024a)'da ise Kül Tigin Yazıtı'ndaki kimi edebî yapılara örnekler aracılığıyla temas edilmiştir. Aksan (2000)'da Tariat Yazıtı'na yüzeysel olarak değinilmiş ve Uygur Yazıtlarının edebîliğinden Göktürk Yazıtları ile kıyaslanarak bahsedilmiştir. Kozmin (1937), Sprengling (1986), Bazin (2011), Aksan (2000a, 2017), Şirin (2019)'de Türkçe ve dil bilimi ile ilgili çeşitli konular işlenirken Göktürk harfli yazıtların edebîliğine ya da bu yazıtlarda kullanılan tekniklere de yüzeysel olarak değinilmiştir. Bu tarz çalışmalarda yazıtlar döneminden de örnekler alınmış, dilin eskiliğine nesnel dayanak yaratmak ya da dil bilimsel çeşitli konuları açıklamak gibi farklı amaçlarla da olsa bu vesileyle yazıtların edebî kısımlarına sınırlı da olsa temas edilmiştir. Ayrıca Aksan (2000, 2015)'da Göktürk harfli yazıtlar üzerinde edebî değerlendirmeler yapılırken Göktürk ya da Yenisey Yazıtları örnekler eşliğinde işlenmiş ve yazıtlardaki edebî yapılar derinlemesine incelenmiştir. Özellikle Aksan (2000, 2015)'da edebîliği incelemek için önce ölçütler belirlenip örnekler eşliğinde açıklanmış ve ardından yazıtların eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Anılan çalışmaların

yanında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarını bu şekilde ayrıntılı şekilde edebî açıdan değerlendiren herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Eski Türk şiiri ve doğrudan yazıtların edebîliği üzerine yapılan çalışmalar nicelik bakımından az olsa da nitelik bakımından oldukça kıymetlidir. Gabain (1953), Stebleva (1965), Képes (1982), Tenişev (1983), Kaplan (1991, 1991a), Aksan (2000), Melikli (2000), Bayat (2006), Enginün (2011), Hacıyev (2011), Yıldırım (2022), Gedikli (2023)'de Göktürk harfli yazıtlar üzerinde edebî değerlendirmeler yapılırken Göktürk ya da Yenisey Yazıtları örnekler eşliğinde işlenmiş ve yazıtlardaki edebî yapılar derinlemesine incelenmiştir. Özellikle Aksan (2000)'da edebîliği incelemek için önce ölçütler belirlenip örnekler eşliğinde açıklanmış ve ardından yazıtların eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Stebleva (1965), Képes (1982) ve Hacıyev (2011) yazıtların manzum olduğunu iddia etmiş, bu iddiasını kanıtlamak için metnin edebîlik ölçütlerine göre incelenmesi gerektiğini ifade etmiş, sonrasında bu edebîlik ölçütlerini tespit etmiş ve yazıtları bu edebîlik ölçütlerine göre nesnel ve metin merkezli bir şekilde incelemiştir. Anılan çalışmaların yanında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarını bu şekilde ayrıntılı şekilde edebî açıdan değerlendiren herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Doerfer (1996) teorik altyapıya önem vermiştir. Yazar eski Türk şiirini incelediği eserinde önce başlıkta yer verdiği şiirin ne olduğunu tartışıp kendi kabulünü ortaya koymuş, sonrasında ise bu kabule uygun olarak şiirin araçlarını tanımlamıştır. Araştırmacı incelemesini bu bakış açısı ve teorik kabullerle nesnel ve metin merkezli bir şekilde gerçekleştirmiş, incelediği şiirin “ne”liğini teorik olarak tartışarak da önemli bir konum lede etmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının düzyazı olduğunu ortaya koyarken girişteki bu teorik altyapıdan hareket etmiş ve ileri sürdüğü ilkelere göre hükmünü vermiştir. Ayrıca yazar yeri geldikçe Göktürk Yazıtların edebîliğine örnekler eşliğinde değinmiştir. Aksan (2000)'da Tariat Yazıtı'na yüzeysel olarak değinilmiş ve Uygur Yazıtlarının edebîliğinden Göktürk Yazıtları ile kıyaslanarak bahsedilmiştir. Tenişev (1983)'de de Göktürk Yazıtlarında şairane ifade tarzı kullanılırken Şine Us'un da içinde olduğu yazıtların dilinin daha naklî olduğu ifade edilmiştir. Gabain (1953) Hoid Tamir Yazıtlarını bütünlüklü manzum bir eser olarak ele almış ve konuyu örneklerle derinlemesine işlemiştir. Gabain (1953) başkafiyeden hareketle Hoid Tamir Yazıtlarının manzum olduğunu ileri sürmüştür. Caferoğlu

(2015) ve Ölmez (2001)'de Uygur edebiyatı ya da şiiri işlenirken Göktürk harfleri ile oluşturulmuş Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları buraya dâhil edilmemiştir. Arat (2007), Ölmez (2001) gibi çalışmalarda yazılı eski Türk şiiri işlenirken sadece 840 sonrası Uygur şiiri ve İslamiyet etkisindeki Türk şiiri ele alınmış ancak Göktürk harfli yazıtlardan, bu yazıtların şiirsel kısımlarından bahsedilmemiştir. Bunlara ek olarak Zieme (1985, 1991) de 840 sonrası Türk şiiri ile ilgilidir. Bu tarz eserlerden Zieme (1991)'de 840 sonrası Uygur şiiri metin merkezli bir şekilde çeşitli ölçütlere göre nesnel şekilde incelenmiş ve incelemeden önce Göktürk Yazıtlarının şiirselliği konusu tartışılmış, bu konuya girişte yer ayrılmış ancak Zieme'nin 1985 tarihli diğer çalışmasında inceleme aynı şekilde gerçekleşse de yazıtlarla ilgili böyle bir pasaja yer verilmemiştir. Benzer bir konu yazılı Türkçe eski Türk şiiri ya da yazılı Türkçe şiir tarihi işlenirken Gedikli (2023)'de Göktürk Yazıtları da şiir tarihine dâhil edilmiş ancak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına değinilmemiştir. Tenişev (1989)'de ise edebîlik yüzeysel olarak incelenmiştir. Gandjei (1958)'de İslamiyet öncesi Türk şiiri değerlendirilirken Göktürk harfli yazıtlardan başlanmış, yazıtların manzum olmadığı ancak ritmik düzyazı olduğu ileri sürülmüştür. Aynı çalışmada Hoid Tamir Yazıtlarının kuru bir üslupla yazıldığına temas edilmiş ve Suci Yazıtı'nda duygusal kimi parçalar olduğuna temas edilmiştir. Gürgün (2025)'de Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının form durumu tartışılmış, yer yer yazıtların edebîliğine temas edilmiştir. Çalışmada Karabalgasun-II Yazıtı'nda şiirin karakteristik ölçütlerine göre ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası tespit edilmiştir.

İlk bakışta çalışmaların Göktürk Yazıtları üzerinde yoğunlaştığı, Yenisey Yazıtları üzerine de kimi değerlendirmelerin yapıldığı son olarak da Ötüken Uygur Kağanlığı üzerine diğerlerine nazaran daha az çalışma yapıldığı görülebilir. Başka bir deyişle Orhun ve Yenisey Yazıtları üzerine edebî eleştiri açısından derinlemesine çalışmalar yapılmışken Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının üzerine mezkûr eserler kadar ayrıntılı çalışılmadığı, farklı odak noktalarından ötürü edebî değerlendirmelerin yüzeysel kaldığı anlaşılabılır. Hepsi ayrı ayrı değerli olan bu çalışmalar kültür tarihi, dil bilimi ya da tarih gibi alanlara eğilmiş ve bu alanlardaki önemli boşlukları doldurmuştur. Genel olarak bakıldığında ise Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisi özel olarak amaçlanmadığı için bu alana dair çalışmalar yüzeysel kalmıştır. Sonuç olarak anılan yazıtlar üzerinde edebîlik

ölçütleri kılavuzluğunda bütünlüklü, nesnel ve müstakil bir metin merkezli edebî eleştiri gerçekleştirilmemiştir. Bunun sonucunda yazıtların kültür tarihi, dil bilimi ve tarih açısından zenginlikleri ortaya koyulmuşsa da edebî zenginlikleri belirli bir yöntem doğrultusunda tam olarak gün yüzüne çıkarılamamıştır. Huzursuz bir şairdeyişiyle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki edebî metin parçalarının yaratıcıları, sükût suikastına uğramıştır ve uğramaktadır.

Bu çalışma yukarıda değinilen temel eksiklik(ler) üzerine planlanmıştır. Çalışmada Göktürk yazısı ile oluşturulmuş Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının belirli bir yöntem doğrultusunda, bütünlüklü ve müstakil olarak edebîlik ölçütleri ışığında metin merkezli edebî eleştirisi amaçlanmıştır. Böylelikle pek çok konudan zengin olan yazıtların bir yönünün daha, edebî yönünün nesnel bir şekilde ortaya konmasına çalışılmıştır.

1.5. EDEBİLİK ÖLÇÜTLERİNİN TESPİTİ

Bir hüküm vermek için ölçü ya da ölçülerin belirlenmesi gerekir, hükmün hangi ölçüye göre verildiği oldukça önemlidir (Köprülü, 2009: 28). İnce'ye göre eleştirinin bir yöntemi, yöntemin de bir metodolojisi olmalıdır. Belirli bir yöntemin metodolojisine göre eleştiri yapılmalıdır (İnce, 2004: 63). Çalışmanın teorik kısmında “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Eksilti”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” adlı çeşitli “edebîlik ölçütleri (edebîlik ölçütleri cetveli / edebîlik ölçütleri skalası)” belirlendi. Bu belirlemede hem edebiyat teorisi ve estetik üzerine okunan kaynaklar hem de İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı ürünleri üzerine daha önceki eleştiriler hem de yazıtlarda bulunan malzeme belirleyici olmuştur. Başka bir deyişle ölçütler tespit edilirken yazıt metinleri gözetilmiş ve hem yazıtlar ya da 840 sonrası Uygur edebiyatı alanlarında daha önceden yapılmış çalışmalarda “edebîlik hükmü” için kullanılan ölçütlerden yararlanılmış hem de bunlara estetik ve kimi edebî eleştiri yöntemlerinden yararlanılarak yeni ölçütler eklenmiştir. Sonuç olarak metinler de göz önünde tutularak hem geçmiş çalışmalardan beslenilmiş hem de yeni bakış açıları getirilerek bir ölçütler skalası oluşturulmuştur. Belirlenen bu ölçütlere göre de Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları olarak kabul edilen yazıtları metin merkezli şekilde eleştirme amaçlanmıştır.

1.5.1. Edebîlik Ölçütlerinin Kaynakları

“Çoklukta birlik” ve “bütünlüklü olma” ölçütleri estetikten yararlanılarak eklenen ölçütlerdir. Her türden sanat eserine uyacak genelgeçer estetik ilkelerinin tespiti güç olsa da bu iki ilke genel olarak tüm sanat dallarındaki eserlerin estetik değerini tespit etmede kullanılabilecek türdendir (Wellek ve Warren, 2011: 161; Tunalı, 2011: 117-221, 224-226; Arslan, 2014: 312, 321). Bozkurt ve Rifat bir eserde her ögenin diğer öğelerle ve eserin bütünlüyle belirli bir ilişki içinde olduğunu, eserin sanatsal ilgi uyandırmasının da bu ilişkiler ağı sayesinde mümkün olduğunu ifade etmiştir (Rifat, 1976: 10-11; Bozkurt, 2014: 53). Bağımlı veya bağımsız biçim birimler tek tek değil ilişkiler ağı içinde kurdukları yapı ve oluşturdıkları bütünlük sayesinde edebîlik kazanır (Rifat, 1976: 10-11; Yetkin, 1979: 43). Eliot konuya şiir özelinde yaklaşmış ve şiirde kelimeler, kelime grupları, cümleler, imajlar, ölçü, kafiye, ses ahengi, çağrışımlar gibi unsurların hepsinin ortak bir merkez etrafında dönen öğeler olduğunu ifade etmiş ve şiiri de bu çokluktan oluşmuş bir bütün, bir teklik olarak değerlendirmiştir (Kantarcıoğlu, 2007: XIV). Araştırmacı organik birliğin içinde ahengi ve uyumu bozan kelimenin edebî dil için “çirkin” olduğunu belirtmiştir (Eliot, 2007c: 129; Kantarcıoğlu, XXI). Goldmann’a göre büyük eserlerin esas unsurlarından biri onların “bütünlük” niteliğidir (Zima, 2015: 249). Rifat ve Moran’a göre edebiyat eseri kendi kendine yeterli, kapalı, dilsel bir düzendir ve bu düzende her ögenin metin için bir gerekliliği vardır. Her öge hem diğer öğelerle hem de eserle bağlantılıdır. Gereksiz hiçbir ögeye bu düzende yer yoktur. Söz konusu bu düzen “birlik, organik birlik, bütünlük” gibi adlarla anılmıştır (Moran, 2014: 161; Rifat, 1976: 10-11). Bu bütünlük, söz konusu öğelerin gelişigüzel ya da rastgele çok çeşitliliğinden değil tam tersine organize edilmiş çok çeşitliliğinden oluşur (Rifat, 1976: 10-11; Altuğ, 2018: 222). Sanat eseri birliğini “biçimsel amaçlılık” ile alır. Eser rastlantısal değil yazarın amaçlı bir yaratımıdır. Sanatçının yaratımı edebî eserde “birlik” hâline gelir ve sanatta amaç olarak “eser” fikri mevcuttur (Altuğ, 2007: 184, 187, 197). Sanat eserinin birliği içsel bir zorunluluktur ve eserin kendi öz amacından doğar. Bu birlik veya içsel zorunluluk tüm öğelerin bütününe ortaya çıkması için ve bütününe de parçaların gerçekleşimi için var olduğu bir yapılanmadır (Altuğ, 2018: 52). Sanat eserinin parçaları uyumlu bir şekilde ilişkilendirilmiş ve eser birlikli bir yapı kılınmıştır, eserde parça bütün için bütün de

parça içindir (Rifat, 1976: 10-11; Altuğ, 2007: 105, 272). Hartmann’a göre güzellik, daha çok içsel bir bütünlük ve birliğin yansımasıdır. Dehanın biçimlendirme yaptığı yerde başarılı bir birlik ve bütünlük, tamlik mevcuttur (Hartmann, 2024: 217, 406). Düşünüre göre uyumsuzluk ise [eğer sanatsal bir amaca hizmet etmiyor yani sanatsal yapının bir unsuru olarak sanatsal bir işlev yerine getirmiyorsa] güzel olmayan bir şey olarak duyumsanır ve söz konusu uyumsuzluk öne çıkarsa çirkinlik olur. Birlik ve bütünlük bozulur ya da somut yapı, içsel olana uyumsuzluk gösterirse çirkinlik değeri ortaya çıkar (Hartmann, 2024: 215-216). Arslan bir sanat eserinin formel değeri bakımından ölçütlerinin neler olduğu noktasında kuramcılarının görüş birliğinde olmadığını, bununla birlikte herkes tarafından kabul edildiği söylenebilecek ölçütün “birlik (Bazen organik birlik de denir.)” ölçütü olduğunu dile getirmiştir. Düşünüre göre bir sanat eserinde düzensizlik, kaos, karışıklığın tersi olarak birlik olmalı, sanat eserinin birliği olmalıdır. Ayrıca Arslan söz konusu birliğin monotonluktan doğan bir birlik olmaması gerektiğini, çeşitliliğin birliği olması gerektiğini ifade etmiştir. Düşünüre göre bir sanat eseri farklı ögeler içermeli ve bunların hepsi bir bütün oluşturmak üzere birbiriyle uyumlu şekilde birleşmiş olmalıdır. Söz konusu birlikte zorunlu olan ögelerin dışında da hiçbir öge gereksiz yere bulunmamalıdır. Araştırmacı son olarak bir sanat eserinde bulunması gereken bir diğer formel değer olarak gelişmeden söz edilebileceğini de sözlerine eklemiş, sanat eserinin gelişmesi gerektiğini ifade etmiştir (Arslan, 2014: 312). Nitekim eski ve orta Türk şiiri biçimleri üzerine müstakil bir çalışmaya imza atan Doerfer çalışmasının başında şiiri biçimci bir yönden tanımlamış ve onun temelinde uyumun hâkim olduğu bütünlüklü bir yapı görmüştür (1996: 11-12, 16).

“Özgünlük” Aristoteles’ten Horatius’a, ondan Rus biçimcilerine yüzyıllardır estetik bir ilke olarak kabul edilmiştir (Aristoteles, 2019: 170-171; Aristoteles, 2013: 77-79; Horatius, 2016: 6; Jakobson, 1990: 83-84; Şklovski, 2016: 76-83; Şklovski, 2016a: 173-174). Sapma, alışılmamış bağdaştırma, alışılmışın kırılması gibi birbirine benzer ve kimi noktalarda da kesişen tekniklerle sağlanabilecek özgünlük bu hâliyle ölçütlerden biri olarak kabul edilmiştir.

“Eksilti” hem metnin duruluğunu arttırdığı hem de kısalığı sağlayıp yoğunluğu yükselttiği için ölçüt olarak kabul edilmiştir (Aristoteles, 2013: 91; Poe, 2015: 18; Şklovski, 2016: 75; Jameson, 2019: 73). Eksiltinin edebî işlevde olup olmaması

bağlama sıkı sıkıya bağlıdır. Her eksiltili kullanım edebî bir yapı ortaya çıkarmaz çünkü herhangi bir metnin kuruluşunda da eksiltiden rahatlıkla faydalanınabilir ancak edebî bir yapının kurulduğu metin parçalarında eksilti duruluğa hizmet eden bir araç olarak yer alırsa bu metinsel işlevinin yanında edebî işlevi de ortaya çıkar.

“Paralellik”, “ses yapısı (ölçü, uyak, durak, redif, seci, asonans, aliterasyon vb.)”, “benzetme ya da metafor kullanımı”, “söz sanatları (tezat, nida vb.)” ve “yineleme” ölçütleri ise kimi zaman aynı, kimi zaman ise farklı isimlerle daha önceki çalışmalarda gerek Göktürk harfli yazıtların gerekse 840 sonrası Uygur edebiyatına mensup eserlerin edebîliğinin tespitinde ya da “edebî” yargısını vermede araştırmacılar tarafından kullanılmıştır.

Önemli isimlerin kullandığı ölçütler şu şekildedir:

Thomsen ilk çalışmalardan olan eserinde yazıtların üslup ve edebîliğine bir paragraf ayırmış, edebîliğin tespitinde “paralellik, tezat, aliterasyon, benzetme, metafor” ilkelerini kullanmıştır (2011: 119, 224).

Korş Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu kısmında ve doğu yüzünün yirmi ikinci satırında şiir formu bulunduğu ifadelerde “ölçü”ye dikkat etmiştir (1909: 139-140).

Köprülü Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının edebî yönlerini ortaya koyabilmek için “kuvvetli tasvir, birbiriyle uyumlu/ahenkli telif edilmiş fiiller, yeknesaklıktan kurtulmak için fiillerin değiştirilmesi, yineleme, mecaz, seci, edebî sanatlar (tezat)” ölçütlerini kullanmıştır (2009: 58).

Kowalski orijinal Türk şiir geleneğinde pratik olarak kabul edilebilecek dört ortak temel özellik tespit etmiş ve bunları “hece ölçüsü, aliterasyon [kıta aliterasyonu (/ dikey aliterasyon/ allitération strophique) ve iç aliterasyon (/ yatay aliterasyon/ allitération interverbale)]²⁷⁰, kafiye ve ‘nazım birimi (/ strifk yapı / strophe/ dönü/ bent)’” olarak okurlara sunmuştur (1921: 18, 157-158, 161). Aynı ilkeler Gandjei

²⁷⁰ Doerfer, Kowalski’nin aliterasyon ile ilgili bu fikrinin neredeyse tüm Türkologlar tarafından benimsendiğini, hâlâ geçerliliğini koruduğunu ve doğruluğu kanıtlanmış net bir gerçek olarak kabul edildiğini dile getirmiş ve bu durumu eleştirmiştir. Araştırmacı yeni bulgular göz önüne alındığında 1921’deki bu fikirlerin hâlâ geçerliliğini koruması gereken bir durum olarak “kabul edilmemesi” gerektiğini dile getirmiştir. Yazar aliterasyonla ilgili bu fikrin bugün niçin kabul edilmemesi gerektiğini birkaç madde ile ortaya koymuş ve bunlardan bir tanesini de “Kowalski’nin Moğollar arasındaki aliterasyon mevcudiyetini, bundan yapılan çıkarımları ele almayıp Moğol etkisi olasılığını derinlemesine işlememesi” şeklinde kaydetmiştir. Ayrıca araştırmacı, Kowalski’nin verdiği örneklerin kelime tekrarı ve “figura etimologica”dan kaynaklandığını, aliterasyonun özel olarak amaçlanmadığını ve bu yüzden de sözü edilen örneklerin aliterasyon olarak kabul edilemeyeceğini ifade etmiştir (Doerfer, 1996: 71-72, 77-78).

tarafından da savunulmuş ve bu dörtlünün, İslamiyet öncesi Türk şiir yapısının ilkeleri olduğu kabul edilmiştir (1958: 155).

Caferoğlu Göktürkçenin canlılığını ortaya koymak için yazıtlardaki bazı atasözlerini araştırmış ve tespit ettiklerini de dilin canlılığının göstergesi saymıştır (1930: 45-46).

Atsız Göktürk Yazıtlarında olgun bir dil kullanıldığını belirtmiş, özel olarak ise Kül Tigin Yazıtı'ndaki "tekrar"lara değinmiş ve bu sanatın yazıta oldukça yüksek bir edebî değer verdiğini ifade etmiştir (1943: 32, 50).

Gabain "başkafiye"den hareketle Hoid Tamir Yazıtlarının manzum olduğunu ileri sürmüştür (1953: 550-553).

Tekin "aliterasyonlu kelime koşmaları veya eş anlamlı sözler", "koşutluğun neden olduğu ölçülü biçili anlatım tarzı"nı şiire ait ritmik ögeler olarak değerlendirmiş ve yazıtlardaki varlığını ifade etmiştir. Nitekim yazar Göktürk Yazıtlarının edebîliği için bu üç ölçüte başvurmuştur. Araştırmacı Uygur şiirinin edebîliğini ifade etmek için ise "paralellik, ölçü, uyak, durak, söz sanatları (aliterasyon), devrik cümle, yineleme, benzetme"ölçütlerini kullanmıştır. Araştırmacı nazmın vazgeçilmezi olarak ise ölçü ve uyağı görmüştür (Tekin, 2020: 5-7, 42). Tekin yazıtlarda etkili anlatım ve deyişi sağlayan ögeler olarak "ikilemeler, koşutluk, deyimler, atasözleri, edebî sanatlar (benzetmeler)" ilkelerini tespit etmiş ve Göktürk Yazıtlarının edebî değerini ortaya koymak için bu ilkelerden yararlanmıştır (Tekin, 1957: 372-374; Tekin, 1957a: 423-426; Tekin, 2020c: 15-21).

Çağatay "hendiadyoin"i Uygur dilinin güzellik ve zenginliğinin göstergelerinden biri olarak değerlendirmiştir (2008a: 235-237). Araştırmacı Uygur eserlerinin edebîliğini değerlendirmek için "benzetme, hece ölçüsü, redif ve kafiye, aliterasyon, ahenk, etkili tasvir ve paralellik" ölçütlerinden hareket etmiştir (Çağatay, 2008b: 290-292). Araştırmacı Göktürk Yazıtlarının edebîliğini değerlendirmek için ise "birinci şahsın konuşması, yardımcı cümleli cümleler (zarf-fiil, sıfat-fiil ve "–sAr"li cümleler), benzetme, atasözü ve deyim kullanımı, edebî sanatlar, fiil tekrarları, aliterasyon" ölçütlerini kullanmıştır. Çağatay'a göre birinci şahıs anlatıcının tercihi canlı ve samimi bir üslup yaratmıştır (2008b: 280-281, 284, 294).

Giraud çalışmasında Göktürk Yazıtlarından oldukça faydalanmış, bu yazıtların edebîliği ve üslubuna hem müstakil başlıklar altında hem de çalışmasının çeşitli noktalarında değinmiştir. Araştırmacı edebîliğin tespitinde “hece ölçüsü ve durak, kafiye, ses ahengi, ikileme [özel olarak da eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) ve bunun aliterasyonla desteklenmesi], benzetme, yoğunluk (az sözle çok şey anlatma sanatı), aliterasyon, paralellik” ölçütlerini kullanmıştır (Giraud, 1999: 40, 130, 191, 214, 222, 235, 239-240).

Giraud Tonyukuk Yazıtlarının yazarının bazı parçalarda “ritmik düzyazı (/ prose rythmée)”yı oluşturabilmek için “ses yinelemesi (/ allitération)”, “kelime gruplarının ritmi (/ rythme impair de groupes de mots)”, “yineleme (/ hendiadyoin)” gibi dilin tüm imkânlarını kullandığını ve bu parçaların özel bir ahenge sahip olduğunu kaydetmiştir (1961: 20; 1992: 13). Ayrıca araştırmacı yazıtlardaki edebî kısımların tespitinde “imge yaratma, kafiye, iç kafiye, koşutluk, benzetme, nazım birimi, hece ölçüsü, durak (/ césure), atasözü kullanımı, asonans (/ assonancée)” araçlarını kullanmıştır (Giraud, 1961: 66, 78-79, 123-136; Giraud, 1992: 64, 81, 141-156).

Bombaci çalışmasında Göktürk harfli yazıtları müstakil bir başlık altında incelemiş ve “aliterasyon, kafiye, ölçü, durak, paralellik, benzetme, atasözü ve deyim kullanımı, eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin)” ölçütlerinden hareketle onların edebî yapılarını tespit etmiştir (1964: XIII-XIV). Araştırmacı paralelliğin; paralellik, ölçü ve durağın etkin olduğunu ritim eğiliminin yazıtlarda oldukça geliştiğini, bunların Türk edebî geleneğinin bir parçası olduğunu ifade etmiştir (Bombaci, 1964: XV). Ayrıca yazar başlangıçtaki aliterasyon ve gramer kafiyelerinin de paralelizmin bir etkisi olarak açıklanabileceğini düşünmüştür (Bombaci, 1964: XVII). Bombaci paralelliği ve aliterasyonu (baş, iç ve son aliterasyon), İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı’nın karakteristik yönleri olarak görmüştür (1964: XV, XXVII). Araştırmacı eski bir kehanet kitabının (TT I) çeviri olmayıp sadece Çince “I-king (/ I-ching)”den esinlenilerek Türkçe yazıldığını temellendirmek için paralellik ve aliterasyon kullanımını kanıt göstermiş, aynı konuya Gabain de aynı şekilde temas etmiş ve o da paralellik ve “satır başı kafiye (/ stabreim)” kullanımını orijinallik için ölçüt saymıştır (Bombaci, 1964: XV; Gabain, 1964: 214).

Doerfer *Die Literatur Der Türken Südsibiriens* başlıklı Güney Sibirya Türklerinin halk edebiyatını incelediği makalesinde Uygur nazım tekniğinin kaynağını Moğol şiirinde aramış ve bu dönemdeki aliterasyon ile ilgili önemli bir konuyu tartışmaya açmıştır. Araştırmacı Göktürk harfli yazıtlar, *Kutadgu Bilig* ve *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te “satır başı kafiye (/ stabreim / kıta aliterasyonu)”nin örneğinin olmadığını, Moğol öncesi edebiyatta aliterasyonun varlığının zayıf bir şekilde görüldüğünü, belki de satır başı kafiyenin Eski Türkçe dünyasının küçük bir bölümünde mevcut olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı buna karşılık aliterasyonun Moğol edebiyatının en eski belgelerinde bulunduğunu, 13. yüzyılda *Moğolların Gizli Tarihi* ve o dönemden bu yana kadar gelen Moğol edebiyatında mevcut olduğunu dile getirmiştir. Yazar bunlara değindikten sonra Türk edebiyatındaki satır başı kafiyenin diğer tüm kullanımlarının Moğolca sonrasına ait olduğunu dile getirmiştir. Buna ek olarak Güney Sibirya Türklerinin edebiyatındaki satır başı kafiyenin de Moğol etkisine kadar uzandığı, en azından onun destek ve korumasını gördüğünü ileri sürmüştür. Doerfer bugün Moğol tesiri altındaki Altay Türkleri şiirinde de aliterasyonun önemli bir yerde olduğunu belirtmiştir. Yazar bu fikirlerine Moğolistan'da yaşayıp Türk olmayan halklar tarafından da satır başı kafiyenin benimsendiği ve bugün için de yalnızca Moğol egemenliği altında yaşayıp onlardan etkilenmiş Türk halkları arasında görüldüğü fikirleri ile desteklemiştir. Doerfer'e göre satır başı kafiye Uygur şiirinde yalnızca 13. yüzyıldan önce (yani Moğol döneminden önce) “TT III”teki Manihaist ilahide görülmüştür. Araştırmacı Manihaizm'in 17. asra kadar Çin'de mevcut olduğunu ve bu yüzden de bu metnin 13. yüzyıldan sonraya ait olabileceğini dile getirmiştir. Doerfer bu sebeplerden ötürü aliterasyonun Moğol şiirinden alındığını dile getirmiştir (Doerfer, 1964: 867-868; Tekin, 1965: 65). Doerfer *Formen der Älteren Türkischen Lyrik* eserinde aliterasyon (kıta aliterasyonu ve iç aliterasyon), hece ve aruz ölçüsü temelinde Türk şiirinin biçimsel taraflarını Batı etkisinde gelişen modern döneme kadar örnekler eşliğinde belirlediği araçlara/ölçütlere göre incelemiştir. Özönder'e göre Doerfer eski ve orta dönem Türk şiirine toplu bir bakış atmıştır (Doerfer, 1996; Özönder, 2002: 493). Doerfer giriş bölümünde “I. 1: Was ist Poesie?” alt başlığı ile “şiir”i teorik olarak tartışmış ve biçimci bir anlayışla bu türü tanımlamıştır. Doerfer şiiri yinelenen bir düzen, uyumun hâkim olduğu bütünlüklü bir yapı ve maddenin biçimlendirilişi

olarak görmüştür. Başka bir deyişle şiir, yinelenen bir düzen içinde uyumun hâkim olduğu bir yapı olarak maddenin biçimlendirilişidir. Araştırmacı şiiri tanımlarken insan sesi ve gürültü arasındaki farkı şema eşliğinde ortaya koymuş, insan sesinin içkin düzenliliğine ve bu düzenlilik sayesinde daha yüksek bir konumda bulunduğunu dile getirmiştir. Yazar şiirin de bu düzenliliğin üzerinde güçlendirilmiş düzenliliği ile yer aldığını ifade etmiş, onu insanın mükemmelliği ve yüceliği olarak görmüştür. Araştırmacı şiiri oluşturanın “konu (/ inhalt)” değil “biçimsel düzenleme(ler)” olduğunu kabul etmiştir. Yazar biçimci olan bu tanımında şiiri oluşturan araçlar açısından “yineleme” ve “bütünlüklü olma”yı öne çıkarmıştır (Doerfer, 1996: 11-12, 16, 362). Doerfer çalışmasının inceleme bölümünde atasözü ile şiirin farkını ortaya koyarken şiir adına kadim şiir anlayışına yakın bir düşünce de ileri sürmüştür. Yazar şiirde kafiye ya da aliterasyonun veya her ikisinin de yer aldığı bir düzenin/kombinasyonun zorunlu²⁷¹ olduğunu ifade etmiş ve atasözü ile şiirin farkını temelde bu noktadan hareketle ortaya koymuş ve iki türü farklılaştırmıştır. Nitekim Doerfer antik ve modern şiirde kafiye'nin kural olduğunu da sözlerine eklemiştir (1996: 172-173, 191). Girişin bir diğer alt başlığı olan “I. 2: *Mittel der Poesie*”de ise incelemesinde temel olarak kullanacağı şiir araçlarını “kafiye (/ reim), redif (/ gramatik kafiye/ grammatischen reim) aliterasyon [(/ strabreim) aliterasyonun türleri: dikey aliterasyon (/ kıta kafiyesi/ mısra başı kafiye/ strophische alliteration) ve yatay aliterasyon (/ iç aliterasyon)], niceliksel ölçü (/ quantitative metrik), hece ölçüsü²⁷² (/ silbenzählung), durak (/ cäsus), anjanbuman (/ enjambement), vurgu (/ akzentsetzung)²⁷³, nazım birimi (/ strophik)” şeklinde ele almıştır. Doerfer bu araçların dilsel olanı şiire dönüştürmede kullanıldığını dile getirmiş ve bunları şiirin kurucu araçları olarak kabul etmiştir (1996: 18-45, 70). Son olarak Doerfer Göktürk Yazıtlarının şiir formuna sahip olup olmadığını tartıştığı kısımda yazıtlardaki

²⁷¹ Bu unsurlar zorunlu olsa da araştırmacının girişteki şiir tanımına göre yeter şart değildir (Doerfer, 1996: 9).

²⁷² Doerfer kafiyesiz ancak hece ölçüsüne sahip bir metnin hece ölçüsü sayesinde şiirselliğe yaklaştığını ifade etmiştir. Yazara göre hece ölçüsü ve durak tam olarak Türkçedir (Doerfer, 1996: 30, 193, 255). Araştırmacı dünyada yaygın olan “dörtlük” nazım biriminin Türk ve Moğol edebiyatlarının orijinallerinde ayrı ayrı var olabileceğini de sözlerine eklemiştir (Doerfer, 1996: 193).

²⁷³ Doerfer Türkçenin kelime sonunda sabit bir vurguya sahip dillerden biri olduğunu ve kelime vurgusunun mısra da herhangi bir rol oynamadığını, oynasa bile bunun çok ince olacağını kaydetmiştir. Nitekim yazarın ifade ettiğine göre hece ölçüsü de vurgunun bu şekilde rol oynamadığı dillerde yer almıştır (Doerfer, 1996: 30-32, 35).

paralelliğin varlığına değinmiş ve bunun “Eski İbranice Şarkılar/Şiirler (/ Althebräische Lieder)”i anımsattığını kaydetmiştir (1996: 60-61).

Stebleva Orhon-Yenisey Yazıtlarının manzum olduğunu ileri sürmüş, metinlerin şiirselliği ve edebiliğini ortaya koymak için “hece ölçüsü, vurgu, aliterasyon [dikey aliterasyon (dizeler arası ve kelimeler arası aliterasyon) ve yatay aliterasyon, paranomasia (/ figura etymo), yineleme (aynı kelimenin tekrarı)], mecaz ve metafor (alegori, metaforik karşılaştırma), mübalağa, ad aktarması, kalıplaşmış sözler, açıklama (/ peryfraz), retorik soru, hitap, ünlem, anlamsal paralellik, doğrudan anlatım; özdeyiş, deyim ve atasözü kullanımı” ölçütlerini kullanmıştır (1965: 12-13, 27-29, 40, 42-46, 48, 68).

Arat esas olarak Manihasit ve Budist Uygur şiirinin ürünlerini topladığı eserinde metinleri genel hatları ile değerlendirmiş; bu değerlendirme sırasında “canlı tasvir”, uyak ve kafiye, ses ahengi, yineleme, hece ölçüsü, paralellik (ifade müvâziliği/müvâzilik) ölçütlerini tercih etmiştir (2007: 3, 15, 64-65, 271-272). Araştırmacı Manihaist muhitte yazılan şiirlerde ses ahenginin ayrı ayrı seslerden başka kelime, mısra ya da mısraların tekrarı ile çok güçlü şekilde sağlandığını ifade etmiştir. Ayrıca kullanılan redif ve kafiye (esas olarak başkafiye; kısmen iç ve son kafiye) ile ahenge katkı verildiğini dile getirmiştir (Arat, 2007: 3, 15, 19, 23, 27, 64, 105, 116-117, 261, 278-279). Yazar mısra başı kafiye, eski Türk şiirinde ahengin temininde esas unsur olarak tespit etmiştir (Arat, 2007: 19, 118). Arat hece ölçüsünün de değişiklik gösterse de belirli bir dengede kaldığını (örneğin 10-15 arasında değişme gibi), bunun da ahengi desteklediğini; ayrıca kimi eserlerde doğrudan hece ölçüsü olduğunu ve bunun da güçlü bir ahenk yarattığını ifade etmiştir (2007: 15, 19, 23, 27, 70, 83, 118, 128, 130, 149, 155, 179, 213, 241, 247, 251, 258, 261, 265, 280). Yazar *Öyle Yerlerde* şiirini ele alırken Türkçenin tasvir kudretine değinmiş ve dilin bir şair elinde ne kadar incelebildiğine dikkat çekmiştir (Arat, 2007: 65). Arat paralelliğin (/ ifade müvâziği) Türk edebî üslubunda derin kökler ile yerleştiğini ve daima gözlenen unsurlardan biri olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre paralellik unsuru (/ müvâzene unsuru), birbirini desteklemek veya kuvvetlendirmek üzere yan yana gelen, birbirine eş veya zıt fikir ve ifadelerden oluşur. Bu unsur hem konunun işlenmesi hem de güzel ahenkli ve akıcı bir üslup oluşturulmasında kullanılır (Arat, 2007: 271). Araştırmacıya göre diğer birçok

unsurun yanında nazmın en mühim şartlarından biri ve belki de ahengi teşkil etmede en başta gelen unsur “kafiye”dir (Arat, 2007: 19). Yazar, nazmın en mühim esaslarından bir diğerini ise ölçü olarak ifade etmiştir (Arat, 2007: 65). Arat’a göre şiirde asıl beklenen eserde hususi bir ahenk havası yaratılmasıdır (2007: 217).

Ş. Tekin Uygur şiirinin edebîliğini ortaya koymak için “aliterasyon (dörtlük aliterasyonu, beyit aliterasyonu, iç aliterasyon, mısra aliterasyonu, gramer aliterasyonu), paralellik (ifade müvâziliği/ syntaktischer parallelismus), yinleme, uyak ve ölçü (kısmen), durak ahengi, devrik cümle” ölçütlerini kullanmıştır (1965: 28-67). Araştırmacıya göre yalnızca dörtlük aliterasyonu, Uygur şiirinde değişmeyen, bilinçli kullanılan ve gerekli unsurdur (Tekin, 1965: 59; Tekin, 1980: 176).

Hrebicek, Stebleva’nın eserinin incelemesini yaparken metafor ya da diğer stilistik öğelerin düzyazıda da görülebildiğini ifade etmiş ve yazıtların şiir mi nesir mi olduğu noktasındaki temel ölçütü “ölçü” olarak belirlemiştir. Araştırmacı böylece şiirin temel ayırıcı özelliği olarak ölçüyü tespit etmiştir (Hrebicek, 1967: 477).

Zieme 840 sonrası Uygur şiirini edebî açıdan değerlendirmek için çeşitli çalışmalarında “kafiye (/ gramatikal kafiye), benzetme, paralellik (sözdizimsel, paralel yapıli tekrarlar veya zıtlıklar, eşanlamli paralellik), satır başı kafiye, ‘bir satırdaki vurgulu hecelerin belirli bir sayıya bağılı oluşu’” ölçütlerini kullanmıştır (1968: 45;1975: 191-195). Araştırmacı satır başı kafiyeye özel bir pasaj açmış, Radloff’tan yana bu tarz kafiyenin kökeninin tartışma konusu olduğuna değinmiş; Bombaci ve Ş. Tekin gibi isimlerin onu Türk şiirine özgü ve Türk şiirinin en eski özelliklerinden biri olarak görürken Doerfer gibi araştırmacıların onu Türkçede ortaya çıkışını Moğol şiirinin etkisine bağıladığını ifade etmiştir. Yazar başkafiyenin kullanımının bölgesel sınırlılığının, ikinci görüşü destekler göründüğünü belirtmiş, hatta sadece Budist ürünlerde görülseydi Moğol etkisini varsaymaktan kaçınmayacağını belirtmiştir. Ancak Zieme, Ş. Tekin’in de belirttiğı gibi satır başı kafiye ve kıta aliterasyonuna sahip kimi Manihaist ilahilerin olduğunu, bunların tarihlendirilememiş olsa da 9-10. yüzyıllar gibi oldukça erken bir döneme ve her koşulda Moğol öncesi döneme ait olduklarının güçlü kanıtları olduğunu belirtmiştir. Araştırmacıya göre bu durum Manihaist ilahiler üzerinde Moğol etkisinin olduğu fikrini imkânsız kılmıştır. Yazar sonuç olarak satır başı kafiyenin Moğol döneminden

önce Türk şiirinde zaten var olduğunun kesinlikle kabul edilebileceğini bildirmiş; Doerfer'in karşısında, Bombacı ve Ş. Tekin gibi araştırmacılarla aynı çizgide yer almıştır (Zieme, 1975: 191-195). Zieme *Die Stabreimtexte der Uiguren von Turfan und Dunhuang: Studien zur Alttürkischen Dichtung* eserinde 840 sonrası Uygur şiirini incelemiştir. Araştırmacı “II. Inhaltliche Analysen der Buddhistischen Stabreimdichtungen” bölümünde içerik/temaya göre şiirleri incelemiş; şiirlerin transkripsiyonu, çevirisi, bilgileri ve varsa farklı dillerdeki biçimlerini vermiş (Zieme, 1991: 115-305). Araştırmacı bunların yanında *Öyle Yerlerde (/ anı teg orunlarta)* gibi kimi şiirlerdeki edebî yönlere derinlemesine olmasa da temas etmiştir (Zieme, 1991: 115-118, 180, 200, 202, 209, 213, 217, 230, 234, 236-237, 240-241, 245). Araştırmacı hem ikinci bölümde hem de “IV. Die Strophische Alliteration in der Uigurischen Literatur” ve “V. Formale Analyse der Stabreimdichtungen” bölümlerinde şiirlerin edebîliğine temas ederken “kişileştirme, paralellik, hece ölçüsü, durak, yineleme, aliterasyon [kita aliterasyonu (/ mısra başı kafiye/ strophische alliteration) ve iç aliterasyon], kafiye ve redif (/ gramer kafiyesi), benzetme ve metafor, güçlü imgeler, gerçekçi ya da canlı tasvir, retorik soru, nazım birimi” araçlarını kullanmıştır (Zieme, 1991: 100, 102, 118, 123, 200, 202, 209, 217, 230, 236, 240-241, 243, 245, 295, 332-333, 338, 358-424). Zieme *Buddhistische Stabreimdichtungen der Uiguren* eserinde Budist Uygur şiirini incelemiş ve çalışmasını Arat'ın *Eski Türk Şiiri* eserinin ikinci bölümüne bir nevi ek gibi görmüştür. Yazar eserinde Budist şiirlerin transkripsiyonu ve çevirisini yapmış, metinler hakkında genel bilgi verip notlandırmış ve en sonda sözlükle orijinal metinleri sunmuştur. Araştırmacı çalışmasını bahsedilen yönlerde oldukça derinlikli şekilde gerçekleştirmiş ancak edebî değerlendirmeye temas etmemiştir (Zieme, 1985: 7-192). Zieme 1979 tarihli çalışmasında Budist şiirin özellikleri olarak “aliterasyon (kita aliterasyonu ve iç aliterasyon), gramer uyağı (/ eklerle kurulan uyak), hece ölçüsü²⁷⁴, durak, paralellik (söz dizimi paralelliği, paralel tekrarlamalar,

²⁷⁴ Zieme değişmez bir hece ölçüsünün olmadığını kaydetmiş ancak buna rağmen kısa dizelerde 7 (4+3)'li, uzun dizelerde 11'li hece ölçüsünün iki ana yapı olarak öne çıktığını kaydetmiştir (1979: 570).

karşıtlamalar, eşanlamlılık paralelliği), karşılaştırma²⁷⁵, nazım birimi” saymış ve çalışmasında bu araçlara yer vermiştir (1979: 569-571).

Banarlı ilk olarak Korş (1909)’un ileri sürdüğü Kül Tigin Yazıtı’nın güneydoğu yüzündeki ilk iki cümlelerin şiirselliği için “hece ölçüsü, durak, nakarat” öğelerini ölçüt olarak kullanmış; *Teng Tengri* ilahisinde ise “tekrar” ve “aliterasyon”, diğer örneklerde ayrıca “mısra başı kafiyesi” ölçütlerine başvurmuştur. Ayrıca araştırmacı Tonyukuk’un “atasözleri” ile sözlerinin tesirini arttırdığını da kaydetmiştir (Banarlı, 1971: 46-48, 70-71).

Tenişev yazıtların dilini edebî olarak nitelendirdiği çalışmasında edebiliği “deyim kullanımı, benzetme, nida, istifham (retorik soru)” öğelerinin kullanıp kullanılmamasıyla ölçmüştür (1983: 158-159). Ayrıca araştırmacı “çeşitli zengin formüller, deyimler, şiirsel formüller, vecizeler, öğütlemeler, hatiplik ve güncel konuşma formülleri” öğelerinin kullanımını da dilin işlekliğine kanıt olarak görmüştür (Tenişev, 1989: 302).

Tezcan 840 sonrası Uygur edebiyatı ürünlerinden tarihî bilgiler çıkartıldığı gibi bunların aynı zamanda edebî metin olarak da değer taşıdığını belirtmiştir. Araştırmacı söz konusu dönemdeki eserlerin edebiliğini değerlendirmek için “mısra sonu ve başı uyağı (/ aliterasyon), hece ölçüsü, canlı ve dramatik öğeler, benzetme, paralellik, karşıtlama ve kişileştirme” ölçütlerinden faydalanmıştır (Tezcan, 1984a: 128-131).

Ercilasun “edebî sanatlar (nida), kip çeşitliliğinin canlılık katması, paralellik, karşılaştırma, mecaz ve benzetme, deyim kullanımı, toparlama, tekrar, ikileme, ses ahengi, asonans, aliterasyon” ölçütlerini Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının edebiliğini ortaya koymak için kullanmıştır (1985a: 59; 2010: 132; 2016: 406-412). Araştırmacı Tonyukuk Yazıtlarının edebiliğini ifade etmek için ise “paralellik, deyim, cümle türleri, kısa fiil cümlelerinin hareketlilik kazandırması” ölçütlerini kullanmıştır (Ercilasun, 2016: 415-416). Ercilasun “kafiye (kıta aliterasyonu/Altay aliterasyonu, iç aliterasyon), redif (gramer aliterasyonu), yineleme, ölçü, özel durak düzeni, aliterasyon” ölçütlerini ise Uygur şiiri üzerinde edebiliğin tespiti için kullanmıştır (1985b: 79-82; 2010: 227-231, 238-239, 260). Araştırmacı Tonyukuk

²⁷⁵ Zieme bu aracı yalnız şiire özgü olmasa da şiirde yerleşik bir biçim ögesi olarak nitelemiştir (1979: 571).

Yazıtlarında atasözü ve benzetme kullanılarak sözün tesirinin arttırılmak istendiğini dile getirmiştir (Ercilasun, 1981: 442). Yazar “simetri (tenazur/paralellik)” ölçütünü ise *Irk Bitig* (Ercilasun, 2010: 232), “canlı tasvir ve diyalog kullanımını, yüklem nesneden önce gelmesi tekrarını” da Uygurca düzyazı eserlerin edebîliğinin tespiti için tercih etmiştir (Ercilasun, 1985b: 81-82; Ercilasun, 2010: 244).

Sertkaya “başkafiye ve edebî sanatlar (asonans, aliterasyon)” ölçütlerini Uygur şiirinin edebîliğini ifade etmek için kullanmıştır (2020: 46-51).

Barutçu Manihasit ve Budist çevrelerdeki Türk şiirini incelediği makalesinde Türk şiirinin genel nazım biriminin dördlük olduğunu, bunun iki ikiliğin birleşmesiyle oluştuğunu ifade etmiş; özel olarak ise eski Türk şiirinin (İslamiyet öncesi Türk şiirinin) en küçük nazım biriminin “ikilik (/ beyit)” olduğunu dile getirmiştir (1991: 74-75). Araştırmacı eski Türk şiirinde şiiriyeti sağlayan unsurlar olarak “aliterasyon, baş ve son kafiye, hece sayısı düzeni ve söz dizimi”ni kaydetmiştir (Barutçu, 1991: 74). Yazar eski Türk şiirinin “değişmeyen, kasıtlı ve gerekli unsuru” olarak aliterasyon ve ona dayalı olarak çıkan başkafiyeyi görmüş, diğer unsurların zorunlu olmadığını ifade etmiştir (Barutçu, 1991: 76, 81).

Bozkurt Göktürk Yazıtlarında atasözü ve deyimlerden yararlanıldığını ifade etmiştir (1992: 61).

Osawa Tes ve Karabalgasun-II Yazıtlarının edebî yönünü tespit etmek için “mecaz ve söz dizimi ile sağlanan ritim” ölçütlerini (1999: 145; 1999a: 167), Klyashtorny Tariat Yazıtı’ndaki edebî yapı için “mecaz/metafor” ölçütünü (1982: 340), Alimov Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki edebî yapıya değinmek için “tezat ve paralellik” ölçütlerini (2015: 33), Bazin Yenisey ve Talas Yazıtlarındaki edebî yapıları ortaya koymak için “nida ve yineleme” ölçütlerini kullanmıştır (2011: 94, 201).

Kudret Göktürk Yazıtlarının dil ve edebiyat açısından üstün bir değer taşıdığını ifade etmiş, ulusal sevinç ve acıların anlatıldığı yerlerde üslubun değiştiğini dile getirmiştir. Yazar bu yerlerde etkili bir ifade yakalayabilmek için çeşitli anlatım sanatlarından yararlanıldığını dile getirmiş ve “seci, tekrar, tezat, simetri, benzetme” ölçütlerine yer vermiştir (Kudret, 2000: 39).

Aksan Türkçenin ne kadar eski olduğunu ve Eski Türkçeden daha ne kadar geri götürülebileceğini araştırırken edebîliği de bir ölçüt olarak belirlemiştir. Araştırmacı edebîliği tespit etmek için sanatlı anlatım örneklerini tespit etmiş; paralellik, yineleme, benzetme, deyim ve ad aktarması, ölçü, uyak, seci, ikileme, atasözü ve deyim kullanımı, söz sanatları [ses yinelemesi (/ aliterasyon), nida, istifham (/ sorulu yineleme), somutlaştırma, tezat (/ karşıtlama/ karşıt kavramlardan yararlanma)] ölçütlerinden/ilkelerinden yararlanmıştır. Yazar bu araçları edebî dili oluşturan ögeler olarak kabul etmiştir (Aksan, 2000: 31, 94-132). Aksan bir diğer çalışmasında ise yazıtların edebî yönlerinin tespitinde “ikileme, deyim ve atasözü kullanımı, söz sanatları (tezat), aktarmalar (ad ve deyim aktarması), yinelemeli anlatımlar, aliterasyon (ses yinelemesi), anaphore (hece ve sözcük yinelemesi), benzetme, paralellik, uyak” ögelerini tercih etmiştir (2015: 26, 39, 68, 89, 103-105).

Melikli Göktürk Yazıtlarını edebî eser örneği olduğunu ifade etmiş ve bu hükmü “sanatsal ve stilistik ögeler, tekrarlar, cümle içi aliterasyon, metaforik deyiş, paralellik, edebî sanatlar açısından gelişmişlik, yüksek üslup” ögelerinin kullanımına dayanarak vermiştir. Ayrıca araştırmacı şiirin esas özellikleri arasında mısranın ritmik sistem birimi ve ölçünün geldiğini ifade etmiştir (Melikli, 2000: 264).

Alyılmaz Göktürk Yazıtlarının edebîliğini ifade etmek için “eş, zıt, çok anlamlı kelime kullanımı; vecize, deyim, atasözü, ünvan kullanımı; benzetme, anımsatma, yineleme, vurgulama, alıntı, kalıplaşmış cümle formu” ölçütlerini kullanmıştır (2002: 754-755, 763; 2004: 12; 2007: 12). Araştırmacı Karı Çor Tigin Yazıtı’ndaki edebî kullanım için ise “mecaz/metafor” ölçütüne başvurmuştur (Alyılmaz, 2013: 30). Hem Alyılmaz hem de Alyılmaz ve Mert ise yazıtların edebîliğini ortaya koymak için “vecize, deyim, atasözü kullanımı; benzetme, anımsatma, yineleme, vurgulama, alıntı yapma” adlı yukarıdaki ölçütlerin hemen hemen hepsini kullanmıştır (Alyılmaz, 2005a: 4, 186; Alyılmaz ve Mert, 2019a: 72-75, 118-119). Alyılmaz Tonyukuk Yazıtları üzerine hazırladığı çalışmasında ise Tonyukuk ve yazıtları hakkında pek çok önemli noktaya değinmiş, bu noktaların yanında yazıtların edebî yönlerini de ihmal etmemiştir. Araştırmacı yazıtlardaki edebî kısımların tespitinde daha önce kullandığı ölçüt toplulukları ile benzer bir şekilde “somutlaştırma; vecize, deyim, atasözü kullanımı; metafor, söz sanatları, ikileme, eş ve zıt anlamlı kullanımlar; ölçü, durak, uyak, aliterasyon; paralellik” ölçütlerini tercih etmiştir

(Alyılmaz, 2021: 67, 70, 319, 343, 347, 363). Alyılmaz birer nutuk metni olarak kabul ettiği yazıtlarda “benzetme, seslenme ve eksilti” ögelerine dikkat çekmiştir. Özellikle eksiltili kullanımların üsluba akıcılık ve kolaylık kazandırdığını yer yer ifade etmiş, bunu örneklerle desteklemiştir (Alyılmaz, 1994: 82-83, 116, 132-133, 148, 181-182, 259, 272).

Özönder Uygur şiirinin edebî yapısını ortaya koymak için “ölçü, kafiye, tasvir, aliterasyon” ölçütlerini kullanmıştır (2002: 494-497).

Sadam eski-yeni Türk dili ve edebiyatında sıklıkla rastlanan edebî yöntemlerin yazıtlarda da kullanıldığını dile getirmiş ve sözü edilen yöntemler olarak “konuşmanın çift uyağı (sentaktik paralelizm), metafor (canlandırma), denkleştirme, açıklama (epitet)” başlıklarını saymıştır (2003: 51).

Bayat *Irk Bitig*’in poetik yapısını yer yer Göktürk Yazıtları ile mukayese ederek incelemiş ve bu süreçte “hece ölçüsü, paralellik, kafiyeli nesir, asonans, aliterasyon, deyim kullanımı, tekrar, kafiye, benzetme, hitap, formaller (kalıplaşmış ifadeler)” ölçütlerini kullanarak eserin edebî değerini tespit etmiştir (2006: 40, 42-43, 45-47, 50, 53-54, 58).

Berta *Irk Bitig*’deki edebî boyut için “yineleme”, Göktürk Yazıtlarındaki edebî yapılar için ise “paralellik ve zıtlık” ölçütlerine başvurmuştur (2007: 122-123, 125-126).

Hacıyev eski dönemdeki nesir dilinin günlük konuşma dili, çeşitli teknikler/ilkelere ile bu konuşma dilinden farklılaştırılarak yaratılan dilin ise şiir dili olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı şiir dilinin ilkeleri olarak “ritim-özel duraklı tonlama, ahenk, ilgili sözdizimsel bölümler (mısralar), ses düzenlemeleri (heceler), seslerin melodik kombinasyonları (aliterasyon, kafiye) ve genel olarak dili sıradan konuşmadan ayıran tonlama öğeleri”ni görmüştür. Araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının birer manzum edebî eser olduğunu ortaya koymak için hem şiir dilinin tekniklerinden/ilkelerinden hem de tespit ettiği “paralellik (fonetik, sözcüksel, morfolojik tür), hece ölçüsü, aliterasyon (iç ve satır başı türleri), kafiye, sözdizimi (devrik cümle yapısı), tezat, epik/destansı sözdizimi, leff ü neşr, metafor” ölçütlerden/ilkelere yararlanmış; eserleri bu ölçütlere/ilkelere göre inceleyerek metin merkezli ve nesnel bir şekilde hükmünü vermiştir (2011: 415-423).

Şirin (Kök) Türk döneminde oluşturulmuş iki yüz otuz bir söz ve söz öbeğini değerlendirmiş, bu değerlendirme sırasında da bunlardaki edebî kısımlara yeri geldikçe temas etmiştir. Araştırmacı edebîlik için “ad aktarması, paralellik, benzetme, atasözü ve deyim kullanımı” araçlarına yer vermiştir (Şirin, 2016: 79-81, 92-94, 119, 140, 169-170, 189).

Ata Göktürk Yazıtlarının gelişmiş ve güzel bir anlatıma sahip olduğunu ifade etmiş, bunu ifade ederken ölçüt olarak “deyim ve atasözü kullanımı, edebî sanatlar, tekrar” ögelerine başvurmuştur (2018: 64-65).

Ağca Göktürk Yazıtlarının etkililik ve güzelliğini tespit ederken “atasözü, deyim, vecize kullanımı; aliterasyon, ikileme, koşutluk benzetme” ölçütlerine başvurmuş; özellikle “ikileme, koşutluk, deyim, benzetme” ölçütlerini ayrı birer başlık olarak örnekler eşliğinde işlemiştir (2018: 10-11, 15-16).

Ölmez Uygur Yazıtlarının edebîliğini ifade etmek için “benzetme, metafor, mecaz, ikileme, deyim, tezat” ölçütlerini tercih etmiştir (2018: 115, 156, 164-166). Araştırmacı, Göktürk ve Uygur Kağanlığı Yazıtlarını incelediği eserinde ise “ikilemeler (eş, yakın, zıt anlamlı ikilemeler; kimileri de aliterasyonlu), paralellik, deyim, atasözü, söz sanatları, benzetme” başlıklarını edebîlik için kullanmıştır (Ölmez, 2021: 45-46).

Aydın dilin edebî olarak tavsif edilmesi için benzetme, ikileme [özel olarak da eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin)], atasözleri ve cümle kuruluşundaki düzeni ölçüt olarak görmüş; yazıtların bu ilkelerle oluşturulmuş edebî bir dilin ürünü olduğunu ifade etmiştir (2021a: 22; 2022b: 55, 339). Ayrıca araştırmacı mecaz anlam kullanımına değinmiş ve kullanılan aliterasyon ile metinde daha edebî bir hava yakalandığını ifade etmiştir (Aydın, 2019: 135-136). Aydın Tonyukuk Yazıtlarını ayrıntılı olarak incelediği eserinde ise bu yazıtın edebî yönlerini ortaya koymak için “ikileme, mecaz kullanımı, benzetme, kalıp ifadelerden yararlanma ve deyim tercihi” ölçütlerinden faydalanmıştır (2019a: 32, 96, 100, 105, 113, 136, 119-122).

Useev Yenisey Yazıtlarının edebîliğini belirtmek için “edebî sanatlar (tezat, aliterasyon, asonans, istifham), kafiye, benzetme, mecaz” ölçütlerini, Dağlık Altay Yazıtlarının edebîliğini belirtmek için ise “tezat, benzetme ve aliterasyon” ölçütlerini kullanmıştır (2019: 348, 364, 374, 384-385, 412). Ayrıca Useev anlam bütünlüğünün

gramer ögeleri ile sağlanmasına da değinmiş ve bütünlüğün bir metinde yüklemdeki birinci şahıs teklik ekiyle sağlandığını ifade etmiştir (2019: 347).

Akar yazıtların edebîliğini ortaya koymak için “seci, benzetme, atasözü ve deyim kullanımı, kalıplaşmış birleşik fiil” ölçütlerini tercih etmiştir (2019: 16).

Yıldırım Tonyukuk Yazıtlarındaki kimi edebî kullanımları ortaya koymak için “aliterasyon, asonans, kafiye, karşıtlık, koşutluk, benzetme, canlı tasvir, diyalog, iç diyalog, atasözü” ölçütlerine başvurmuştur (2022: 8, 10, 12-14). Ayrıca araştırmacı şiir dilinde dize ölçüsü, kalıbı, durakları; uyak, söz ahengi gibi ögeleri olmazsa olmaz kabul etmiştir (Yıldırım, 2022: 9).

Gedikli “ölçü” ve “uyak”ı şiirin temel unsurları saymış, ilk ve orta çağlar Türk şiirini incelemek için tekrar, ölçü, uyak [başkafiye (/ aliterasyon)] ve redif (/ gramer aliterasyonu) ölçütlerini kullanmıştır (2023: 10, 22-23, 147-150, 157).

Gürgün Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının üslup ve edebîliğini incelerken “paralellik, benzetme ya da metafor kullanımı, söz sanatları (tezat, nida, mübalağa, ad aktarması), yinleme, ses ahengi, eksilti, açıklama, cümle türleri, nesne tekrarlı fiil kullanımı, doğrudan anlatım, iç konuşma” ölçütlerini tercih etmiştir (Gürgün, 2021: 113, 117-118, 154, 164, 221-223, 232-233, 241, 245-248).

Gürgün Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının formunu tartıştığı çalışmasında söz konusu yazıt grubundaki kimi edebî yapılara da değinmiştir. Araştırmacı Karabalgasun-II Yazıtı’nın içinde ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası da tespit etmiştir. Gürgün yazıtların edebîliğine dair bu tespitlerinde “paralellik, ölçü, ses ahengi (uyak, redif, durak, asonas, aliterasyon, önyinleme), benzetme ya da metafor kullanımı, söz sanatları, yinleme, duygu yoğunluğu, daire çizme, doğrudan anlatım, nazım birimi” ölçütlerini kullanmıştır (2025: 265-280).

Araçlar açısından bakılırsa da durum şu şekildedir:

1. Paralellik: Thomsen (2011), Giraud (1961, 1992, 1999), Bombaci (1964), Stebleva (1965), Tekin (1965), Arat (2007), Çağatay (2008b), Zieme [sözdizimsel, paralel yapıli tekrarlar veya zıtlıklar, eşanamlı paralellik (1975, 1991)], Zieme [paralellik (söz dizimi paralelliği, paralel tekrarlamalar, karşıtlamalar, eşanamlılık paralelliği) (1979)], Tezcan (1984a), Tekin (2020, 2020c), Doerfer (1996), Aksan (2000, 2000a, 2015), Melikli (2000), Kudret (2000), Sadam (2003), Osawa [söz

dizimi ve ritim (1999a)], Barutçu [söz dizimi (1991)], Ercilasun (2007, 2010, 2016), Bayat (2006), Berta (2007), Hacıyev [fonetik, sözcüksel, morfolojik türleri (2011)], Alimov (2015), Şirin (2016), Ağca (2018), Aydın [cümle kuruluşundaki düzen (2021a)], Alyılmaz (2021), Ölmez (2021, 2023), Gürgün (2021), Yıldırım (2022), Gürgün (2025).

2. Ses Yapısı (Ölçü, Durak, Uyak, Redif, Seci): Korş (1909), Köprülü (2009), Kowalski (1921), Gabain (1953), Gandjei (1958), Giraud (1961, 1992, 1999), Bombaci (1964), Doerfer (1964, 1996), Tekin (1965), Stebleva (1965), Arat (2007), Hrebicek (1967), Zieme (1968, 1975, 1979, 1991), Banarlı (1971), Çağatay [ahenk (2008b)], Tezcan (1984a), Ercilasun (1985b, 2010, 2016), Tekin (2020), Sertkaya (2020), Barutçu (1991), Kudret (2000), Aksan (2000, 2015), Özönder (2002), Bayat (2006), Hacıyev (2011), Useev (2019), Akar (2019), Alyılmaz (2021), Gürgün (2021), Yıldırım (2022), Gedikli (2023), Gürgün (2025).

3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı: Thomsen (2019), Köprülü (2009), Giraud (1961, 1992, 1999), Klyashtorny (1982), Bombaci (1964), Stebleva (1965), Zieme (1975, 1991), Ercilasun (1981, 2007, 2016), Çağatay (2008b), Tenişev (1983), Tezcan (1984a), Tekin (2020, 2020c), Alyılmaz (1994, 2004, 2005a, 2013, 2021), Osawa (1999), Aksan (2000, 2015, 2017), Melikli (2000), Kudret (2000), Sadam (2003), Bayat (2006), Hacıyev (2011), Şirin (2016), Ağca (2018), Ölmez (2018, 2021, 2023), Useev (2019), Akar (2019), Alyılmaz ve Mert (2019a), Aydın (2019a, 2021a, 2022b), Gürgün (2021), Yıldırım (2022), Gürgün (2025).

4. Söz Sanatları: Thomsen [tezat, aliterasyon (2011)], Köprülü [tezat (2009)], Kowalski [aliterasyon (satır başı ve iç aliterasyon) (1921)], Gandjei [aliterasyon (1958)], Giraud [aliterasyon (1999)], Giraud [asonans (/ assonancée), ses yinelemesi (/ allitération) (1961, 1992)], Bombaci [aliterasyon (baş, iç ve son aliterasyon) (1964)], Stebleva [hitap ve ünlem, retorik soru, mübalağa, ad aktarması (1965)] ve [aliterasyon; dikey aliterasyon (dizeler arası ve kelimeler arası aliterasyon) ve yatay aliterasyon (1965)], Zieme [aliterasyon (1968, 1975)], Banarlı [aliterasyon (1971)], Çağatay [aliterasyon (2008b)], Zieme [aliterasyon (mısra başı kafiye ve iç aliterasyon) (1979)], Tenişev [nida, istifham (/ retorik soru) (1983)], Tezcan [kişileştirme, karşıtlama, aliterasyon (1984a)], Ercilasun [aliterasyon, asonans (1985b, 2016)], Ercilasun [nida (1985a, 2010)], Tekin [aliterasyon (2020)], Tenişev

[şiiirsel formüller, hatiplik (1989)], Bazin [nida (2011)], Barutçu [aliterasyon (1991)], Zieme [istifham (/ retorik soru), kişileştirme, aliterasyon (mısra başı kafiye ve iç aliterasyon) (1991)], Sertkaya [aliterasyon, asonans (2020)], Alyılmaz [nida/seslenme (1994)], Doerfer [aliterasyon: dikey aliterasyon (/ kıta kafiyesi/ mısra başı kafiye) ve yatay aliterasyon (/ iç aliterasyon) (1996)], Kudret [tezat (2000)], Aksan [aliterasyon, nida, istifham, tezat, somutlaştırma, ad aktarması (2000)], Aksan [tezat (2000a, 2017)], Melikli [aliterasyon, sanatsal ve stilistik ögeler, yüksek üslup, edebî sanatlar açısından gelişmişlik (2000)], Özönder [aliterasyon (2002)], Bayat [hitap, aliterasyon, asonans (2006)], Ercilasun [tezat (2007)], Berta [tezat (2007)], Hacıyev [aliterasyon (iç ve satır başı türleri), leff ü neşr, tezat (2011)], Aksan [tezat, aliterasyon (ses yinelemesi), anaphore (hece ve sözcük yinelemesi), ad aktarması (2015)], Alimov [tezat (2015)], Şirin [ad aktarması (2016)], Ağca [aliterasyon (2018)], Ölmez [tezat (2018)], Ata (2018), Useev [tezat, aliterasyon, asonans, istifham (2019)], Aydın [aliterasyon (2019)], Alyılmaz [tezat, aliterasyon, somutlaştırma (2021)], Ölmez (2021, 2023), Gürgün [tezat, nida, mübalağa, ad aktarması (2021)], Yıldırım [tezat, aliterasyon, asonans (2022)], Gürgün (2025).

5. Yineleme: Köprülü (2009), Atsız (1943), Giraud [ek olarak ikileme kullanımı (1999)], Giraud [yineleme (/ hendiadyoin) (1961, 1992)], Bombaci [hendiadyoin (1964)], Stebleva [aynı kelimenin tekrarı (1965)], Arat (2007), Tekin (1965), Banarlı (1971), Ercilasun (1985b, 2010), Tekin (2020), Çağatay [hendiadyoin (2008a)], Çağatay [fiil tekrarları (2008b)], Bazin (2011), Zieme (1991), Doerfer (1996), Kudret (2000), Melikli (2000), Aksan [ek olarak ikileme kullanımı (2000a)], Aksan [ikileme (2000, 2015)], Aksan (2000), Alyılmaz (2004, 2005a), Bayat (2006), Berta (2007), Tekin [ikileme (2020c)], Ercilasun [ek olarak ikileme kullanımı (2016)], Ölmez [ikileme (2018)], Ata (2018), Ağca [ikileme (2018)], Aydın [ikileme (2019a, 2021a, 2022b)], Alyılmaz ve Mert (2019a), Alyılmaz [ikileme (2021)], Ölmez [kimisi aliterasyonlu (2021, 2023)], Gürgün [yineleme (/ hendiadyoin) (2021)], Gedikli (2023), Gürgün (2025).

6. Eksilti: Alyılmaz (1994), Gürgün (2021).

7. Bütünlüklü Olma: Doerfer (1996).

8. Diğer Araç Kullanımları

8. 1. Devrik Cümle: Tekin (1965), Tekin (2020), Hacıyev [sözdizimi (2011)].

8. 2. Yüklemin Nesneden Önce Gelmesi: Ercilasun (1985b, 2010).
8. 3. Canlı Tasvir: Köprülü (2009), Arat (2007), Çağatay (2008b), Tezcan (1984a), Ercilasun (1985b, 2010), Zieme (1991), Özönder (2002), Yıldırım (2022).
8. 4. Doğrudan Anlatım: Stebleva (1965), Gürgün (2021, 2025).
8. 4. 1. Diyalog: Ercilasun (1985b, 2010), Yıldırım (2022).
8. 4. 2. İç Diyalog: Gürgün (2021), Yıldırım (2022).
8. 4. 3. 1. Şahsın Konuşması: Çağatay (2008b).
8. 5. Açıklama (/ Peryfraz): Stebleva (1965), Gürgün (2021).
8. 6. Karşılaştırma: Zieme (1979), Ercilasun (2016).
8. 7. Vecize Kullanımı: Stebleva (1965), Tenişev (1989), Alyılmaz (2004, 2005a, 2007, 2021), Ağca (2018), Alyılmaz ve Mert (2019a),.
8. 8. Deyim Kullanımı: Bombaci (1964), Stebleva (1965), Çağatay (2008b), Tenişev (1983, 1989), Bozkurt (1992), Aksan (2000, 2000a, 2015), Alyılmaz (2004, 2005a, 2007, 2021), Tekin (2020c), Bayat (2006), Şirin (2016), Ercilasun (2016), Ata (2018), Ağca (2018), Ölmez (2018, 2021, 2023), Alyılmaz ve Mert (2019a), Aydın (2019a), Akar (2019).
8. 9. Atasözü Kullanımı: Caferoğlu (1930), Tekin (1957, 1957a, 2020c), Giraud (1961, 1992), Bombaci (1964), Stebleva (1965), Banarlı (1971), Ercilasun (1981), Çağatay (2008b), Bozkurt (1992), Aksan (2000, 2015), Alyılmaz (2004, 2005a, 2007, 2021), Şirin (2016), Ata (2018), Ağca (2018), Alyılmaz ve Mert (2019a), Akar (2019), Ölmez (2021, 2023), Aydın (2021a), Yıldırım (2022).
8. 10. Cümle Türleri: Ercilasun (2016), Gürgün (2021).
8. 11. Nesne Tekrarlı Fiil Kullanımı (/ Paranomasia/ Figura Etymo): Stebleva (1965), Gürgün (2021).
8. 12. Yardımcı Cümleli Cümleler (-sAr, zarf-fiil, sıfat-fiil): Çağatay (2008b).
8. 13. Toparlama: Ercilasun (2016).
8. 14. Kısa Fiil Cümlelerinin Hareketlilik Kazandırması: Ercilasun (2016).
8. 15. Ahenkli Telif Edilmiş Fiiller: Köprülü (2009).
8. 16. Yeknesaklıktan Kurtulmak İçin Fiillerin Değiştirilmesi: Köprülü (2009).
8. 17. Eş, Zıt, Çok Anlamlı Kelime Kullanımı: Alyılmaz (2004).

8. 18. Anımsatma: Alyılmaz (2004, 2005a), Alyılmaz ve Mert (2019a).
8. 19. Ünvan Kullanımı: Alyılmaz (2004).
8. 20. Vurgulama Kullanımı: Alyılmaz (2004, 2005a), Alyılmaz ve Mert (2019a).
8. 21. Alıntı Kullanımı: Alyılmaz (2004, 2005a), Alyılmaz ve Mert (2019a).
8. 22. Kalıplaşmış Cümle Formları: Alyılmaz (2004), Aydın (2019a).
8. 23. Kalıplaşmış Bileşik Fiil Kullanımı (Akar, 2019).
8. 24. Yoğunluk (Az Sözle Çok Şey Anlatma Sanatı): Giraud (1999).
8. 25. Kip Çeşitliliğinin Canlılık Katması: Ercilasun (2016).
8. 26. Formaller (Kalıplaşmış İfadeler): Bayat (2006).
8. 27. Çeşitli Zengin Formüller: Tenişev (1989).
8. 28. Öğütlemeler: Tenişev (1989).
8. 29. Güncel Konuşma Formülleri: Tenişev (1989).
8. 30. Epik/Destansı Sözdizimi: Hacıyev (2011).
8. 31. Nazım Birimi (/ strophe/ verset/ dönü/ bent/ kıta): Kowalski (1921), Gandjei (1958), Giraud (1961, 1992), Zieme (1979, 1991), Doerfer (1996), Gürgün (2025).
8. 32. Gerçekçi Tasvir: Zieme (1991).
8. 33. Güçlü İmge: Giraud (1961, 1992), Zieme (1991).
8. 34. Anjanbuman (/ enjambement): Doerfer (1996).
8. 35. Vurgu (/ akzentsetzung): Stebleva (1965), Doerfer (1996).
8. 36. Nakarat: Banarlı (1971).
8. 37. Kelime Gruplarının Ritmi (/ Rythme Impair de Groupes de Mots): Giraud (1961, 1992).
8. 38. Denkleştirme: Sadam (2003).
8. 39. Açıklama (Epitet): Sadam (2003).
8. 40. Daire Çizme: Gürgün (2025).
8. 41. Duygu Yoğunluğu: Gürgün (2025).

1.5.2. Edebîlik Ölçütleri Üzerindeki Uzlaşım ve Farklılaşma: Eleştiri İçin Hazır Anahtarın Olmaması

Görüldüğü gibi araştırmacılar arasında genel olarak İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı'nın ürünlerinin, özel olarak Bengü Taş Edebiyatı'nın Göktürk harfli yazıtlarının incelenmesi ya da eleştirilmesi için ortaklaşa belirlenmiş ve uygulanmış bir ölçütler topluluğu yoktur. Yine de bazı ölçütlerde birlik sağlanmış; “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme” ölçütleri birçok araştırmacı tarafından farklı tarzdaki çalışmalarda kullanılmıştır. Başka bir deyişle geçmişten bu yana yazıtlar veya 840 sonrası Uygur edebiyatı ürünlerinin edebîliği incelenirken “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme” araçları birçok araştırmacı tarafından edebîlik hükmü vermek için kullanılmıştır. Nitekim Bezirci'nin “*Gelgelelim, sanat tarihi birtakım estetik değerler üzerinde birtakım insanların uzlaşıp birleşebildiğini göstermektedir.*” ifadesi de bu tutumu destekler niteliktedir (1998: 101).

Bununla birlikte kimi ölçütlerde bu birlik sağlanamamış, hemen hemen her yazar kendi incelemesi için yeni bir ölçüt tercih etmiştir. Örneğin “Doğrudan Anlatım”, “Atasözü Kullanımı”, “Gerçekçi Tasvir” gibi kimi ölçütler ya da edebîlik yarattığı düşünülen yapılar/kullanımlar birkaç araştırmacı tarafından tercih edilmiştir. Bunların yanında “3. Eksilti”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” araçları daha önce literatürde pek tercih edilmese de estetik açıdan birer sanatsallık ölçütü olduğu Aristoteles (2013, 2019), Horatius (2016), Poe (2015), Şklovski (2016, 2016a), Wellek ve Warren (2011), Jakobson (1990), Tunalı (2011), Arslan (2014), gibi isimler tarafından ortaya konmuştur.

Nesnel ve esere dönük eleştiri yöntemlerinden “yeni eleştiri”, her edebî eserin malzemesinin bir yapı hâlinde bütünleşmesinin farklı yollardan sağlandığını ifade etmiş ve bu yüzden edebî eserin eleştiri ve incelenmesi için uygulanacak hazır bir anahtar olmadığını ileri sürmüştür (Moran, 2014: 209). Esere yönelik eleştirilerde kullanılan edebîlik ölçütlerinin farklılaşması veya edebî ilkelerin eserden esere bulunuş oranlarının farklılaşmasının sebeplerinden biri budur. Farklılaşmanın bir diğer sebebi ise dehanın sanat eserindeki varlığıdır. Hangi tekniğin nasıl kullanıldığı

yüksek oranda ortaklaşa tespit edilebilir. Bu tekniklerin işlevleri deha tarafından tayin edildiği için işlevlerin ve sonuçlarının tüketilmesi daha zordur. Bu kısma tam nüfuz edilemez. Farklı farklı işlev ve sonuçların ortaya çıkması ya da kimi yorum farklılıklarının meydana gelmesi dehanın çok yönlü ve derinlemesine yaratımından kaynaklanır. Hartmann’a göre sanatçının yaratımının esas kısmı bilinemez ve öngörülemez yeteneğe (yani dehaya) dayanırken diğer kısmı tekniğe dayanır. Bu sebeple eleştiride teknik kısım bilinebilirken yeteneğe dayanan içsel öze ilişkin ancak sanatçının başarımından sonuçlar çıkarılabilir (Hartmann, 2024: 41). Bu farklılıklara rağmen eleştiride eserden hareket etme, edebiyata ait ölçütleri kullanma ve eserde de edebî yaratıyı dilsel göstergelerin düzeninden hareketle oluşturma ortak paydadır.

“1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Eksilti”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” araçlarının edebîliğe katkısı birçok araştırmacı ya da düşünür tarafından ortaya konmuştur. Başka bir deyişle literatürdeki önemli araştırmacılar tarafından kabul edilme ya da önemli eleştirmen/estetikçiler tarafından ileri sürülme, söz konusu araçların edebîlik yaratma gücü açısından geçerliliğini arttırmıştır. Güzel, edebî eserin değerini belirtirken hoş, alıcının kişisel beğenisini ifade eder. Genel olarak sanat eserinde, özel olarak edebî eserde “güzel”in nesnel ölçütlerinin olup olmadığı “çoklukta birlik” ya da “bütünlüklü olma” ölçütleri dışında daha önce değinildiği gibi tartışmalı bir konudur. Buna rağmen çalışmada, önde gelen gerek Türkologlar gerek estetikçiler gerekse eleştirmenler tarafından daha önce saptanmış ve geçerliliği olan belirli ölçütler tercih edilmiştir. Tüm bunlar göz önüne alındığında söz konusu araçlar, Göktürk harfli eserleri incelemek/eleştirmek için “temel edebîlik ölçütleri” olarak tespit edilmiş ve edebîliğin tespitinde kerteriz edilen ölçütler olarak belirlenmiştir. Böylece oluşturulan ölçütler kümesi, hem gelenekten beslenmiş hem de yeni ölçütlerle desteklenmiş ve sonuçta geçmişle bağını koparmayan ancak yeni eleştiri açılarına da imkân sağlayan bir “ölçütler kümesi” oluşturulmuştur. Sözü edilen ölçütlere teorik kısımda değinilmiştir. Eser açısından bakılınca ise bunlar Göktürk harfli eserler için “temel edebîlik ilkeleri” olarak da görülebilir. Sözü edilenler, Bengü Taş Edebiyatı için “dil (/ langue/ language)”i farklılaştırarak edebî bir metne dönüştürmek için ya da dilden edebî bir metin yaratmak için kullanılan araçlar ya da ilkelere.

Edebî metin, edebî etkiyi esas olarak edebîlik araçlarının kullanımı ile sağlar. Edebî etki, temelde yukarıda değinildiği gibi edebîlik araçlarına yaslanır. Bu gibi araçlar ya da başka bir ifade ile ölçütler “edebî” eseri ve edebî eser dışında bulunabilecek “edebîliği” oluşturan, şekillendiren temel ilkelerdir. Esas olarak bu gibi araçların kullanılıp uygulandığı kısımlar edebiyat duyumunu sağlar. Bu gibi araçlar aynı zamanda “Göktürkçede edebî eleştiri hangi ilkelere dayanılarak yapılabilir?” sorusunun da metin merkezli ve nesnel cevabını oluşturabilecek ilkelerin bir örneği olarak görülebilir. Belirlenen bu ölçütlerle (ve ihtiyaç hâlinde yapılacak geliştirmelerle) Göktürkçede herhangi bir alanda üretilmiş metnin edebî çözümlemesi ve eleştirisi olanaklıdır. Bunlar (ve ihtiyaç hâlinde eklenecekler), Göktürkçede oluşturulmuş metinlerin edebî olup olmadığının sınanabileceği ölçütler olarak görülebilir.

Belirlenen ölçütler edebiyat eleştirisinin kendine özgü ölçütleridir ve bu ölçütler temelinde geliştirilip uygulanan yöntem edebiyat eleştirisinin kendine özgü yöntemi olarak benimsenmiştir. Metnin bir parçasında bu özelliklerden biri veya birkaçı varsa metnin o parçası edebî özellik kazanır. Metinde bu parçaların bulunma oranı ile metnin edebîliğinin oranı doğru orantılıdır. İfadeye bir güç verip onun belirginleşmesini sağlayan bu biçimsel araçlar güzeli belirlemede egemen bir rol oynar. Bu ölçütler incelenen metinlerin edebî olup olmamasının ölçüleceği edebî metin ölçütleridir. İncelenen eserlerde estetik yargılar metne dayalı olarak bu ölçütler kılavuzluğunda verilip gerekçelendirilecek ve metinlerin ne kadar sanat eseri yani edebî sayılabileceğine dair yargılar yine bu ölçütler kılavuzluğunda kararlaştırılacaktır. İncelenen metinler bu ölçütler açısından değerlendirilip sanatsal yani edebî boyutları araştırılacaktır. Edebîlik metnin bir kısmında olabileceği gibi metnin tümünde de olabilir.

1.5.3. Belirlenen Edebîlik Ölçütlerinin Nazma Dayalı Temel Edebî Yapı ile Yakınlığı

Çek dil bilimci Mukarovsky “anlatmaya dayalı (/ the narrative)”, “nazma dayalı (/ the lyric)”, “harekete dayalı (/ the dramatic)” adlı üç temel edebî yapı olduğunu ve bunların birbirlerinden dil bilimsel olarak ve edebî dili kullanım açısından farklılaştığını belirtmiştir. Bu farklılık, söz konusu edebî yapılar ve bu

yapılar altındaki türlerde kullanılan dilsel araçların, bunların kullanım biçimlerinin çeşitliliğine neden olur. Her edebî türün tercih ettiği edebî dil, belirli bir düzeyde kendi kendine yeterli bir dilsel yapıdır. Doğal olarak edebiyatta farklı “temel edebî yapılar”dan ötürü farklı farklı edebî dil kullanımları da vardır (Mukařovský, 1977: 14). Bu sebeple edebîlik araçlarının söz konusu yapılara göre edebî eserin diline katılım ölçüleri farklıdır. Örneğin ses ahenginin önemi, şiir ve süslü nesirde yüksek iken romanda azdır ve bu ahenk neredeyse fark edilmez hâldedir (Wellek ve Warre, 2011: 179). Başka bir açıdan “ses düzeni (/ ses örüntüsü/ rhythm)” şiirde temel öğelerden biridir ancak anlatı ve tiyatrodaki bir dereceye kadar etkilidir. Anlatıda dil, içerik ile yoğun temas hâlinde ve bu yüzden dil; edebî ve iletişimsel dil arasındaki sınıra yaklaşır, hatta sıklıkla bir araç görünümüne bile bürünür. Buna ek olarak anlatı dilinin merkezî unsuru cümledir (Mukařovský, 1977: 15). Örneğin benzetme, metafor veya diğer söz sanatları ile oluşturulan imaj, şiir dilinde yaygın bir hâlde bulunurken roman veya hikâye dili için temel unsur değildir (Wellek ve Warre, 2011: 30).

Belirlenen edebîlik ölçütler kümesi; “nazma dayalı (/ the lyric)” temel edebî yapı ile doğrudan ve “anlatmaya dayalı (/ the narrative)” temel edebî yapının altında yer alan “hikâye (ve benzeri türler)” ile de yakından ilişkilidir. Belirlenen ölçütler dışında ayrıca “anlatmaya dayalı (/ the narrative)” (hikâye ve benzeri türler hariç) ya da “harekete dayalı (/ the dramatic)” metinler ile doğrudan ilişkili bir ölçütler kümesi belirlenip yazıtlar ona göre de incelenebilir. Çalışmada temel ölçütler olarak yukarıda sayılan ölçütler ağırlıklı şekilde kullanıldığı için birer “başlık” olarak tercih edilmiştir. Ancak genellikle “anlatmaya dayalı (/ the narrative)” ve “harekete dayalı (/ the dramatic)” edebî yapılarda kullanılan edebîlik araçları ya da her iki edebî yapıya ait kullanımlar da ayırt edilmeksizin edebîlik adına aranmış ve tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunlar için ölçütlerde ayrıca bir başlık açılmamıştır. İkincil ölçütler olarak da adlandırılabilen bu kullanımlar teorik kısımda yer almasa da yazıt metinlerindeki kullanımlardan bağlam temelli tespit edilmiş, bunlar da atlanmamış, eğer incelenen kısımlarda mevcutsa değerlendirilmiştir.

1.5.4. Yazıtlardaki Edebîliği Tüketme İddiası Yoktur

Antik Yunan dünyasından 20. yüzyıla kadar sanata dair birbirine benzer veya alternatif pek çok kuram ve bunlarla ilişkili eleştiri teorisi ileri sürülmüştür (Sazyek, 2022: 89). Genelde “Sanat nedir?”, “Sanat eseri nedir?”, “Sanat eserinin özellikleri nelerdir?” özelde ise “Edebiyat nedir?”, “Edebî eser nedir?”, “Edebî eserin özellikleri nelerdir?” gibi sorulara yüzyıllardır farklı bakış açılarıyla türlü cevaplar verilmiştir. Bu cevaplardan çeşit çeşit ilkeler çıkarılmış ve birçok edebiyat kuram ve eleştiri yöntemi geliştirilmiştir.

Moran’a göre bir şiir veya romana genel olarak sanat eseri ya da özel olarak edebî eser diyebilmek için eleştirmenin sanat anlayışına göre bir sanat eseri ya da edebî eserde gerekli olan özelliklerin söz konusu metinde mevcut olması gerekir (2014: 142). Yücel’e göre eleştiri farklı türlerde olabilir; her eleştiri, bir açıdan eksiklik göster(ebil)ir ve hangi eleştiri olursa olsun yapıtı tam anlamıyla tüketemez (2012: 3, 105, 110). Zima her sanat ya da eleştiri teorisinin, eseri belirli değer hükümleri ile ilişkilendirerek yorumladığı ya da değerlendirdiğini ileri sürer (2015: 281). Bayrav eleştirinin birçok düzeyinin mevcut olduğunu ve edebî eserin çeşitli açılardan ele alınıp incelenebileceğini belirtir (1999: 10).

Moran’ın belirttiğine göre eserin tek bir yorumu yoktur ve her çağ ya da eleştirici eser hakkında yeni yorumlar ortaya koyabilir. Eleştiri yöntemlerinden her biri edebî esere kendi açısından bakıp birtakım yönleri üzerinde durur. Kuramlar, kendine göre birtakım ölçütler ileri sürer (Moran, 2014: 141, 299, 310). Fransız eleştirmen Todorov’a göre zaman, eleştirmenin kişiliği, estetik kuramlar gibi değişkenler göz önüne alındığında edebî esere sonsuz sayıda yorum getirilebilir (2012: 96). Günay’a göre birbirinden farklı okuma, çözümleme ve inceleme biçimleri geliştirilebilir ve metinler de birbirinden farklı açılardan incelenebilir. Aynı metne felsefi bir bakış açısıyla, bilimsel bir yöntemle veya sanatsal bir kaygıyla yaklaşılabılır. Özellikle edebî metin ve metin parçaları, çok anlamlı yapılar olduğu için değişik bakış açısı ve yöntemlerle incelenmeye müsaittir. Ne kadar farklı bir yaklaşım tercih edilirse edilsin gerçekleştirilen çözümleme belli bir yönteme bağlı olarak yapılıyorsa, söz konusu yöntemin tatbikinde bir tutarlılık ve uygunluk mevcutsa bu çözümleme kendi içinde değer taşır (Günay, 2013: 419, 448).

Jakobson'a göre genel edebî yapıda ilkeler ve buna bağılı olarak da ölçütler değişebilir. Bir dönem ya da tür için geçerli olan bir ilke veya ölçüt başka bir dönem veya türde ikincil olabilir. Bunun tam tersi de mümkündür. Sanatsal değerler sistemindeki değişiklikler sanatın somut gerçekleşmesi olan eserleri ve onların değerlendirmesinde de ölçütleri değiştirebilir (Jakobson, 1990: 80, 82). Hartmann'a göre devir ve zevkler değişebilir. Yeni devirle birlikte yeni zevkler doğabilir ve bunlar başka bir ideal tip olarak standartlaştırılabilir. Bu yüzden normlar da zamana bağılı ve geçici olabilir (Hartmann, 2024: 60). Eliot, eleştiride herkesin uygulayabileceği bir ölçü bulunmadığını dile getirmiştir (2007ç: 48). Tomaşevski'ye göre kimi teknikler tekrar edilir ve tekrar edildikçe de gelenekselleşir. Hiçbir geleneksel teknik, tüm olasılıkları ve mümkünleri tüketemez. Bu yüzden söz konusu gelenekselleşen tekniklerin yanında her zaman yeni yeni teknikler de doğar. Gelenekselleşen teknikler her ne kadar tekrar etse de zamanla elenip gidebilir. Genel olarak teknikler doğar, yaşar, eskir ve ölür (Tomaşevski, 2016: 279, 182).

Söz konusu gerçekler göz önüne alındığında bu çalışma ele alınan metinler hakkında son sözü söyleme ya da incelenen yazıtları tüketme iddiasında değildir. Çalışma, benimsenen eleştiri anlayışı doğrultusunda çelişik olmayan bir eleştiri ortaya koyup ele alınan yazıtların karanlıkta kalmış kimi edebî yanlarını, edebî yapılarını ve edebîliği sağlayan öğelerini gün yüzüne çıkarma amacındadır.

1.5.5. Edebî Eleştiri Yazıtları Edebî Metin Yapmaz

Mukarovsky'e göre esetik değer olan güzel, bir sanat eserindeki değerler hiyerarşisinde zorunlu olarak en üstte bulunur ancak sanat dışındaki ürünlerde yeri değişkendir ve genellikle de ikincil ve aşağısındaki düzeylerde kendine yer bulur (Mukařovský, 1932: 133). Jakobson'a göre de edebî dil; özel olarak şiir, genel olarak edebiyatta egemen işlev şeklinde yer alırken edebî metinlerin dışındaki diğer dilsel ürünlerde de yardımcı veya ikincil rol üstlenir. Araştırmacıya göre edebî işlev veya bu işlevden doğan edebîlik incelenirken inceleme alanı genel olarak edebiyat, özel olarak şiir alanı ile sınırlanamaz. Herhangi başka bir işlevin edebî işleve göre öne çıktığı, egemen öge olduğu bir metinde de eğer varsa dilin edebî işlevi incelenebilir (Jakobson, 1987: 70; Jakobson, 2014: 86, 88). Edebîlik araçlarıyla gerçekleştirilen düzenlemeler hangi eserde gerçekleştirilmişse gerçekleştirilsin tür fark etmeksizin

tüm metinler edebiyat eleştirisinin alanına girer fakat bu dâhil olma metni edebî yapmaz. Bir metnin edebî açıdan incelenmesi o metni edebiyat eseri yapmaz, pek tabii retorik metinler, reklam metinleri, öğretici metinler de edebî açıdan incelenebilir fakat bu inceleme onları edebî yapmaz sadece onlardaki edebîliğin tespitini sağlar. Bu inceleme edebîliğin durumunu ve ne işlevde kullanıldığını tespit eder. Doğal olarak da yazıt metinlerinde edebîlik araçları ve bu araçlarla yaratılmış edebî dil araştırılabilir. Bu araştırma sonucunda edebî kısımlar tespit edilebilir. Bu tarz bir eleştiri yazıt metinlerini edebî yapmaz, sadece onlardaki edebîliği ya da edebî yapıları gün yüzüne çıkarır.

1.5.6. Edebîlik İçin Kılavuz: Eserin Kendisi/Eleştiri Ölçütlerinin Değişkenliği

Rus biçimcilerine göre edebiyat incelemesi kendine özgü yöntemlere sahip, kendi başına ayrı ve özgü bir bilimdir (Moran, 2014: 218). Biçimciler önceden belirlenmiş ya da zorla kabul ettirilmiş herhangi bir ilkeyi edebî eser incelemesinde esere uygulamayı değil bizzat edebîlik kavramı için eserden ilkeler oluşturmayı, eserleri bu ilkeler ışığında incelemeyi amaçlamış ve malzeme değiştikçe söz konusu ilkelerin de değiştirilebileceğini ifade etmiştir. Rus biçimcilerinin edebî eserin eleştirisinde eserden hareket edeceklerini ve oluşturacakları somut edebî ilkelerin edebî esere dayanacağını, gerekirse bunların değiştirilebileceğini Eyhenbaum “*Somut ilkeler ortaya koyacağız, bunlar malzemedeki doğrulandıkları takdirde biz bu ilkelere tutunacağız. Eğer malzeme, başkalaşmasını ya da değişmesini isterse, o zaman biz bu ilkeleri değiştireceğiz ve farklılaştıracacağız.*” şeklinde belirtmiştir (Eichenbaum, 1994: 6). Doğan, kuram ve kavramların edebî eserlerden doğduğunu dile getirmiştir (2004: 47). Alpay bir edebî eserin hangi ölçütlere göre eleştirileceğini ya da eleştiride hangi ölçütlerin öne çıkacağını yine edebî eserin kendisinin belirlediğini ifade etmiştir (2004: 62).

Tespit edilen edebîlik ölçütleri mutlak değildir; eser, edebî etkiyi yaratmak için kullandığı tekniği bünyesinde taşır. Bu teknikler bilindik veya alışılmışı kıran yeni teknikler olabilir. Bilindik tekniklerin kullanımı sanat eserinin yaratımında “teknik”in kullanımı, yeni tekniklerin kullanımı veya bilindik tekniklerin özgün bir hâlde düzenlenmesi sanat eserinin yaratımındaki “deha”nın varlığı ile ilgilidir.

Teknik ve deha sebebiyle hiçbir ölçütler kümesi mutlak olamaz çünkü her başarılı eser mutlaka özgün bir yan taşıyacaktır. Bu sebeple eleştirmen hiçbir zaman bir başka ölçütler kümesini tümüyle alamaz, ancak önceki ölçütler kümesi yapılarından faydalanabilir. Ölçütler kümesi, eserden esere ve eleştirmenden eleştirmene değişerek gider. Ölçütler kümesinin geçerli olup olmaması onun mutlaklığı ile ilgili ve doğru orantılı değil eserin edebî yapısını ne kadar ortaya koyduğu ile ilgili ve doğru orantılıdır. Tahmin edilemez ve öğrenilemez deha, edebî eserin üretiminde etkili olduğu sürece tespit edilen ölçütler kümesi değişiklik gösterecektir. Çünkü deha her seferinde özgün bir yapı ortaya koyacaktır. Özgün yapılar, az çok da olsa yeni ölçütleri gerektirir. Hayat ve dehanın günden güne değiştiği bir ortamda kimi ana edebîlik araçları sürekli kullanıldığı için sivrilse de bunlarda da değişiklik olabileceği akıldan çıkarılmamalıdır. Tespit edilen bir ölçütler kümesi belirli ve sınırlı bir dönem veya eserler kümesi için tam geçerli olacaktır. Tren var oldukça raylı sistem var olacaktır. Ancak tren geliştikçe raylı sistem de gelişecek; yeri gelecek raylar trenin altından yeri gelecek üstünden uzanacak, bir tren sadece ray üzerinde giderken bir tren raydan elektrik alacak, biri raya temas ederek giderken diğeri raya temas etmeden yol alacaktır. “Tren”lik ve “ray”lık sabit kalsa da bunların gerçekleşme şekilleri değişecektir. Edebiyat var olduğu sürece metin merkezli nesnel eleştiri var olacaktır. Ancak metinlere göre eleştirinin ölçütleri az veya çok değişecektir. Kimi zaman sürekli tercih edildiği için sivrilip sabit kalan ölçütler de olacak, bunların yanına yenileri eklenecek; sabit kalanların da bir gün “değişebilir” olduğu akıldan çıkarılmayacaktır. Çünkü edebî eser bir yanıyla öğrenilebilir ve öngörülebilir “teknik”in, bir yanıyla (ve esas olarak) öğrenilemez ve öngörülemez dehanın ürünüdür.

1.5.7. Farklı Eleştiri Anlayışı ya da Ölçütünün Mümkünlüğü

Tabii ki benimsenen eleştiri anlayışı ya da mevcut ölçüt veya ilke tespitinin tek doğru olduğu iddiası yoktur, farklı bakış açıları ve edebîlik anlayışları ile farklı ölçüt ve ilkeler de tespit edilebilir. Eleştirmen ya da inceleyici edebîlik ile ilgili soruları edebî metnin dış dünya, alıcı ya da sanatçı ile olan ilişkileri açısından da sorup yanıtlayabilir; bunlardan hareket eden eleştiri kuramlarının da edebî eser tanımlaması, analiz ve değerlendirme yöntemleri mevcuttur. Eser, alıcı, sanatçı veya

dış dünyadan hareket ederek sistemini oluşturan edebî eleştiri anlayışları birbirlerinin alternatifî konumundadır. Ancak bu çalışma için hem ikinci bölümde belirlenen anlayış hem de bu başlık altında tespit edilen ölçütler/ilkeler eşliğinde eleştiri yapılmaya çalışılmıştır. Ölçütler/ilkeler ve edebîlik anlayışı bir sonraki bölümde işlenmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİRİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ

İkinci bölümde iki alt başlık açılmış ve hem çalışmanın sanat felsefesi, edebiyat, eleştiri ve dil bilimi açısından teorik alt yapısı hem de edebîlik ölçütleri ortaya konmuştur:

“Edebîliğin Tespiti ve Edebî Eserin Eleştirilmesi İçin Teorik Altyapı” alt başlığı altında yirmi altı alt başlık daha açılmış ve bunların altında sanat felsefesi ve edebiyat teorisi için önemli kimi kavramlar açıklanmış, eleştirinin hem felsefi hem teorik alt yapısı ortaya konmuştur. Edebîliğin ve edebî parçaların incelenebilmesi, betimlenebilmesi ve bunlar hakkında hüküm verilebilmesi için teorik ve felsefi temeller oluşturulmuştur. Bu bölüm kimi temel sanat ve edebiyat teorisi sorunlarını tek doğru olarak çözme amacında değil söz konusu sorunlara belirli bir anlayış doğrultusunda bu çalışma için cevap verme ve onları açıklığa kavuşturma, görünür kılma amacındadır. Örneğin bir yazıt metninin üreticisi belli değilse bu durumun o yazıttaki edebî kısımların değerlendirilmesinde niçin sorun olmayacağı, bu başlık altındaki teorik ve felsefi bilgilerden temellenecektir.

“Edebîlik Ölçütleri” alt başlığının altında ise on alt başlık açılmış ve eleştiride kullanılacak ölçütler ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Her ölçüt adına ölçütün edebî bir metinde nasıl işlediği, edebîliğe ne tarzda katkı verdiği ve hangi işlevlerde kullanıldığını göstermek için hem şiir hem düzyazı eserlerden örnekler verilmiştir. Söz konusu örnekler ağırlıklı olarak Türk edebiyatının edebîliği tartışmasız isim ve eserlerinden alınmıştır.

2.1. EDEBİLİĞİN TESPİTİ VE EDEBİ ESERİN ELEŞTİRİLMESİ İÇİN TEORİK ALTYAPI

Edebiyat teori ve eleştirisi birbiriyle ilişkilidir, teori olmaksızın bir eleştiri mümkün değildir. Bazı sorular, birtakım kavramlar sistemi, kimi dayanak noktaları

ve genellemeler olmadan eleştiri yapılamaz (Wellek ve Warren, 2011: 45-46). Söz konusu eleştiri ve teori, kimi estetik ve sanatsal problem veya konulardan beslenir. Moran’a göre kimi estetik ve sanatsal problemler de basite indirgenemez ve tüm durumları içerecek kestirme tek cevapla çözümlenemez (2014: 288). Duymaz eleştirinin belirli bir kuramdan yararlanması gerektiğini ifade etmiştir (2004: 84). Fransız düşünür Todorov’a göre edebî bir eleştiri, başarılı ve tatmin edici olabilmek için üzerinde durduğu eserin estetik değerini açıklayabilmeli; eserin niçin güzel olduğunu ya da olmadığını gösterebilmelidir. Eğer eleştiri yapının estetik değerini ortaya koyamıyorsa başarısızdır (Todorov, 2014: 101). Hızlan eleştiride estetiğin rolü ve önemine dikkat çekmiştir. Ona göre estetik, eleştiride pek çok unsurun belirleyicisidir ve bu yüzden estetikten uzak kalınmaz (Hızlan, 2004: 52). Bu sebeplerden ötürü estetik ve sanatın insan için gerekliliği, edebiyat teori ve eleştirisinde oynadığı rol aydınlatılmalıdır. Estetik ve sanata dair kimi önemli kavramları açıklamak zor olsa da çalışma, bu kavramlar temelinde yükseldiği için bunları ortaya koymakta fayda vardır. Bir eleştiride betimleme ya da çözümlemenin yanında estetik değerın tespiti de gereklidir. Metnin metafor yapısı, bütünlüklü hâli, ses örgüsü ya da paralelliğe sahip yapısı betimlenmeli; sonrasında bunların neye yaradığı, hangi işlevde kullanıldığı ve metnin güzel sayılmasına nasıl bir hizmette bulunduğu ortaya konmalıdır. Bu sebeple hem metnin betimlenmesinde kullanılacak edebîlik araçları hem de sanatsal değerin yargılanacağı estetik bakış açısı ortaya konmalıdır.

2.1.1. Estetik ile Sanatın Değer ve Gerekliliği, Bunlarla İlgili Temel Kavramlar

İnsanın varlık bütünlüğünü kuran “özerk (/ autonom)” birimlerden birisi de “estetik alan”dır. Estetik, insanın bütünlüğündedir; özerk bir deneyim alanıdır (Kant, 2020: 22; Altuğ, 2007: 48). Estetik²⁷⁶, bilim olarak genç olsa da estetik problemler genelde insan düşünmesi kadar eskidir (Tunalı, 2011: 17).

²⁷⁶ “Estetik” teriminin “duyulara ilişkin olma, duyulur algı” şeklindeki geleneksel anlamı 18. yüzyılın ikinci yarısında değişmiştir. Bu terim söz konusu yüzyıldan sonra “güzele ve sanata ilişkin olma” şeklinde modern anlamını kazanmıştır (Altuğ, 2007: 11). Kant ve Hegel’den temellenen estetik, estetiğin araştırma alanını güzellik veya sanat olarak tespit etmiştir. Bu estetik, güzel konusunda da doğa veya teknik güzelliği değil sadece özgür güzellik olan sanat güzelliğini ele almıştır. Yine bu

Sanat ve güzel üzerine sistematik felsefî düşünmenin tarihi Batı’da Platon ile başlamıştır (Altuğ, 2018: 265). Güzel, ilk olarak Sokratik bir diyalog olan *Büyük Hippias*’ta ele alınmış; güzeli bir kavram olarak tanımlama denemesi ilk olarak Platon tarafından bu diyalogda gerçekleştirilmiştir. Platon, Sokrates’in ağzından “Güzel nedir, bana söyleyebilir misin?” (286) sorusunu dile getirmiş; çeşitli cevaplar sonrasında çıkmaza giren diyalog veciz bir şekilde “Evet, artık güzelin zor olduğuna dair sözün anlamını bildiğimi sanıyorum.” (304) ifadeleri ile sonlanmıştır (Platon, 2016: 33, 64; Altuğ, 2018: 270). Platon sosyal-ahlakçı tutumuyla genel olarak sanat, özel olarak şiiri ideal devletinden kovmuştur. Düşünür için sanat, karşı konulamaz cazibesine karşın ahlak dışıdır ve bu yüzden ideal devlette yeri yoktur. Bu anlayışta güzellik, kendisi olan bir şey değildir ve etik, güzelliğin ön koşuludur. Ancak filozof “...şiirin insanı nasıl etkilediğini biliyoruz” (607) sözlerinden de anlaşılacağı gibi aslında sanatın insan üzerindeki etkisinin farkındadır. Düşünür bu etkiyi görmezden gelemeyen ve onu akıl/yarar yönünde kanallandırmaya çalışarak ancak resmî/güdümlü sanata izin verir. Sonuç ne olursa olsun Platon genel olarak sanat, özel olarak şiirin insan ruhu üzerindeki etkisinin açık bir şekilde farkındadır (Platon, 2017: 119-120, 395; Hartmann, 2024: 216; Altuğ, 2018: 15-17, 268).

Estetik alan, zihnin/ruhunun birbirine geri götürülemez üç yetisinden/yeteneginden biri olan “yargı gücü²⁷⁷”nde kendine temel bulur. Kant güzelin ve doğal olarak sanatın kendi içsel amaç ve yasalılığına ve dolayısıyla da kendi başına var olma hakkına sahip olduğunu ifade etmiştir (Kant, 2020: 22, 36, 52-53, 64, 73; Altuğ, 2007: 48). Düşünür’e göre estetik değer güzel, yalnızca insan için vardır ve bu durum, estetik değerlerin ya da güzelin insanlıktaki özsel bir özellik olduğunun göstergesidir (Kant, 2020: 44, 62; Altuğ, 2007: 72-73). Genel olarak “estetik ‘orijinal imge (/ ide)’lerin ifadesi” olarak tanımlanan güzel sanat, insanın “yaşama duygusu (/ lebensgefühl)”nu güçlendirir ve artırır. Güzel sanatlar, bilgi yetilerini özgür oyun içine sokar; böylece çeşitli tasarımlara yol açar ve bu tasarımlar

anlayış sanatta sadece güzel sanatları inceleme alanı olarak seçmiştir (Kant, 2020: 59; Hartmann, 2024: 58; Tunalı, 2011: 17). Çalışmadaki “estetik” terimi bu anlayış doğrultusunda “güzele ve sanata ilişkin olma” anlamında kullanılmıştır.

²⁷⁷ Kant bir bütün olarak zihnin/insan ruhunun temel yetilerini/yeteneklerini “a priori” ilkelere sahip “bilgi yetisi, hoşlanma veya hoşlanmama duygusu, arzulama yetisi” şeklinde üç birimde toplamıştır. Düşünür, zihnin temel yetilerine dair yaptığı üçlü ayrıma paralel olarak “anlama yetisi, yargı gücü ve akıl” şeklinde üç de bilgi yetisi ayırt etmiştir (Kant, 2020: 22, 36; Altuğ, 2007: 19-20).

hoşlanma şeklinde hissedilir. Kant’a göre güzel sanat, incelik kazandırma yoluyla insanı daha uygar kılar. Altuğ bu bakış açısı doğrultusunda Schiller’i de anıştırarak “*İnsan ancak güzeli deneyimlediğinde insandır.*” ifadesine yer vermiştir (Kant, 2020: 216; Altuğ, 2007: 74, 178, 208, 221).

Kant sanatı ve sanat eserini “kendisi için amaçlı” biçiminde tavsif etmiş, sanat dışı herhangi bir amaca yer vermemiştir. Bu durum sanat ve eserine bağımsızlığını vermiş ve bunların “kendinde bir değer” olduğunu göstermiştir. Kant’a göre sanat, yaptığı ve olduğu şey açısından içsel bir değere sahiptir; sanatın ve sanat eserinin “kendinde bir değeri” vardır (Kant, 2020: 52-53, 64; Altuğ, 2007: 230).

Kant ve F. Schiller insanın akılsal ve duyusal olmak üzere iki yana ayrıldığını ifade etmiştir (Tunalı, 2011: 148; Arslan, 2014: 324). İnsanın deneyim bütünlüğü de bir yanıyla düşünülür doğa iken bir yanıyla da güzel doğadır (Altuğ, 2007: 13). İnsan, akılsal bir varlık olduğu kadar duyusal bir varlıktır da (Altuğ, 2018: 18, 23).

Bradley sanatın kendi başına bir amaç olduğunu ve bu hâliyle de yan değerlere bakılmaksızın kendi özellikleriyle yeterli ve değerli olduğunu ileri sürmüştür. Düşünür bir şiirin ele alındığında esas olarak şiirin deneyimlenmesi gerektiğini, eserin kendi özelliklerinin onun varlığı için yeterli olduğunu ve onun düşsel yaşantı olarak sanatsal bir öz değerinin bağımsız bir şekilde mevcut olduğunu belirtmiştir (Bradley, 29-30). Bradley genel olarak sanat, özel olarak şiirin diğer alanlardan farklı, bağımsız ve muadili olmayan bir değere sahip olduğunu; en az onlar kadar insanı doyuma ulaştırdığını “*Peki ne yapar öyleyse şiir dedikleri? Bir takım şeyleri kendine özgü, yeri doldurulamaz bir yolda öz-biçim birliği içinde dile getirir.*” şeklinde belirtmiştir (Bradley, 49).

Mengüşoğlu sanat eserini, insan başarısının bir mucizesi olarak tavsif etmiştir (2024: 20).

Aksan insanı diğer varlıklardan ayıran ve insanı insan yapan niteliklerden biri olarak onun sanat yönünü görmüştür (2009: 12). Araştırmacı örneğin şiirin, insanın hayatında farklı oranlarda olsa da belli bir yer tuttuğunu ifade etmiştir (Aksan, 2016: 13).

Sonuçta estetik ve sanatın, özel olarak ise edebiyatın bağımsız ve değerli olduğu, insanın özüne içkinliği, onun için ne kadar önemli ve vazgeçilmez bir yer kapladığı şüphesizdir.

Genel olarak bakıldığında bilinç sahibi olarak insanın bilme olayında algılayan ve kavrayan bilinç varlığına “özne”, bu olayda algılanan ve kavranan varlığa ise “nesne” denir (Tunalı, 2011: 23). Estetikte ise güzellik değerini taşıyan nesneye “estetik nesne”, estetik nesneyi algılayan bilinçli ve yetkin varlığa ise “estetik özne” denir. Söz konusu estetik öznenin, estetik nesneye karşı gösterdiği tavır, “estetik tavır (/ estetik tepki)” olarak adlandırılır (Arslan, 2014: 300). Estetik tavır takınılırken estetik özne ile estetik nesne arasında mutlaka bir mesafe olmalıdır. Estetik öznenin estetik nesneyle arasında oluşturmak zorunda olduğu mesafeye ise “estetik mesafe” denir (Cevizci, 2017: 727). Estetik nesne ile kurulan ilişkinin sonucunda meydana gelen yaşantıya “estetik yaşantı” denir. Estetik yaşantı sonucunda ise “estetik duygu” elde edilir ve böylece hayat daha yoğun ve anlamlı kılınır (Özel, 2016: 20). Başka bir deyişle estetik öznenin, estetik tavırla estetik nesneye yaklaşp onu deneyimlemesi sonucu duyduğu heyecan ve hazzı ise “estetik duygu” denir (Arslan, 2014: 300). Söz konusu estetik duygu estetik öznenin, estetik nesnenin kıymetini değerlendirmesi ile birlikte bulunur. Estetik nesne, estetik özne için vardır ve bu özne söz konusu nesneye bir değer verir; bu değer, bir yargı hâlinde ifade edilir. Estetik nesnenin güzel ya da trajik şekilde kıymetinin değerlendirilmesi yönünde bir yargı vermeye de “estetik yargı (/ beğeni yargısı)” denir (Hartmann, 2024: 215; Tunalı, 2011: 50; Arslan, 2014: 301). Yaratıcı olan özneye ise “sanatçı” denir (Tunalı, 2011: 50).

2.1.2. Sanat ve Edebiyat Eserinin Varlık Tarzı

Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin var oluş tarzının tespiti genel olarak sanatsallığın, özel olarak ise edebîliğin nerede aranacağı (eserde, okurda, yazarda veya dış dünyada), bulunacağı ve nasıl var olduğu sorularının cevaplanabilmesini sağlayacak; bunların değerlendirilebilmesi için uygun yolu açacaktır (Wellek ve Warren, 2011: 162, 295).

Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eseri malzemesi ne olursa olsun her şeyden önce kendi başına bir var olandır, bir nesnedir ve bu hâliyle de kendine özgü bir varlık tarzına sahiptir. Hegel’e göre sanat eseri, hem soyut (/ irreal) hem somut (/

real) bir şekilde var olur; eserde somut ve soyut, birlik oluşturacak şekilde birbirlerini belirler (Tunalı, 2011: 65; Altuğ, 2018: 55; Mengüşoğlu, 2024: 21). Hartmann’a göre eser, “ontik (/ şeyssel)” açıdan iki karşıt ve zorunlu varlık alanından oluşur. Sanat eseri bu hâliyle “heterojen (/ aykırı/ ayrışık/ ayrı türden)” bir yapıdadır. Bunlardan biri duyularla kavranan “somut yapı (/ real yapı)²⁷⁸” yani “somut alan (/ realite sferi)” iken diğeri duyularla kavranamayan ve ancak estetik algı ile kavranabilen “soyut yapı (/ irreal yapı)²⁷⁹” yani “soyut alan (/ irrealite/ idealite sferi)”dır. Somut alan “görülen”dir ve ön plandadır, soyut alan ise “görünen”dir ve arka plandadır. İkisi de özü bakımından önemlidir ancak aralarında çeşitli farklar vardır. Soyut kısmın somut olmaya gereksinimi yoktur. Sanat eseri somut yönüyle gerçek bir nesnedir, duyulara doğrudan verilir ve bu yönüyle öznenin bağımsızdır. Somut kısım sınırlıdır; bu kısım, algının “şimdi” ve “burada”sına bağlıdır ancak buna rağmen soyut kısım adına bağlayıcıdır. Soyut alan, somut alana bağlıdır ve somut alan olmadan soyut alan olanaksızdır. Somut alan, eserin tarihî varlığının ontik koşuludur. Kalıcılık, maddesel varlığın sürdürülebilmesi, eserin yeniden ortaya çıkabilirliği somut alana bağlıdır. Derinlik, zenginlik, anlam ve öneminin fazlalığı, estetik değerin yüksekliği ve güzelliği ise soyut alana bağlıdır. Estetik öznenin görmesi ve görünür kılınan soyut alandır, onun düzenindedir. Sanat eserinin bütünlüğü, bu iki “alan (/ sfer)”ın karşılıklı ilgisinden doğar ve eser de “bütün (/ kompleks)” bir varlık tarzına sahip olduğu için bu alanlardan herhangi birine indirgenemez. Eser, “somut-soyut” “ikililik (/ dualizm)”ine sahiptir. Sanat eseri bu şekilde iki “modalite (/ tarz)” hâlinde ortaya çıkar ve eserin analizi de böyle bir modal analize dayanır. Sanat eseri için yeni bir varlık tarzı düşünülmelidir ve bu varlık tarzı “ya-ya da” dilemması içinde değil “hem-hem” içinde, hem “somut” hem “soyut” varlık olarak çözülebilir. Bu özel ve sanat yapısına özgü bir varlık tarzı ve “modalite (/ tarz)”dır çünkü sanat eseri, “soyut”un “somut”ta görünüşe çıkması, bir görünüş ya da “cisimleşme (/ objektivation)”dır. Sonuç olarak Hartmann’a göre sanat eseri varlık tarzı açısından heterojen bir yapı gösterir; bu heterojen yapı “somut yapı” ve “soyut yapı” adlı iki farklı varlık alanı olarak ortaya çıkar ve sanat eseri de bu şekilde iki varlığa dayanır.

²⁷⁸ Bu yapı “real yapı, realite alanı, real varlık alanı, ön yapı, ön plan, birinci düzen, alt düzen, vordergrund” gibi isimlerle de anılır.

²⁷⁹ Bu yapı “irreal yapı, irreal varlık alanı, irrealite alanı, arka yapı, arka plan, ikinci düzen, üst düzen, hintergrund” gibi isimlerle de anılır.

Düşünüre göre sanat eserinin ontik yapısı zorunlu olarak bir “somut yapı” ve “soyut yapı”ya sahiptir (Hartmann, 2024: 80-81, 84, 98, 111, 138-139, 147, 150, 156-157, 161, 259-260, 274; Wellek ve Warren, 2011: 177; Tunalı, 2011: 53-60, 65, 73, 178; Tunalı, 2011b: 69, 71, 75; Tunalı, 2011a: 17; Altuğ, 2007: 184; Altuğ, 2018: 211, 217).

Sanat ve değeri güzelin algılanması ilk olarak dış dünya algılaması (/ *intentio recta*) ile başlar (Mengüşoğlu, 2024: 21). Birinci kavrama yani duyulur algı “somut”a yönelir ve bununla somut yapı kavranırken ikinci kavrama “soyut”a yönelir ve bununla da soyut yapı kavranır ancak öznenin estetik algısında bu iki yapı tek tek değil bir birliktelik içinde, bütün olarak algılanır. Başka bir açıdan bakıldığında birinci kavrama, duyularla kavramaya; ikinci kavrama da estetik algıya karşılık gelir. Somut yapı duyularla kavranırken soyut yapı duyularla değil estetik algı ile kavranır. Sanat eseri bu iki karşıt yapının birbirine ilgisi ve bunların bir bütünlüğü olarak oluşur. Başka bir deyişle eser alıcıya, somut ve soyut alanın bütünlüğü olarak görünür. Soyut ve somut kısım türdeş olmasa da bu ikilik sanat eserini bölmez ve bütünlüksüz kılmaz. Somut yapı, kendi olarak varken soyut yapı sadece estetik özne için vardır. Söz konusu eser, birlikli bir bütündür ve bu şekilde bütünlüklü hâlde algılanır. Sanat eserini algılayan özne somut ve (asıl olan) soyut kısmı ayırt etmez, her ikisini “bir” olarak görür. Başka bir ifadeyle sanat eseri ontolojik açıdan soyut ve somut alanların bölünemez bir birlikli bütünlüğüdür. Eser tam bir birliği gösterir ve tam bir birlik olarak kavranır²⁸⁰. Sanat eseri bunların herhangi birine indirgenemeyen bir “bütün (/ kompleks)”dür. Eser hem duyulara hitap eder hem de zihinsel bir oluşum nesnesidir. Sanat eseri duyusal bir var oluş, madde içinde soyut bir karaktere sahip olan var varlıktır. Bu sebeple de estetik deneyim, duyusal kökenli ancak tinsel bir yaşantıdır. Sanat eserinin soyut kısmı, kalıcı ve estetik öznenin bağımsız somut yapı tarafından taşınır. Söz konusu soyut kısım, somut olanın ardından onu aşarak ortaya çıkar. Sanat, duyulurun ötesindeki soyut alandadır. Bu soyut yön, onu maddî ürünlerden farklılaştırır. Ayrıca sanat eseri, bu soyut yönüyle duyulara bağlı

²⁸⁰ Bu heterojen yapı “öznenin estetik tavrı” ve “estetikçinin tavrı”nda ortaya çıkar. Estetik tavır sanat eserini bir bütün olarak kavrar. Estetikçi tavrı ise bir araştırmacı tavrıdır. Onun amacı sanat eserinin ne olduğunu araştırmaktır. O, sanat eserini tabakalara ayırarak analiz eder. Somut ve soyut yapı ayrılığı estetikçinin tavrı olan araştırmacı tavrında mevcuttur. Sanat eserinin hem heterojen hem bütünlüklü yapı olması bir çelişki değil aksine alınan tavra göre farklı bir görünüm arz etmesinden, eser karşısında alınan tavrın farklılığından kaynaklanır (Hartmann, 2024: 372; Tunalı, 2011: 60-61).

gerçeklik dünyasının sınırlarını aşar, duyuşsal ve maddîye göre aşkın olur. Sanat eseri, bu aşkınlığa rağmen yine de ancak duyuşsal madde içinde varlık kazanır. Başka bir deyişle sanat eseri aşkındır ancak bu aşkın taraf daima duyuşsal maddeden yaratılır ve buradan temellenir. Soyut kısım, somut kısım tarafından taşınır ve somut kısım olmaksızın soyut kısım görünüşe çıkıp var olamaz. Somut kısım, sanat eserinin içindeki soyut kısmı görünür kılarak belirleyici bir rol oynar. Güzellik de bir yandan gerçekliği aşsa da bir yandan gerçekliğe dayanır. Sanatsallık, bu maddenin şekillenme biçiminde kendini ortaya koyar. Söz konusu soyut yapı, somut yapıda görünüşe çıkar. Başka bir deyişle sanat, soyut yapının somut yapıda görünüşe çıkması; “realite”de görünüşe ulaşan bir “irrealite” yani bir “cisimleşme (/ nesneleşme/ objektifleşme/ objektivation)”dır²⁸¹ ve bu durum, daha önce var olmayan bir şeyin vücuda getirilmesidir²⁸². Sanat eseri de bir cisimleştirme, yani soyut bir içeriğin nesne biçimine getirilme hâlidir. Sanatçı sadece somut kısmı biçimlendirebilir; soyutu, somut/kalıcı bir maddeye bağlar ve böylelikle soyutu nesnelleştirir. Güzeli, soyutun somutta görünüşe çıkmasıdır. Başka bir deyişle sanatsallık veya güzelin varlık tarzı, sanatsal değer ya da güzel olan “görünüş”²⁸³tür. Sanat eseri, yaratıcı bir etkinlik sonucu insanın kendi “tin”²⁸⁴inin duyuşsal madde içinde kendini görünüşe çıkarması, bir “görünüş”tür. Sanatçının yapıp etmesinde söz konusu olan görünür kılmadır; soyut olan, duyuşsal somut maddede görünür kılınır. Burada tinsel bir varlık cisimleşir ve bu cisimleşme de ancak gerçek bir var olanda mümkün olur. Hegel güzel için “duyuşsal olma” ve “görünüş” adlı iki belirleyici terim kullanmıştır. Sanatta soyut içerik, somut malzeme içerisinde cisimleştirilir. Sanat eseri varlığını duyuşsal mevcudiyeti içinde meydana getirir. Bu sebeple sanat duyuşsal olana bağımlıdır. Duyulur madde ancak sanatçının biçimlendirici eyleminden geçip soyut alana sahip olunca sanatsal hâle gelebilir. Doğal olarak sanat eseri hem duyulur

²⁸¹ “Cisimleşme (/ objektivation)”; “araç olan somut (/ real) madde”, “asıl soyut içerik yani irreal yapı” ve “bu cisimleşmeyi kavrayan bir estetik özne” şeklinde üçlü birliği içinde meydana gelir. Sanat eseri cisimleşmiş bir tinsel varlıktır. Doğal olarak sanat eserinde bir cisimleşme vardır. Bir tinsel varlık, bir de bu tinsel varlığın olduğu bir somut varlık ve bu cisimleşmeyi kavrayan estetik özne mevcuttur. Sanat eseri için bu üç öge asgari olarak gereklidir (Hartmann, 2024: 150; Tunali, 2011: 58, 72).

²⁸² Estetik nesne ile bilgi (/ teorik) nesneleri birbirinden farklı varlık tarzına sahiptir. Bilgi nesneleri gerçek dünyada kendi başına olan ve bilinmiş/deneyimlenmiş “olma”dan bağımsızdır. Bilgi, kendi başına olan bir şeyin “nesneleştirme (/ objektion)”sidir (Tunali, 2011: 59).

²⁸³ Görünüş ile kastedilen şudur: Gösterilen yani soyut olan, gerçeklikte yoktur ancak gerçekliği olmasa da alıcı için nesnede gerçekmiş gibi vardır (Hartmann, 2024: 82).

²⁸⁴ Kant estetik “orijinal imge (/ ide)”ye eşlik eden “duyguyu ifade etme yeteneği”ne “tin (/ deha/ yaratıcı dehanın gücü)” adını verir (Altug, 2007: 216, 219).

somut hem de duyulurun ötesindeki soyut alan birliğidir. Eser bir kısmıyla duyusal bir kısmıyla duyusal olmayan kendine özgü bir varlık tarzına sahiptir (Hartmann, 2024: 54-57, 72, 77, 79, 81-82, 85, 97, 112, 115, 124-125, 139, 147-150, 161, 264-265, 267, 270, 351, 579; Tunalı, 2011: 35-39, 53-54, 58-59, 67, 72-76, 158, 197; Tunalı, 2011a: 17; Tunalı, 2011b: 45, 61-62, 67, 71, 74-78, 80-82; Altuğ, 2007: 48, 181, 184, 198, 218; Özel, 2016: 51-52, 55; Altuğ, 2018: 9, 45, 47, 49, 213, 217-218, 257, 305).

Hartmann'a göre somut alan sanat eserinin sadece bir parçasıdır, sanatsallığa katkısı kısmi olsa da vardır ancak eseri tek başına sanat eseri yapamaz. Bir eserin sanat eseri olabilmesi için soyut alana ihtiyacı vardır. Sanatsallık esas olarak duyularla verilen somut alanda ve duyularda ortaya çıkmaz aksine soyut alanda ortaya çıkar. Sanat ve eseri için soyut alan asıl olandır. Düşünüre göre bir odaya girildiğinde odanın görülmesinin yanında söz konusu odada oturanların zenginlik ya da fakirliği, zevklilik veya zevksizliği de görülür. Araştırmacıya göre somutun yanında görülen soyut, hayatta insan için asıl olandır. Bu önem sırasının yanında sanat eseri varlık tarzı olarak iki tabakalıdır. Sanatsal değer esas olarak soyut alanda olsa da az da olsa somut alanda da mevcuttur. Buradan hareketle sanatsal değer kısmen somut, esas olarak soyut alandadır. Sonuç olarak sanatsal değer, sadece somut veya soyut alanda değil ikisinin de iç içe geçtiği ve birlikte olduğu eserin bütünlüğündedir. Başka bir deyişle somut ve soyut kısmın bütünlüğü, soyut kısım esas olmakla birlikte sanat eserini oluşturur (Hartmann, 2024: 81, 96, 112, 115, 145-146, 160, 166, 488, 506-507, 531).

Estetik değerlerin varlık tarzı, estetik özne için bir gereksinim duyar. Sanat eserindeki soyut alan, sadece onu uygun şekilde deneyimleyebilen özne için bir varlıktır. Sanat eserinin değeri, sadece estetik özne içindir. Sanat eserine sanatçı tarafından koyulmuş yapının yeniden canlandırılması gerekir ve bu yüzden de estetik özneye gereksinim duyulur (Hartmann, 2024: 144-146, 149-150, 157, 165-166, 215, 489).

Edebiyat da dil göstergeleriyle yapılan bir sanat olduğuna göre her edebî eserin mürekkep, kâğıt, harf, ses gibi unsurlardan oluşan ve duyulur algıya hitap eden bir somut yapısı vardır. Bu somut yapı, edebîlik için başlangıç noktası olmakla birlikte ancak bir araçtır. Söz konusu somut yapı, sanatsal özün taşıyıcısıdır. Göstergelerin

bir araya getirilmesi ve bunların gerçek anlamları, edebiyatın yüzey yapıdaki duyulara verilmiş somut (/ real) kısmıdır. Gerçek anlam ve olağan/standart dil ilişkileri, iletişimin ilk plana alınması, dış dünyadaki gerçek bir ögeye gönderimle bulunulması dil göstergesinin somut yönüyle birlikte yüzey yapıdaki “somut (/ real)” alanı oluşturur. Bunlar, duyulur algının nesnesidir ve edebîlik adına ikincildir. Bu somut alanın taşıdığı ve işaret ettiği anlamsal yapı ise edebîliğin esas/birincil olarak yer aldığı derin yapıdaki soyut yapıyı oluşturur. Göstergenin somut alanının ötesinde dile getirdiği kader, ihtiras, tutku, hüzn, kişiler, insanla ilgili içerikler ise derin yapıdaki soyut (/ irreal) olan kısımdır, soyut kısımdaki görünüşlerdir. Edebîlik, bu somut yapıda görünüşe çıkan ve ancak estetik algı ile kavranabilen soyut yapıdadır. Başka bir deyişle sanatsal değer, kısmen duysal olarak verilmiş somut yapıda ancak esas olarak ise duyular üstü olan soyut yapıdadır. Edebî eseri edebî eser yapan ise bu somut yön değil o somut gerçeklik ile görünüşe çıkarılan ya da nesneleştirilen soyut yapıdır. Başka bir deyişle edebî eserin edebîliği, verilmiş salt ses veya kelimeler değil bunların arkalarında taşıdıkları anlam ve imge dünyası yani tinsel varlıklarıdır. Edebî eser, somut yapının üstünde olmakla birlikte bu yapıdan da bağımsız değildir çünkü onda görünüşe çıkar. Bununla birlikte temel olarak soyut yapıda yer alan edebîliğe “ses ve dış şekil (yazım ve grafik)” de katkıda bulunabilir. Başka bir deyişle somut yapıdaki “ses ve dış şekil (yazım ve grafik)”, esas olarak soyut yapıda ortaya çıkan edebîliğe kısmi katkı sunabilir ve tamamlayıcı unsurlar olarak bu edebîliğe dâhil olabilir. Edebîliğin ana amacı “estetik yaşantı”, esas olarak bu soyut yapının deneyimlenmesi sayesinde yaşanır. Estetik yaşantı ile çeşitli duygu, fikir veya hayaller hissedilir, deneyimlenir. Somut yapı elemanları ise buna kısmi ve tamamlayıcı etkide bulunabilir.

Şiirde veya romanda kavranan duygular bu soyut yapıya aittir. Başka bir ifadeyle duygular “irreal”dir, tinsel varlıklardır ve şiirin ya da romanın soyut yapısında bulunur. Edebî eser bir yanıyla somut bir boyuta sahipken bir yanıyla da soyut bir boyuta sahiptir. Eserin somut kısmı onun estetik deneyimden²⁸⁵ bağımsız kalıcı varlığıdır ve her şeyden önce bu yönüyle öznenin karşısına çıkar. Edebî eserin

²⁸⁵ Kant estetik deneyimi “bir nesnenin seyredilmesi esnasında hayal gücü ve anlama yetisi arasında oluşan “uyum”dan meydana gelen bir hoşlanmanın hissedilmesi” olarak görmüştür. Düşünür söz konusu hoşlanmanın hayal gücü ve anlama yetisinin karşılıklı ilişkisine dayandığını ifade etmiştir (Altuğ, 2007: 12-13).

somut kısmı yani sesler ya da yüzey yapıdaki göstergeler, “estetik özne” ve onun takındığı estetik tavır yokken dahi kendi başlarına mevcuttur ancak soyut kısım sadece estetik özne ile birlikte değerini bulur. Söz konusu soyut kısım sadece estetik özne için vardır ve ancak onun tamamlayıcı estetik tavrı ile ortaya çıkar. Soyut olan duygular, hayaller, anlamlar sanatçının yaratıcılığı ile biçim vereceği somut unsurlar aracılığı ile görünüşe çıkarılır. Duygu ve düşünceler sanat eserinin gerçek varlık alanını aşan yaşantılardır, sanat eserinin gerçek varlığında dışlaşan soyut unsurlardır. Bu soyut boyut, somut boyutu aşar, ona göre aşkındır ve bu yüzden gerçeklik bir edebî eserin değerlendirilmesinde ölçüt değildir. Kavrama noktasında ise bu iki alan birlikte kavranır. Bir şiirde mürekkep, sesler, harfler ya da anlamlar tek tek kavranmaz; şiirin somut ve soyut yapısı estetik özne tarafından yetkin bir bütünlük içinde kavranır. Estetik duygu, bu bütünlükten oluşur. Edebî eser, somut yapıdan ne kadar uzaklaşırsa edebîlik açısından o kadar zenginleşir. Örneğin edebî olan, “mavi” kelimesinin somut varlığı ya da gerçek anlamı değil onun çağrıştırdığı anlam veya imgelerdir (Hartmann, 2024: 72, 79, 85, 130-133, 167, 173, 176, 215, 488-489; Tunalı, 2011: 18, 20, 23, 28, 31, 61, 67, 73-76, 158, 206; Tunalı, 2011a: 16-17; Tunalı, 2011b: 45, 61-63, 65, 71, 74-78; Wellek ve Warren, 2011: 284, 296; Moran, 2014: 172-173, 233-234; Bezirci, 1998: 53-55; Cevizci, 1999: 317; Günay, 2013: 14, 17; Arslan, 2014: 305, 311-312; Altuğ, 2018: 211-213).

Çek estetikçi Mukarovsky sanat eserinin somut yani maddî yöne indirgenemeyeceği veya bu yönle özdeşleştirilemeyeceğini dile getirmiştir. Araştırmacı, sanat eserini dış dünyada temsil eden ve kişiler tarafından kısıtlama olmaksızın algılanan bir “somut yani maddî (Saussure’nin terminolojisine göre ise “gösteren”)” yönün olduğunu belirtmiştir. Ancak Mukarovsky bu yönün zaman ve uzam içinde değişime uğrayabilme olasılığından ötürü sanat eserinin bu maddî yöne indirgenemeyeceği ya da bunla özdeşleştirilemeyeceğini ileri sürmüştür (Mukařovský, 1936: 1065-1066, 1071; Mukarovsky, 1983: 273). Bu yüzden bir sanat eserinde estetik değer(ler) maddî kısımda değil soyut kısımda yer alır (Altuğ, 2007: 48). Edebîlik de esas olarak söz konusu soyut yapıdan kaynaklanır. Bununla birlikte edebî eserde bu soyut yapıya ek olarak “ses ve dış şekil (yazım ve grafik)” de soyut yapıdan kaynaklanan edebîliğe katkıda bulunabilir.

2.1.3. İnsanın İlişki Çeşitleri

İnsan, etrafındaki nesnelerle nesnel, işlevsel ve estetik ilişki kurabilir. Nesnel ilişkide nesnenin varlığı ve bilgisi önemsenirken işlevsel ilişkide nesnenin kullanımı önceliklidir. Estetik ilişkide ise amaç estetik duygu ya da estetik nesnenin yakalanmasıdır. Bu ilişkide nesnenin bilgisi ve işlevi ikinci plandadır. Güzele ulaşmaya çalışan söz konusu ilişkide öncelikli olan beğenidir (Tunalı, 2011: 24, 182; Özel, 2016: 20).

2.1.4. Estetik Tavır

“Beğeni” diyor Kant ve devam ediyor “*bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir.*” (2020: 45). Düşünürü göre nitelik açısından bakıldığında güzelden duyulan hoşlanma her tür arzu ve “çıkarcı (/ ilgi)”dan bağımsızdır. Güzel, çıkarsızca ve kavramsız²⁸⁶ şekilde salt hoş gidendir ve biricik özgür hoşlanmadır. Bu hâliyle güzel, salt duyuma dayanan “hoş” ve kavrama dayanan “iyi”den ayırt edilir (Kant, 2020: 34, 36, 40-42, 44-45, 51, 154; Hartmann, 2024: 504; Zima, 2015: 23; Altuğ, 2018: 296-297).

Genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eser, pratik tavrı (yani öznenin sağlayacağı fayda açısından nesneye yaklaşmasını; ekonomik, ahlakî veya dinî) ya da bilgisel tavrı (yani öznenin zihnî doğru bilgi edinme açısından nesneye yaklaşmasını) talep etmez. Bu iki tavır pratik ve bilgisel şekillerde nesneyle ilgilenen kaba duyusalılık ile ilişkilidir. Bunların aksine genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eser çıkarsız şekilde gerçekleştirilen ve estetik yaşantıyı amaçlayan “estetik tavır”ı talep eder. Alıcı içsel bir gerekliliğin, bundan ödün verilemeyeceğinin farkındadır ve estetik tavrı böylece kabul edip takınır. Özne, sanatsal değeri alımlamaya uygun ve hazır olmalıdır. Estetik tavır da duyusal temele dayalıdır çünkü duyular harekete geçmeden sanat eseri deneyimlenemez ve estetik yaşantı meydana gelemez ancak bu tavır ek olarak çıkar gözetmeksizin sanat eserine kendini verme ve ondan estetik duygu alma tavrıdır. Estetik özne, bu tavır sayesinde sanat eserini salt

²⁸⁶ Kant estetik tavrın kavramsız olduğunu ve doğrudan bir kavramdan ya da bilgiden bağımsız olduğunu ileri sürmüştür (2020: 34, 36, 42, 44-45, 51). Tunalı’ya göre estetik tavrın kavramsızlığa dayandığı fikri bugün için sınırlı bir doğruluk içinde anlaşılmalıdır (2011: 28-30).

deneyimlenmesinde hoşla giden bir nesne olarak deneyimler. Estetik özne, eserlerin karşısında estetik tavır alır ve onları güzel ya da çirkin şeklinde estetik bir değlerle değerlendirir. Sanat eserine empirik dünyayı yöneten “araç-amaç” bağıntısı içinde yaklaşmayıp bir kullanım nesnesi olarak görmemek ve bunun yerine sanat eserine salt seyirle yönelmek estetik bir tavidır. Sanat eserinin özü “bir şeyden özgür hoşlanma”dır. Başka bir ifadeyle estetik hoşlanma “salt seyirsel (/ contemplative)”dir. Sanat ancak salt seyirsel bir estetik tavrıla deneyimlenebilir. Estetik tavrın gösterilmediğı durumlarda edebî eserin soyut (/ irreal) olan sanatsal boyutu deneyimlenemez. Söz konusu estetik tavır, estetik beğeni için zorunlu bir şarttır. Edebî esere yönelen estetik tavidaki tüm dikkat çıkarsız bir şekilde sadece edebî esere, onun sanatsal varlığına dönük olmalıdır. Estetik tavrın “ereğı kendi üzerine (/ ereğı kendinde olma /auto telos)”dir. Kendi dışında bir ereğı bulunmayan bir tavidır. Örneğın bir edebî eser, ondan tarihî ya da ekonomik bir bilgi edinilmek için okunmuyor, sadece estetik duygu/yaşantı için okunuyorsa o zaman böyle bir tavır estetik tavidır ve böyle bir tavrın ereğı kendi içinde bulunur.

Bradley şiirin tamamlanmış ve bağımsız bir dünya olduğunu, ona bütünüyle sahip olmak için söz konusu dünyaya girmek, bu dünyanın yasalarıyla uzlaşmak ve o anda gerçek dünya ile ilgili amaç, inanış ve özel koşulları dışarda bırakmak gerektiğini belirtmiştir. Okur, estetik tavır alırken gerçek dünyadan çıkıp edebî eserinin dünyasına gireceğini, bu dünyanın yaratıcı deha ile meydana getirilen hayalî ve kurgusal bir dünya olacağını, söz konusu dünyada sanatçı erkinin hâkim olacağını ve burada edebî kuralların geçerli kıldığını baştan kabul eder. Bir nevi kurmaca anlaşması imzalar. O, inançsızlığı askıya alır ve kurmaca olan başka bir dünyaya ancak böyle girer. Aksi hâlde sanatsal kısım deneyimlenemez. Kant ve Schiller gibi düşünürler estetik varlığı kendine özgü bir dünya olarak görmüştür. Edebî eserde genel olarak sanat, özel olarak edebiyat dünyasının kuralları geçerlidir. Malzeme olan dilin nasıl biçimlendirileceğı gerçekliğe ya da başka bir unsura değil genel olarak sanat, özel olarak edebiyatın yasalarına bağlıdır. Sanatın geçerli olduğu yerde gerçekliğin sınırları aşılr ve etkin olan, estetik bir değ olarak güzelliğın yasalarıdır. Sanatta geçerli olan “cisimleşme (/ objektivation)” ve “estetik form yasası”dır ve doğadaki güzel ile sanattaki güzel birbirlerinden farklıdır. Bu sebeple doğada güzel olan bir unsur genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinde çirkin ya da çirkin

olan bir unsur ise güzel olabilir. Necatigil'in *Gençken I* şiirindeki "... Şairler yazmadan önce / Kimse ölümü sevmezdi" mısraları söz konusu durumu edebî şekilde ortaya koyar. Burada ölçüt artık doğadaki unsurun kendi değeri değil sanatsal ya da edebîlik ölçütleridir. Eğer okur bu estetik tavrı sergilemezse bir şiir sadece sözcükler topluluğu, akıl dışı durumların ifadesi ya da kelimelerin gerçek anlamları ile sınırlı ve ancak bilgilendirici bir metin olarak kalır. Edebî eser, sadece duyulur algı ile kavranamaz, sadece bu algı ile edebî esere yaklaşmak hatalı ve yersiz bir yaklaşım olur. Bir metnin edebî olup olmadığının ayırdına varılabilmesi için estetik tavrın takınılması ve eserin edebî yönünün görülebilmesi gerekir. Nitelikli ve isabetli beğeni yargısı için gerekli bilgilerin donanılması ve zevkin inceltilmesi de şarttır. Edebî değerler ancak onu algılayabilen, edebî esere çıkardan bağımsız şekilde, tamamlayıcı estetik tavır ile yaklaşan yetkin öznelere için vardır. Bir şiir onu sanatsal olarak algılamayan bir özne için yalnızca gelişigüzel sıralanmış kelimeler topluluğu, heykel sadece taş, senfoni salt gürültüdür. Diğer taraftan onları estetik olarak algılayabilen, görebilen, hissedebilen, kavrayabilen bir özne için ise bunlar estetik duygu kaynaklarıdır (Kant, 2020: 44-45, 122-123, 154; Hartmann, 2024: 27-28, 72, 77, 85, 131-132, 142, 176, 215, 489, 504, 595-596; Tunalı, 2011: 18, 20, 23-26, 28, 31, 34, 47, 59, 67, 75, 171, 178-179, 182, 269; Tunalı, 2011a: 17, 36; Tunalı, 2011b: 45, 63, 77; Wellek ve Warren, 2011: 284-285, 296; Moran, 2014: 233-234; Yetkin, 1979: 46-47; Bezirci, 1998: 53-55; Cevizci, 1999: 317; Öztokat, 2005: 57; Altuğ, 2007: 58, 64, 70-71, 184; Kundera, 2014: 41; Arslan, 2014: 303-305; Özel, 2016: 21, 56-57; Eco, 2016: 22, 101-102, 104-105, 139; Altuğ, 2018: 39, 211-215, 297; Necatigil, 2021: 30; Mengüşoğlu, 2024: 25; Bradley, 30).

Estetik tavrın bir diğer önemli unsuru ise estetik mesafedir. Estetik özne, sanat eserinden kendini ayırıp araya belirli bir estetik mesafe koyarak deneyimini gerçekleştirmelidir. Estetik öznenin, estetik nesne ile arasına koyduğu söz konusu mesafeye "estetik mesafe" denir. Estetik nesneyi, kendi kişisel hayatı ile ilgi içine sokmadan salt estetik nesne üzerine yoğunlaşır (Moran, 2014: 233; Arslan, 2014: 300, 304; Bozkurt, 2014: 47; Cevizci, 2017: 727-728; Altuğ, 2018: 221-222). Estetik tavır, öznel bir tavır olsa da bu tavır veya öznellik gerçek temele, eserin somut (/ real) yönüne dayanan bir öznelliktir (Tunalı, 2011: 37).

Sonuç olarak estetik tavır ya da beğenide eser kullanılmak ya da yararlanılmak amacıyla değil sırf estetik yaşantı elde etmek amacıyla deneyimlenir. Estetik tavır ya da beğeni için öznenin edebî eserden pratik bir çıkar ya da fayda elde etmeyi düşünmeden eseri sadece ondan alınan tat ya da estetik duygu için deneyimleme çabasına girmesi gerekir. Bir edebî eserin bilgi edinmek için ya da belirli bir çıkarı gözeterek deneyimlenmesi estetik tavır ya da beğeni ile bağdaşmaz. Ayrıca öznenin edebî eserdeki kişilerle kendi hayatları arasında bağ kurmaları, özdeşleştirme yapmaları estetik mesafeyi kaldırdığı için yine estetik tavır ya da beğeniye uymayacak bir tavidir (Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Moran, 2014: 233). Örneğin Ümit Yaşar Oğuzcan'ın “*Beni kör kuyularda merdivensiz bıraktın / Denizler ortasında bak yelkensiz bıraktın*” (2017: 187) dizelerindeki çaresizliği hissedebilen, sarsıcı estetik duyguyu duyabilen kişi için şiir, şiirdir. Caspar David Friedrich'in *Bulutların Üzerinde Yolculuk (/ Der Wanderer Über Dem Nebelmeer)* tablosunda yüceyi duyumsayabilen kişi için resim, resimdir. Frédéric Chopin'in *Nocturne Op. Posth. In C Sharp Minor* eserinde katıksız hüznü duyabilen için müzik, müziktir. Bir sanat eseri karşısında eğer estetik tavır takınılmazsa sathî düzeyde yani bakma düzeyinde kalınır ve sanat eserine öylece bakılır. Ancak ve ancak estetik tavır ile sathî bir düzeye sahip bakmanın ötesine, daha derinlikli bir süreç olan görmeye geçilebilir. Görebilmek için hissetmek ve bu hissetmeyi destekleyecek bir “bilme” gerekir fakat hiç bilmeden de pek tabii hissedilebilir. Bu eylemler de esas olarak estetik tavrı takınma ve bu tavrı sanat kültürü ile desteklemek ile sağlanabilir.

2.1.5. Estetik Algı

Alıcı, estetik tavır takınarak sanat eserini “estetik algı (/ estetik kavrama/ apperception)” ile kavrar. Algı bütünün kavranmasıdır. Nesnelere anlamı algı verir ve nesneler, algı sayesinde anlamlı bir bütün olarak kavranır. Duyulur (/ duyusal) algı, duyular aracılığıyla “somut (/ duyulur/ var olan/ gerçek/ real)”u algılar ve kavrar. Bu tarz algı veya kavramaya “birinci kavrama” denir. Bu duyulur algı veya kavrama üzerinde bir algılama veya kavrama tarzı daha vardır. Bununla da somutun arkasına ulaşılabilir ve somutun arkasındaki “soyut (/ gerçeği aşan/ irreal)” algılanır veya kavranır. Bu tarz algı veya kavramaya “ikinci kavrama (/ iç bakış)” denir ve sanatsallık da esas olarak bu algının kavradığı soyut alanda yer alır. Sanat eserinde

söz konusu olan gerçek bir nesnenin bilinmesi değil aksine soyut alandaki sanatsallığın hissedilmesidir. Doğal olarak sanatsallık, esas olarak soyut alana yönelen ikinci kavrama ile deneyimlenir. İkinci kavrama, birinci kavramayı baskılar, derinleşir ancak hep birinci kavramanın yanındadır. Nitekim ikinci kavramaya, duyulur algı yani birinci kavrama sebep olur. Birinci ve ikinci kavrama aslında bir kavrama bütünlüğü oluşturur. Birinci ve ikinci kavrama birbirleri ile sıkı bir ilişki içindedir ve ayrılmaz bir bütün oluşturarak birlikte var olurlar. Bunlar iç içe girer, karşılıklı olarak birbirlerini belirler. Bu bütünsel algı veya kavramaya “estetik algı” denir ve bu tarz bir kavramanın bütünsel bir karakteri vardır. Başka bir deyişle estetik algının bir kısmı duyusal bakış iken diğer kısmı nesnede duyunun doğrudan algılayamadığı ikinci kavramadır. Bu ikili kavrama estetik algı için temeldir. Estetik algı, sanat eserinin bütünsel olarak yani “somut” ile “soyut”un aynı anda bütünsel ve yetkin olarak kavranmasıdır. Bu algı “somut” ve “soyut”u bir bütünlük içinde aynı anda kavrar ve sanatsal objeyi verir. Sanatsal kavramayı özgün kılan noktalardan biri birinci ve ikinci kavramanın birlikte etki yaratmasıdır (Hartmann, 2024: 54-57, 78-79, 112, 115, 124-125; Tunalı, 2011: 34-36).

Estetik algıya temeli, çıkardan bağımsızlık sağlar ve bu algı, saf bir algıdır yani pratik bir ilgiden ya da çıkardan bağımsız bir seyirdir. Bu algı, pratik bir amaç içermeyişi ve sadece seyredilmek için seyredilmeyi içerir. Söz konusu algı, duyulur olan maddede duyulurdan fazlasını görme yeterliliğidir. Sanat eseri, estetik öznenin estetik tavır ve algıyı talep eder. Bu talebe olumlu karşılık veren estetik özne, talep edilen estetik algı ile eserin açtığı dünyaya dâhil olur.

Özne, önceden bakıp da sadece yuvarlak hava kütleleri ya da dönen şekiller gördüğü Vincent van Gogh’un tablolarındaki girdaplarda, estetik tavır ve hemen sonrasındaki estetik algı ile artık karmaşık ve huzursuz bir ruh hâlinin dışavurumunu görmeye başlar. Böylelikle sadece bir tanıma ve göz hareketinden yani bakmaktan, tüm bilincin aktif olduğu ve beyin ile duygularla ilişkili derin bir kavrama sürecine geçilir. Aynı izlenimlerin bir kişide sadece maddî algı oluşturup bir başkasında hem maddî hem estetik algı oluşturabilmesi bu nokta ile ilgilidir. Bir kişi, bir tablodaki kara bulutlara bakıp onları sadece maddî su buharı kütleleri şeklinde algılayabilir ya da doğrudan tablonun ekonomik boyutunu öne çıkarıp onu düşünebilir ki bunlar sadece duyulur bir algıdır. Bir başka kişi aynı tablodaki aynı kara bulutlara bakıp

onların hem maddî bulutluğunu hem de bu maddî bulutluğun ötesine geçip ikinci kavrama ile bunların kasvetini, kurşun gibi ağırlığını algılayabilir. İlk kişi sadece duyulur algı göstermiş, ikinci kişi ise estetik algı ile hem duyulur algı hem ikinci kavrama gerçekleştirip maddî kısmın ötesindeki sanatsal soyut kısmı da kavramıştır. Edebî eserde bir alıcı günlük ya da duyulur algı ile sadece kelime ya da cümlelerin temel anlamlarını kavrarken bir diğer alıcı estetik algı ile kelime, cümleler ve bu somut yapının arkasındaki imge, duygu ve anlamları kavrayabilir. Estetik algıda önemli olan nokta duyulur algının ötesindeki soyut ifadeyi yakalayabilmektir ki genelde sanatın, özelde edebiyatın özü burada yatar, sanat ve edebiyat bu şekilde kavranabilir (Kant, 2020: 44; Hartmann, 2024: 78, 130-133; Tunalı, 2011b: 82-83; Cevizci, 1999: 317; Altuğ, 2007: 184, 271; Arslan, 2014: 305; Altuğ, 2018: 212-215, 225, 258).

Edebiyat kimi zaman metnin yüzey yapısında açık açık söylenen kimi zaman da söylen(e)meyenin betimleme, çeşitli duygu veya tarih yüküne sahip kelimelerle anlatıldığı bir sanattır. Edebî bir eser kimi zaman bir şey söyler fakat o söylediği yüzey yapıdaki anlamların altında çok daha derin anlamlar yatabilir. Nitekim Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mütareke Yılları'ndaki İstanbul'da yaşanan ahlakî çöküntüyü Leyla ve Necdet'in başrollerinde olduğu *Sodom ve Gomore* adlı romanında yüzey yapıdaki bir cümlemin derin yapıda temel anlamının yanında ne gibi daha farklı ve çeşitli anlamlara gelebileceğini göstermiştir. Bu durum, Leyla'nın Necdet'i çıldırtırcasına eğlendiği bir gecede hakkında yazılan

“-A, Major, Major, Major !...diye[Leylâ] bağırdı. Bu, müzikanın durduğu bir andı ve koca salonun içinde Leylâ'nın sesi tek başına çınliyordu. Necdet'in arkadaşlarından biri: -Kim bu kız, Allah aşkına ?dedi. Necdet hiç cevap vermedi, önündeki kadehi boşalttı. 'Kim bu kız, Allah aşkına !' 'Yani kim bu münasebetsiz, bu arsız ve utanmaz kız.' Necdet içinden 'İşte bu benim sevdiğim, bu benim yoluna öldüğüm; işte şu dakikada onun yüzünden anlatılmaz bir azapla kıvranıp durduğum âfet...' diyordu.” (Karaosmanoğlu, 2019: 173)

pasajda rahatlıkla görülmektedir. Necdet üzerinden “yani” ile başlayan cümlesi ile “Kim bu kız, Allah aşkına?” cümlesinin yani yüzey yapıda temel anlam olarak öznenin sorulduğu bir cümlemin derin yapıda ne gibi anlamlarda kullanılabileceğini gösterilmiştir. Edebî eserlerde yüzey yapıdaki ifadeler, temel anlamlarının yanında rahatlıkla derin yapıda çok daha çağrışımlı ve farklı şekillerde çözülebilir.

2.1.6. Edebî Eser Karşısında Estetik Öznenin Görevi

Sanat eserinde taşınan güzellik değerini algılayan, eserden etkilenmeden geçmeyen, belirli bir estetik beğeni ve güzellik duyusuna sahip bilinçli ve yetkin insana “estetik özne” denir (Tunalı, 2011: 23-24; Cevizci, 2017: 728). Estetik yaşantının kaynağı estetik nesnedir ve özne, estetik nesneye gerektiği gibi bakabilirse estetik yaşantı elde edebilir (Hartmann, 2024: 131-132). Kişi güzelliği alımlamaya hazır ve uygun olmalıdır (Hartmann, 2024: 595-596). Bir edebiyat yapıtı karşısında estetik özneye düşen görev karşılaştığı metindeki edebî özellikleri kişisel alt yapı ile sezip onları çözmek ve bununla birlikte edebî bir metin karşısında olduğunu anlayıp metne estetik bir tavırla yaklaşmaktır. Özne, metnin bir sanat metni olabileceği fikrini hiçbir zaman aklından çıkarmamalı, metnin sunduğu verileri, edebî olup olmadığını daima arka planda değerlendirmeli ve sanatsallıkla karşılaştığı anda estetik bir tavır takınmalıdır. Özne, belirli bir birikimle edebî özellikleri çözmeli, edebîliği fark etmeli ve buna uygun estetik tavır sergilemelidir. Metnin karşısında her daim uyanık olmalı, metnin iletişimseli önceleyen bir metin mi yoksa sanatsal bir metin mi olduğunu her an sorgulayarak metni deneyimlemelidir. Edebî bir metnin eğer edebîliği fark edilmez ise estetik tavır sergilenemez ve sergilenemeyen bu tavidan ötürü metnin edebîlik boyutu ile sanatsal derinliği keşfedilemez. Metin, iletişimsel bir şekilde yüzeysellik ile değerlendirilir ve onun edebîliği gün yüzüne çıkarılamaz. Özne ondaki sanatı ve edebîliği deneyimleyemez. Metnin anlamlandırılabilmesi ya da duyulabilmesi için her metne uygun bakış açısı ve tavır ile yaklaşılmalıdır. Metin okunurken anlamın mantıksal mı yoksa sanatsal mı olduğu bağlama bakılarak sürekli sorgulanmalı, özellikle mantıksal açıdan bir imkânsızlık, normal dışılık ya da yanlışlık mevcutsa burada estetik ya da edebîliğin olabileceği daha detaylı araştırılmalıdır. Özne görme ve işitme duyuları ile metne yaklaşır. Görülen ve işitilenin normal dışı olması “dış şekil (yazım ve grafik)”de bir farklılık veya seste sağlanan bir ahenk sanatsallığın işareti olabilir. Bu noktada söz konusu öznenin algıları daima açık olmalı, farklılık veya ahengi koalamalıdır. Görme ve işitme duyularının özneyi sanatsal veya edebî olana çekip çekmediği her zaman yoklanmalı, söz konusu duyuların edebîliğe tamamlayıcı katkı yaptığı ve bu yüzden de edebîliğin göstergesi olabileceği akıldan çıkarılmamalıdır. Edebî uyarıcılar bu şekilde dışsal veya içeriksel öğelerde olabilir. Örneğin “Aslan Ahmet düşmanın

nereden geleceğini düşündü ve bir sonuca vararak ilk kapıya pusu kurdu.” cümlesine mantıksal açıdan bakılıp her kelime gerçek anlamı ile algılanırsa cümle yanlıştır. Çünkü “Aslan Ahmet” bir aslandır ve bugün için sadece “homo sapiens” yani insanın “sapiens” türü kısaca insan türü düşünebileceği, “panthera leo” yani aslan türü düşünemeyeceği için cümlede yer alan “düşman”, “gelmek”, “pusu” kelimeleri doğru olsa da “düşünmek” ve “bir sonuca varmak” kelimeleri bir yanlışlığa yol açmaktadır. Özellikle cümlelerin anlamında bir mantıksızlık veya yanlışlık olduğu bu gibi durumlarda cümlelerin estetik, edebî ya da metaforik anlamı estetik bir tavır takınılarak sorgulanmalıdır. Nitekim aynı cümle sanatsal açıdan estetik bir tavırla ele alınırsa “Aslan Ahmet” söz grubunda metaforik bir anlam olduğu, bu cümlelerin mantıksal değil sanatsal açıdan edebî bir bakış açısı ile değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkar ve yanlışlık da ortadan kalkar. Çünkü cümlelerin anlamlandırıldığı estetik bakış açısında yanlışlık geçerli bir değer olamaz. Burada sorgulanabilecek değer ise tutarlılık-tutarsızlık olabilir. Eğer cümle Ahmet’in güçlülüğü ve cesareti ile devam ettirilirse ifade tutarlı, Ahmet’in yüreksizliğinden dem vurulursa tutarsız olacaktır. Tutarlı ifade güzel, tutarsız ifade ise (eğer başka bir sanatsal işlev/amaç yoksa) çirkin olacaktır. İfadenin tutarlı olduğu varsayılırsa bu metaforik kullanım ifadeye estetiğin bir değeri olan güzellik değerini katmıştır. Doğal olarak bu cümle doğru ya da yanlış yani iletişimsel olarak değil güzel ya da çirkin yani estetik açıdan anlamlandırılmaya müsaittir ki mantıksal açıdan bakmakta ısrar edilirse herhangi bir anlamlandırma gerçekleştirilemeyecektir. Bu estetik tavır ile Ahmet’in bir aslana benzetildiği aslan kelimesinin mecaz anlamda kullanıldığı rahatlıkla anlaşılır ve böylece “düşman” ve “pusu kurmak” gibi iç bağlam öğelerini destekleyici ve güçlendirici bir estetik anlatımın varlığı fark edilerek ifade sanatsal açıdan anlamlandırılmış olur. İnsan her an iletişimsel bir ifade ile mi sanatsal bir ifade ile mi karşı karşıya olduğunu sorgulamalı, eğer sanatsal bir ifade ile karşı karşıya ise onun doğasına uygun davranmalıdır. Nitekim edebî kısımların algılanabilmesi için alıcı, kendini estetik özne olarak yetkinleştirmesi, edebî kısımlara estetik tavır ile yaklaşması ve estetik algı ile bu kısımların edebiliğini algılaması gerekir. Söz konusu deneyimin sonunda ise estetik duygu elde edilecektir.

2.1.7. Estetik Yaşantının Ürünü Estetik Duygu

Estetik yaşantının ürünü “estetik duygu (/ estetik haz/ estetik heyecan)”dur. Başka bir deyişle estetik algının sonunda ortaya çıkan sonuç estetik duygudur. Estetik duygu, alıcının sanat eserini deneyimlemesinden sonra duyduğu, yapısal olarak fiziksel bir hazdan farklı olan duygu, haz ya da heyecana denir. Söz konusu duygu etik ya da yaşamsal (/ vital) değerlerden değil estetik yaşantı ve değerlerden kaynaklanır. Estetik duygu duyularla başlar ancak duyularla bitmez, duyu alanını aşar ve söz konusu alanla sınırlı değildir. Bu duygu deneyimlenen nesne ortadan kalksa da sürer, bu nesnenin varlığı ile de sınırlı değildir. Bu sınırsızlık açısından bakıldığında tüm sanat eserleri ve edebî eserlerin çağları aşma ve üretildikleri dönem dışında da geçerli olma özellikleri mevcuttur ve söz konusu özelliğin kaynağı da bu sınırsızlıktır. Nitekim yetkin bir sanat eseri öne çıkarılan ve zaman üstü bir varlığa sahiptir. Sanat eseri hayat bağlamından ayrıcalıklı kılınmıştır. İnsan da esere yönelip estetik yaşantı sonucunda estetik duygu elde ederek sıradan kaygı ve hiçlikten kurtulup benzer bir ayrıcalığı deneyimler. Estetik duygu, insanı gündelik hayat, acı, katılık, kuşku, beklenti korku, umutsuzluk ve sıradan tasalardan koparır. İnsan ruhuna huzur, rahatlık ve tatmin sağlar. Söz konusu duygu hayatın karmaşasından, etiğin insana yüklediği ödev hayatından, alışkanlıklardan kişiyi çekip çıkarır. Estetik duygu ya da değer hiçbir yüklemde bulunmaz, bir şey beklemez veya istemez. Söz konusu duygu ya da değer insana bahşedilmiştir. Kişinin tek başına üstesinden gelemeyeceği, hayata ya da herhangi bir duruma dair boyut ve çatışmaların derinliğine inmeyi sağlamada aydınlatıcı bir işlev görür. İnsanı içsel açıdan yetkinleştirir ve olgunlaştırır. Bu duygunun içinde haz, biricik amaç olmasa da önemli bir yer tutar ve söz konusu duygu hedonistçe bir psişik olay değildir. Söz konusu duygu hedonizme karşı sınırlanmış, derin bir psikolojik-estetik bir anlam içerir. Estetik duygu her zaman pozitif duygusal tonda olmayabilir, kimi zaman alıcıyı sarsabilir veya ezebilir. Bu duygunun gerçeklikle bir ilişkisi yoktur. Söz konusu duygu, insanın kişiliğini etkiler ve kişiye yeni bakış açıları kazandırır. Estetik duygu, günlük hayattaki somut hazzardan farklı ve onların üstündedir. Söz konusu duyguda kaba/duyulur zevk ikincildir. Bu duygu, duygulara hitap eden ve kişinin ruhî varlığına temas eden bir duygudur, öznenin kendini insan duymasını sağlar. Estetik duygu; çıkar ve pratik ilgiden bağımsızdır (Hartmann, 2024: 44-46, 89, 130-

134, 165, 488, 595; Eliot, 2007d: 78; Eliot, 2007e: 96; Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Tunalı, 2011: 33, 37-38, 44-46, 133; Tunalı, 2011b: 45, 63; Moran, 2014: 172, 233-234, 309; Bezirci, 1998: 54; Arslan, 2014: 305-306).

Çek estetikçi Mukarovsky her sanat eserinin deneyimlenmesinde mutlaka haz duygusunun bulunacağı fikrine (ve hazcı estetik kuramına) karşı çıkmış, bu görüşü yanlış bulmuştur. Araştırmacıya göre sanatın evriminde gerçekten haz uyandırmaya çalışan kimi devirler bulunsa da haz vermeye kayıtsız kalan ve hatta bunun karşıtını hedefleyen devirler de vardır (Mukařovský, 1936: 1066-1067; Mukarovsky, 1983: 274). Kant'ın belirttiği gibi estetik duyguda sanat eserinin varoluşuna yönelik “çıkar (/ ilgi/ interest)” duyulmadığı için estetik deneyim saf ve özgür bir deneyimdir (Kant, 2020: 40, 45; Altuğ, 2007: 63). Estetik duygu “kendine özgülük (/ sui generis)”ü olan, belirli bir değere dayalı olarak doğan, tüm ruhsal güçleri uyuma sokan, yüksek düzeyde ruhsal bir durumdur. Nitekim özne, böyle bir uyumlu ruh hâli içinde kendini tatmin olmuş, özgür ve mutlu hisseder. Estetik duygu, kimi dönemlerde farklı isimlerce çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Söz konusu duygu, Aristoteles tarafından “katharsis”, Kant tarafından ise “duyarlık ile zihin arasındaki uyum ve özgür oyun” şeklinde dile getirilmiştir (Tunalı, 2011: 46, 59).

Sanat eseri hem yapıcıdır hem de yapıcı olduğu kadar yıkıcıdır. Eser özneyi değiştirmeye, yerleşik kavrayış ve duygulanış biçimlerini alt üst etmeye ve olagelinen şey olmaktan çıkmaya zorlar. Estetik duygunun etkisiyle “ben”in kendini aşmasının, en yüksek imkânlarına ve insanlığa doğru ilerlemesinin başlatıcısı olur. Sanat, mevcut dünyaya ilişkin yeni bir kavrayış ve duyuş biçimi sunar. Mevcudun değiştirilebilir olduğunu sürekli özneye duyumsatır. Sanatın hakikati değiştirme gücü, mevcudun değiştirilebilir olmasını sürekli duyumsatmasından gelir. Bunlar sanat eseri ile bir duygu ilişkisinde girildiğinde gerçekleşir (Altuğ, 2018: 258-260).

2.1.8. Sanatçı < Deha ve Teknik

“Deha” diyor Kant ve devam ediyor “*yetenektir (doğa vergisi) ...*”. Düşünüre göre deha (/ esin), güzel nesneleri yaratmak için sanatçı tarafından ihtiyaç duyulan yaratıcı ve üretici bir yetidir (Kant, 2020: 119; Altuğ, 2007: 198-199). Sanatçı dehası ile edebîlik araçlarının kullanılıp dil ve metne estetik şekil verilmesi değişen toplumsal, kültürel ve edebî yönelimlere karşın kalıcılığın sağlanmasının en önemli

etkenlerinden biridir. Gözlem yeteneği, keskin seziş, ince duyarlılık, farklı ve geniş bir bakış açısı, durumu derinlemesine kavrayış (aklı başındalık ya da normlara uygun olma ile elde edilemeyecek türden bir kavrayış) ve ifade gücü sanatçıyı oluşturan ilk kısım olan “deha”, yani yetenek kısmıdır. Güzel sanat dehanın ürünüdür. Kant’a göre deha, doğuştan sanatçıya ait ve onu aşan yetenek ya da doğa vergisi bir yaratım gücüdür. Söz konusu yaratım gücü kavramsız, teknikle bilinemez, öğrenilemez, öğretilemez ve belirlenimsizdir. Bu yaratım hayal gücünün özgür işleyişini gerektirmek ile birlikte aslında hayal gücü ve anlama yetisinin ilişkisinden oluşur. Deha, eserin yaratımını baştan sona besler. Sanatçı sahip olduğu deha ya da esin ile belirlenimsiz bir güzel duyumuna kendini bırakır ve tam bilincinde olmadığı bir yaratım sürecinin eyleyicisi olur. Sanatçıyı dışarıdan herhangi bir zorunluluk harekete geçirmez ve o, dışarıdan bir sorumluluk baskısı altında değildir. Hayal gücünün bir yeterliliği olan orijinallik (yani kendisi için hiçbir belirlenimli kuralın verilmediği bir üretme yeterliliği) dehanın temel özelliğidir. Sanata özgün karakterini veren orijinallik, örnek olma veya esin gibi yönler dehadan temellenir. Dehanın ürünü, başka bir deha tarafından izlenmek ve kendi dehasını uyandırmak için örnektir. Güzel sanat ancak deha üretimi ile olur ve dehanın ürettiği eser biricik ve tekrarlanamazdır. Sanat, tam anlamıyla nüfuz edilemeyen gizemli, içsel, akıl dışı (/ irrasyonel) yönünü deha sayesinde oluşturur. Sanat eseri, bir yanıla yaratıcısının bile farkında olmadığı yani bilmediği bir öz taşır. Bu yan açısından “güzellik yani sanat değeri”nin yasaları yoktur. Deha metafizik bir yük taşır. Sanat eserinin çoğul ve tüketilemez bir anlamla doldurulması ve teknik bir üründen farklı olmasının sebebi ondaki deha yönüdür, eserin deha ile yaratılmasıdır. Deha olarak adlandırılan söz konusu yaratıcı doğa/huy, sanatı; öngörü, bilinçli tasarı, salt el işçiliği yeteneği ile ulaşılamayan bir yaratım hâline getirir. Söz konusu bu yaratıcı doğa/huy, hem sanat eseri karşısındakiler hem de sanatçı için bilin(e)mezdir²⁸⁷. Bilince gizli kalma dehanın özüdür. Nitekim sanat da dile getirilemez olanı, “algılanabilir tasarımlar aracılığıyla deneyimlenebilecek hâle getirmek” yönüyle metafiziksel bir boyuta sahiptir.

²⁸⁷ Bradley edebiyatta da şiir özelinde ozanın yapmak istediğini ancak şiirin tamamlanmasından sonra anladığını, yazmadan önce demek istediklerini tam bir kesinlikle bilmediğini dile getirmiştir. Düşünre göre bu tarz şiirlerin bir yaratım olarak okuru etkilemelerinin gizi burada yatar. Bradley’e göre bu tarz şiirlerde salt bezemenin sağlayamayacağı büyümlü bir etki vardır (Bradley, 47).

Yetenekle ilgili belirmeler “ilham” şeklinde de adlandırılır ve estetik tarihinde –örneğin Antik Çağ’da- bu adlandırmanın “Musalar (/ ilham perileri)”a kadar gittiği görülür. Yeteneğin belirli bir tarzda ve bir amaç doğrultusunda yönlendirilmesi ya da bunların bir amaç, estetik yaşantı yaratma amacı yönünde organize edilmesi ve bunlara uygun şekilde yontulması veya kontrol edilmesi ise tekniktir. Teknik “nasıl yapılacağını bilme”ye dayanır. Sanatta dehanın yanında teknik de biçimlendirici bir öge olarak yer alır. Nitekim Kant da sanatta özgür yaratımın esas olduğunu belirtmekle birlikte zorlayıcı özellikte bir tür mekanizmanın da gerekli olduğunu ifade etmiştir. Her sanatın kurallara dökülebilen unsurlar içermesinin sebebi yaratımdaki tekniğin varlığıdır. Düşünür bunu

“... gene de hiçbir güzel sanat yoktur ki içinde kurallara göre kavranabilen ve izlenebilen düzeneksel birşey ve öyleyse akademik bir şey sanatın özsel koşulunu oluşturuyor olmasın. Çünkü birşey erek olarak düşünülmüş olmalıdır, yoksa ürün hiçbir biçimde sanata yüklenemez ve salt bir raslantı ürünü olur. Ama bir ereği yerine getirebilmek için, onlarsız yapılamayacak belirli kurallar gereklidir.”

şeklinde ifade etmiştir.

Sanatçı bu şekilde deha ve tekniğin “ikililik (/ dualizm)”inden yani birbirine indirgenemeyen ikililiğinden meydana gelen bir varlıktır. Başka bir deyişle sanatçıda hem akılcı olan hem olmayan birer yön vardır; sanatçı yaratırken hem akılcı yön olmayan dehasını hem de akılcı yön olan tekniğini kullanır. Deha, sanatçıya zengin ham madde sağlarken teknik bunu işler ve biçimlendirir. Yetenek, akademik olarak eğitilmelidir. Nitekim edebî metin de deha ve tekniğin “ikililik (/ dualizm)”inin sanatsal bir sonucudur. Başka bir deyişle edebî bir metin sanatçının böyle bir içeriğe (deha+teknik) sahip yaratıcı etkinliğinden sanatsal şekilde vücuda gelir. Sanatçı dünya ile olan bireysel duygularını ve ilişkisini eserde bu iki kanatla nesneleştirir, bunları duygu durumu olarak eserde muhafaza altına alıp taşınabilir ve başkalarına iletilebilir hâle getirir.

Gözlem yeteneği, seziş ya da ifade gücü gibi yetenekle ilgili unsurlar başkasından öğrenilebilir unsurlar değildir ve doğuştan gelir. Bunlar bir sanatçıdan diğerine geçemeyen, yazarın arkasındaki insanda yer alan, teknik konulardan ayrı işleyen, eserin dolaşım sistemindeki kana benzyen, içsel, tanımlanamaz, belirsiz ancak can alıcı güçlükte niteliklerdir. Sanatçının dehası sezme, yansıma, kavrama

gücü gibi kavramlarla açıklanabilir. Deha bir çeşit yetenektir. Teknik ise süreç içinde geliştirilebilir ya da eğitimle öğrenilebilir bir unsurdur.

Ham yetenek işlenmediği zaman ya da yeteneksiz teknik gelişmeler, sanatçıyı vasata yaklaştırır ya da onun üzerine biraz olsun çıkarır fakat daha ileriye götür(e)mez. Yetenek ile üreten ve üretmeyen sanatçı arasındaki fark nitelikseldir, bu fark kapatılamaz. Yetenekten yoksunluk akademik olarak hatasız olsa da mekanik ve cansız bir ürüne yol açar. Kant’a göre dehasız sanat ruhsuzdur yani estetik ideaları sergileme yetisinden yani güzelden yoksundur. Adorno’ya göre ise dehasız sanat eseri, eserin nasıl yapılacağına ilişkin tatsız ve esin taşımayan bir teknik bilgisi olur ve sanat eseri salt bir şablonculuk seviyesine iner. Teknikten yoksunlukta ise dehanın ürettiği eserin zırva olma riski vardır. Üst düzey sanat için bu iki unsurun birlikte varlığı zorunludur, hakiki sanat eseri deha ve teknik bilgi ile üretilebilir. Vasat bir eser bu iki unsurdan birinde şanslı olmakla koterilabilirken üst düzey sanat, bu iki unsurdan herhangi birine indirgenemez; varlığını iki unsurun ikisine birden borçludur (Kant, 2020: 45, 63, 117, 119-124, 127-129, 147, 155; Hartmann, 2024: 31, 41, 86, 265, 385, 420; Yetkin, 1947: 25-26, 36; Yetkin, 1979: 9, 74-75; Moran, 2014: 144, 151, 155; Altuğ, 2007: 176-177, 179-180, 189-196, 198-200, 219, 274-275; Bates, 2013: 19, 48; Özel, 2014: 54; Özel, 2016: 36-37; Bozkurt, 2014: 15-16, 49-50; Altuğ, 2018: 230, 232-234, 259, 301; Mengüşoğlu, 2024: 21). Zaman zaman yazarların başarıları yetenekteki üstünlükleri ya da teknikteki başarılarına göre değerlendirilmiş, yazarlar bu ölçütlere göre gruplandırılmıştır. Örneğin Bates’e göre E. A. Poe’nun başarısı eserlerindeki teknik kusursuzluktan ziyade yeteneğe dayalı niteliklerden kaynaklanır. Araştırmacıya göre Poe, kusursuz tekniğinden ziyade yeteneği ile öne çıkan çıkan olgun yazarlar içinde yer alır (2013: 19).

Kant’a göre teknik, sanat eserinin yaratımında yer alan bir koşul, sanatın bir koşulu olsa da sanatın hakiki kaynağı değildir. Sanatta esas olan dehadır. Düşünüre göre güzel sanatlar, zorunlu olarak dehanın sanatları olarak incelenmelidir (Kant, 2020: 117, 119, 129; Altuğ, 2007: 198). Hartmann da Kant ile aynı yönde fikir bildirmiş ve sanat eserinin özü olarak dehayı görmüştür (Hartmann, 2024: 420). Nitekim Montaigne’nin *Denemeler*’deki “*Şiirin orta hallicesi beylik ölçülerle, sanat bilgisiyle yargılanabilir; ama şiirin iyisi, olağanı aşan, tanrısal olan kuralların ve*

aklın üstündedir.” ifadeleri de dehanın esas unsur olmaklığı yönünde değerlendirilebilir (2011: 264).

Wilde “*Sanatçı güzel şeyler yaratıcısıdır.*” tanımını yapmıştır (1971: 15). Sanatçı; dehası ve tekniği ile hayali veya gerçek dünyadaki varlıkları yeniden düzenler ve güzelin yaratımını gerçekleştirir. Önemsizdeki önemliyi, ayrıntıdaki özü, geçicideki sürekliliği, tikeldeki tümeli ele geçirmek ve sanatsal şekilde biçimlendirmeye çalışır (Bezirci, 1998: 55; Eco, 2016: 111, 123, 131; Göktürk, 2016: 50). Sanatta bir eseri ön görmek veya “görüş (/ vision)”e sahip olmak ile bunları gerçekleştirmek farklı şeylerdir. Yani iyi şiirin nasıl yazılacağını bilmekle iyi bir şiir yazmak başka şeylerdir (Altuğ, 2007: 179). Deha, teknik üretimdeki gibi tespit edilmiş bir fikir ya da tasarım değildir. Sanat eserinin, “onun nasıl meydana getirilebileceğine dair teknik bilgiye sahip olunsu da” meydana getirelemeyen bir obje olmaklığı, söz konusu gizemli “deha” ya da “yetenek/esin”in varlığı ile açıklanabilir (Kant, 2020: 116-117; Altuğ, 2018: 232).

2.1.9. Yazar, Okur ve Dış Dünyanın Edebîliği Belirlemede Rolü Var Mıdır?

Metnin anlamının ya da başarısının nerede aranacağı sorusuna cevap olarak “yazarın zihninde”, “okurda”, “metinde” olmak üzere üç temel görüş mevcuttur. Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin anlamı ya da başarısının tespitinde sanatçının amacı ya da samimiyeti veya okur temel/belirleyici ölçütler değildir (Moran, 2014: 135).

2.1.9.1. Yazar Yönü

Kant’a göre sanat eseri bilinçli insan amacı ve yeteneğinin suni ürünüdür. Bu yüzden bir eser, eğer sanat eseri sayılacaksa onun bir amaç güdülerek (/ niyetli/ intentional) ve bilerek yaratıldığı varsayılmalıdır (Kant, 2020: 116, 121-122; Altuğ, 2007: 176). Hartmann’a göre de insanın yaratıcılığı doğadaki yaratıcılığın tam tersidir; ereksel, bilinçli ve iradidir. Yaratıcı insan bilinçli bir şekilde eylemlerini gerçekleştirir. Bu yaratıcılık belirli amaçlar ve yönelimlerin seçiminde devingendir. İnsanî yaratıcılık, doğanın sınırsız yaratıcılığına karşın kişinin ön izlencesiyle

sınırlıdır (Hartmann, 2024: 692-693). Bununla birlikte bir sanat eseri olarak edebî eseri, yazarın amacı ile sınırlamak veya bunları aynı görmek yanlıştır (Wellek ve Warren, 2011: 48; Günay, 2013: 22, 126). Sanatçı eserinde belirli bir amacı gerçekleştiriyor olsa da bu amaç, estetik öznenin bağımsız değerlendirmesini belirlemesi gerekmez. Estetik özne, eserin sanatsallığını bu şekilde belirlenimsiz biçimde de değerlendirebilir. Sanat eseri, bilinçli bir sanatçı amacıyla yaratılsa da estetik özne tarafından bu amaca başvurulmaksızın kavranabilir. Kant’a göre saf beğeni yargısının içinde özgür güzel²⁸⁸ olarak sanat eseri, kavramsal zorunluluk olmaksızın ya da herhangi bir kavramı ön gerektirmeden hoş a gider. Nitekim düşünür bu durumu güzelin ikinci durağından çıkan açıklama olarak “*Güzel olan kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir.*” şeklinde ifade etmiştir (Kant, 2020: 42, 44, 51, 59; Altuğ, 2007: 127, 131, 140, 182-183).

Yazarın anlatmak ya da yapmak istediğı ile eserinde anlattığı veya yaptığı birbirinden ayrı durumlardır. Bunlar kimi zaman aynı olabilse de bu ayrım atlanmamalıdır çünkü yazarın amacı ve bu amacın meydana getirilişinde fark da olabilir. Yazarın amacı, yazarla ilgili mektup veya anı gibi unsurlardan öğrenilebilirken eserinde anlattığı ve yaptığı ancak eserden çıkar. Eserin anlamı ya da sanatsal değerinin en iyi yazar tarafından bilindiğı fikri yanlıştır, yazarın anlatmak istediğı ile anlattığı her zaman aynı olmaz (Wellek ve Warren, 2011: 168-169; Moran, 2014: 135-136, 139). Yazarın amacı eserin yorumu veya sanatsallığında tek otorite değildir. Öncelikle eserin yazarı belli olmayabilir ya da belliyse yazarın zihninden geçenler çoğı zaman bilinemez. Hartmann üreten sanatçının yaratma eyleminin oldukça karanlık ve gizemli olduğunu, sanatçının, yaratma eylemine dair kendi açıklamalarının bile konunun özüne ilişkin pek aydınlatıcı olmadığını dile getirmiştir. Bunların yanında yazar eksik bilgi verebilir, yanılabılır ya da yanlış bilgi iletebilir. Bunlara ek olarak yazar, bilinçaltının oyununa gelebilir. Başka bir açıdan yazarın eseri verirken kafasında değişmez tek bir amacı olduğu da ileri sürülemez, süreç içinde farklılıklar oluşabilir. Ayrıca yazar, farkında olmadan esere kimi zenginlikleri katabilir. Bu soruna şiir özelinde yaklaşan Eliot’a göre bir şiirde yazarın

²⁸⁸ Kant’a göre kavram aracılığıyla hoş a giden bağımlı güzeldir. Bağımlı güzelde güzel, nesnenin olması gerektiğı şeye yani eserde güdülen amaca dair bir kavramsal bilgiyi ön gerektirir ve bu durum beğeni yargısının saflığını bozar. Yine de bu durum, estetik nesne değerlendirmesini ortadan kaldırmaz (Kant, 2020: 59; Altuğ, 2007: 127, 130).

düşündüğünden daha fazlası ifade edilmiş olabilir. Benzer şekilde Mukarovsky, şiirde yapı için esas olan olguların her zaman şairin bilinçli niyeti sonucunda oluşmadığını belirtir. Bu sebeplerden ötürü yazarın ifadelerini tek doğru olarak sorgusuz sualsiz kabul etmek sakıncalıdır (Hartmann, 2024: 41, 265, 385, 489, 682; Eliot, 2007c: 127; Mukařovský, 1932: 148; Moran, 2014: 135). Yazar eserini tamamladıktan sonra eser ondan kopmuştur ve artık kendi başına bir var olandır. Bu hâliyle yazar kendi eserinin karşısında dahi olsa diğer özneler gibi ancak bir okurdur. Eser karşısında yapılan anlamlandırma ve değerlendirmeler esere uygunluğu ölçüsünde kabul edilebilir. Yazarın ifadeleri eğer eser tarafından desteklenmiyorsa bunlar için “yazar ayrıcalığı” talep edilemez. Yazarın anlamlandırması veya değerlendirmesi de diğer öznelerinki gibidir (Moran, 2014: 139).

Anlamlandırma mutlaka esere dayanmalıdır, aksi anlamlandırmalar geçerli değildir. Eserin tek bir anlamlandırması da yoktur, metne dayanmak şartıyla eserdeki farklı katmanlara yoğunlaşan farklı anlamlandırmalar yapılabilir. Anlamlandırmanın doğruluk veya geçerlilik ölçütü ise metne dayanıp dayanmamasıdır. Yazarın amacı olan tek anlamlandırma eseri ve anlamlandırmasını tamamen tüketemez. Büyük, başarılı ve kalıcı edebî eserlerde “çok değerlilik” niteliği mevcuttur. Bu niteliğe sahip eserler, farklı duyarlılıklara hitap edebilecek katmanlara sahiptir. Söz konusu tarzda eserler, farklı özneler veya nesillere farklı sebeplerden ötürü farklı güzellikte gelebilir. Pek çok edebîlik özelliğine haiz eserlerin söz konusu sanatsal kısımları farklı kişilerce farklı dönemlerde aydınlatılabilir. Sonuç olarak yazarın amacı veya zihnindeki anlam ile eserin kendisi ya da anlamı aynı olmayabilir. Eserin anlamlandırılmasında son söz yazarın değil eserin kendisindedir yani anlamlandırmanın esasen esere dayanması şarttır (Eliot, 2007: 256; Eliot, 2007c: 127; Wellek ve Warren, 2011: 287, 294; Moran, 2014: 140-141). Konuya şiir özelinde yaklaşan Eliot’a göre bir şiir farklı insanlar için farklı anlamlara gelebilir ve bu anlamlar, şairin kastettiğinden oldukça farklı da olabilir. Araştırmacı, bir okurun yorumunun, yazarın yorumundan farklı, yazarınki kadar geçerli ve hatta onunkinden daha iyi dahi olabileceğini belirtmiştir (Eliot, 2007c: 127).

Eserin başarısının da yazarın amacı ile bir ilişkisi yoktur. Sanatçının kendine göre koyduğu amaçları gerçekleştirip gerçekleştir(e)memesi ve gerçekleştirdiyse bile elde ettiği başarı ancak yazarla ilgilidir ve bu yazarın başarısıdır, sanat eserinin veya

sanat eseriyle ilgili değildir. Sanat eserinin başarısı ve başarılı bir sanat eseri ise başka bir şeydir ve ölçütleri arasında yazarın başarısı yoktur (Moran, 2014: 141). Amacını gerçekleştiren her yazar, başarılı bir sanat eseri meydana getirmiştir şeklinde bir kural yoktur. Eserin değerlendirilmesinde yazarın amacı bir ölçüt değildir. Yazarın amacının gerçekleştirmesi eseri güzel olmasını sağlayan bir durum değildir. Başka bir ifadeyle eserin başarılı bir edebî eser olmasında yazarın amacına ulaşması yeterli bir şart/neden değildir. Bir metnin başarılı bir edebî eser olabilmesi için edebiyat eserinde aranan özelliklere (sanat anlayışına göre kabul edilen edebîlik ilkelerine) sahip olması gerekir. Başka bir deyişle yazarın amacına ulaşması eserin başarılı olduğu anlamına gelmez. Eserin başarılı olup olmadığının tayini için mutlaka esere, eserin biçimine bakılmalı; eserin edebîlik ölçütlerine göre başarılı olup olmadığı araştırılmalıdır (Moran, 2014: 142-143, 208).

Yazarın amacı ya da fikrini bilmek eserin mutlak doğru anlamını vermek ya da eseri başarılı kılmak değilse de bunların bilinmesi kimi zaman yararlı olabilir. Eserin anlamını bilme noktasında normal okurdan daha uygun olan yazar doğru anlamlandırma yapabilir. Özellikle eserin anlaşıl(a)madığı ya da esere nasıl bakılması gerektiğinin bilin(e)mediği durumlarda yazarın vereceği bilgiler faydalı olabilir. Bu bilgiler sayesinde okur esere yeni bir gözle bakabilir, fark etmediği noktaları fark edebilir veya eserin anlamını daha yetkin kavrayabilir (Moran, 2014: 140-141). Yazarın amacının bilinmesi değerlendirmede de ancak faydalı olabilir. Esere ne açıdan yaklaşılacağına kestirilemediği durumlarda amacın bilinmesi araştırmacıya takıldığı kimi noktalarda yol gösterebilir, yardımcı olabilir. Buradan hareketle yazarın amacının eserin başarısı ya da değerlendirilmesinde doğrudan bir ölçüt olmadığı ancak bilinmesi hâlinde de dolaylı yoldan faydalı olabileceği söylenebilir (Moran, 2014: 143).

Yazarın amacı gibi içtenliği veya içtenlikle yazıp yazmaması da edebîlik adına bir başarı ölçütü olamaz, bunlar bir değer ölçütü olarak kullanılamaz. İçtenlikle bir eseri meydana getirme, eseri yaratma esnasında yerine getirilmiş olabilir ancak bu durumun, eserin edebî değeri noktasında bir etkisi yoktur. Başka bir ifadeyle içtenlik ve sanatsal açıdan değerli olma (yani edebîlik) farklı şeylerdir ve eserin içtenlikle yazılıp yazılmamasının edebî değere herhangi bir katkısı yoktur. İçtenlikle yazılma kendi başına bir anlam ifade etmez. Hem yazarın içtenlikle yazıp yazmadığı

bilinemez hem de içtenlikle yazmak kötü eser vermeye engel değil ya da iyi eser vermenin yeter şartı değildir. Yazarı belli olmayan eserlerde içtenliğin anlaşılması ise mümkün değildir (Wellek ve Warren, 2011: 90; Moran, 2014: 145-148, 208). Çek estetikçi Mukarovsky'e göre sanat eseri, yaratıcısının zihinsel veya ruhsal durumuyla özdeşleştirilemez. Yazarın zihinsel süreçlerine kesin bir bağlılık yoktur (Mukařovský, 1936: 1065, 1071; Mukařovský, 1977: 18; Mukarovsky, 1983: 273, 276-277).

2.1.9.2. Okur Yönü

Çek estetikçi Mukarovsky'e göre sanat eseri; o eseri algılayan alıcılarda yaratabileceği olası zihinsel veya ruhsal durumlardan bazılarıyla özdeşleştirilemez. Okurun zihinsel süreçlerine mutlak bir bağlılık yoktur (Mukařovský, 1936: 1065, 1071; Mukařovský, 1977: 18; Mukarovsky, 1983: 273, 276-277). Başka bir deyişle edebî eserin değeri esas olarak okurla ölçülemez çünkü okurdaki etki, eserin ne yaptığı ile ilgilidir ancak edebîliğin tespitinde esas olarak eserin ne olduğu araştırılır. Eserin esas olarak değerinin okurdan ölçülmesi için yapılan araştırma, eserin ne olduğu ile ne yaptığına birbirine karıştırılmasıdır (Moran, 2014: 106-107, 208). Ayrıca edebî eser okurun eseri deneyimlemesiyle oluşan estetik yaşantıyla aynı değildir. Çünkü söz konusu yaşantı okurla ilgili ve okura özgü öğeleri de içerir. Edebî eser her deneyimlendiğinde söz konusu okura özgü öğeler de yaşantıya dâhil olacak ve her kişisel değişiklikte deneyim ve yaşantı değişecektir (Wellek ve Warren, 2011: 166-167).

2.1.9.3. Dış Dünya Yönü

Edebî eserin hangi şartlarda verildiğinin yani ortam ve dış dünyanın ya da yazarın hayatının bilinmesi yararlı olabilir. Bununla birlikte söz konusu bilgilerle edebî eserin tasviri, tahlili ve değerlendirmesi yapılamaz (Wellek ve Warren, 2011: 83-84). Bayrav sanatçının hayatından hareket ederek eseri açıklamanın kötü bir yol olduğunu dile getirmiştir (1998a: 163). İlk olarak Hartmann'a göre yazarın anlattığını gerçekten yaşayıp yaşamadığı bilinemez. Şair mısralarında bir aşk acısını dile getirebilir. Bu aşkın, şairin aşkı mı ya da bir yabancının aşkı mı olduğu, gerçekten

yaşanıp yaşanmadığı bilinemeyebilir. Bilinse dahi söz konusu bilgi, mısralardaki edebî değer üzerinde etkili değildir (Hartmann, 2024: 385, 421). Eliot yazar ya da eserin yaratıldığı dış dünya hakkında ilgili bilgiye sahip olmakla eseri değerlendirmenin karıştırılmaması gerektiğini ileri sürmüş ve bunu “*Bir şairin yaşadığı devirle ilgili bilgilerimizi; içinde yaşadığı toplumun şartlarını, yazılarında ifade bulan yaygın fikirleri, yazarın kullandığı dilin içinde bulunduğu durumu onun şiirlerini değerlendirme işiyle karıştırmamalıyız.*” şeklinde ifade etmiştir (2007: 260). Bradley yazarın hayatının veya bunun bilinmesinin de edebî değer üzerinde herhangi bir etkisinin olmadığını, bu tarz dış dünya gerçeklerinin ancak estetik kavrayış ve eserde ortaya çıktığı hâliyle önemli olduğunu dile getirmiştir (Bradley, 32). Rifat yazarın hayatındaki yaşanmışlıkların eseri etkilediğini tespit etmenin, eseri ve edebî yapıyı çözümlemek olmadığını ifade etmiştir (1976: 55). Benzer fikirleri Eco ve Todorov da belirtmiş, yazarın hayatının bilinmesinin edebî değerlendirmede etkili olmadığını, yazarın hayatının edebî eseri açıklamayacağını kaydetmiştir. Eco konuyu resim sanatı ile örneklemiştir ve *Mona Lisa* üzerinden “... ancak Leonardo da Vinci’nin cinsel alışkanlıkları, benim onun tablosunu okumam söz konusu olduğunda salt dedikodu olarak kalmaktadır.” ifadelerine yer vermiştir (Todorov, 2012: 147; Eco, 2016: 24).

2.1.9.4. Edebîliğin Kaynağı Biçimdir

Eseri yaratan kişinin amacı veya samimilik düzeyi, öznenin kişisel düşünceleri ne olursa olsun önemli olan nokta eserin içinde iç tutarlılığın durumu, edebîliği sağlayan araçların olup olmadığı, bunların hangi yönde kullanıldığı, nasıl bir sanatsal soyut (/ irreal) yapıya imkân sağladığı ve kullanılma oramıdır. Bir metne edebî değerini veren, sanatçının yaratıcı dehası (/ hayal gücü/ yetenek/ ilham/ dünya görüşü/ yaratmadaki bilinçdışı etken) ve teknik olan edebîlik araçlarını kullanarak gerçek veya hayal üzerinde gerçekleştirdiği düzenleme, biçimlendirme yani biçimin kendisidir. Nitekim yaratıcı hayal gücü ile tasarlanmış ve teknik edebîlik araçlarıyla ifade edilip yaratılmış, tutarlı, nitelikli bir edebî metin ve onun içeriği; okura etkili bir estetik yaşantı imkânı sunarak onun estetik ihtiyacı ile diğer arzularını tesirli şekilde karşılar. Nitekim bu yüzden edebî eleştiri de dilsel öğelerin dışındaki öğelerle

değil dilsel öğelerin estetik yaşantıyı nasıl vücuda getirdiğinin araştırması ile ilgili olmalıdır.

2.1.10. Edebî Eser Nedir?

“*Hangi metin yazınsaldır, hangi metin değildir?*” diye soruyor Göktürk ve şöyle devam ediyor: “*Bu sorunun karşılığı her çağda aranmış, yazınsal metin tanımlanmaya çalışılmış.*” (Göktürk, 2016: 44).

Edebî eser bilinçli, amaçlı, planlı bir şekilde edebîlik araçlarıyla üretilen, edebî dilin egemen öge olduğu, dikkati kendi üzerine çeken, edebîliği amaçlayan, estetik yaşantı uyandırma gücü ve işlevine sahip özgür bir sanatsal yaratım ürünüdür. Edebiyat eseri sunidir, insanın yaptığı bir üründür ve bu özelliği ile doğa güzelliğinden ayrılır. Somut (/ real) yapının yanında soyut (/ irreal) yapıya da sahiptir ve sanatsal özü bu soyut yapıdadır. Somut yapı ise sanatsallık adına esas olmamakla birlikte kısmi etkide bulunan ve söz konusu özü tamamlayıcı ancak gözden çıkarılamaz bir unsurdur. Edebî eser “öğrenilemez, kuralsız, özgür yaratıcı hayal gücünün (Kantçı terimlerle söylenirse dehanın)” ve “öğrenilebilir, kuralcı, teknik çalışmanın” karşılıklı ilişkisinden doğan biricik, yeni, özgün ve tekrarlanamaz bir dil göstergesi ürünüdür. Saf bir beğeni ve estetik bir yargının nesnesi olan, tümelin istek ve onayını talep eden edebî eser, çıkarsız bir şekilde sadece algılanmak için algılanır. Edebî eseri biçimlendiren ilke çıkar veya yarar değil deha ile karşılıklı ilişkiye girmiş bir tekniktir. Onun iletisi kendi üzerinedir, yani dikkati kendi aracılığı ile algılanacak bir fikir veya nesneye değil doğrudan kendine, kendi düzenlenişine çeker. Bu hâliyle edebî eseri diğer nesnelerden ayıran özellikler dış dünya, yazar veya okurda değil eserin kendinde yani metninde bulunur. Edebî eser duyular aracılığı ile algılanan, güzel veya yüce gibi estetik değerler taşıyan, okurda estetik yaşantı uyandıran, yaratıcı bir dehanın ürünü olan ve birliğe sahip bir sanat eseri, sanatsal bir objedir. Söz konusu eser tüm bu özellikleri ile kendi başına yeterli, kapalı ve dilsel bir düzendir (Kant, 2020: 31, 39-42, 44-45, 59, 116-117, 119-121; Hartmann, 2024: 130-133; Yetkin, 1947: 25-26, 36; Tunalı, 2011: 67-68, 269; Tunalı, 2011b: 69-70, 73; Moran, 2014: 159-160, 172, 233; Jakobson, 1987: 69; Jakobson, 1990: 79; Jakobson, 2014: 88; Bezirci, 1998: 53-55; Altuğ, 2007: 175-176, 198, 200; Arslan, 2014: 299, 304-305, 307; Özel, 2014: 50; Bozkurt, 2014: 15-16, 18; Altuğ, 2018: 52,

222-223). Edebiyat, zamanın ve çizgisel anlatımın sanatı olarak kabul edilir, resim gibi bir anlık olana bağlı değildir (Hartmann, 2024: 175, 188, 294; Fusillo, 2012: 159). Saf beğeni yargısının içinde özgür güzel olarak yer alan edebî eser, kavramsal bir zorunluluk olmaksızın veya herhangi bir kavramı ön gerektirmeden hoşâ gider (Kant, 2020: 42, 44, 51, 59; Altuğ, 2007: 127, 140). Bir edebî eser, esas olarak yan değerleri için değil doğrudan kendisi için deneyimlenmelidir (Bradley, 29-30). Bayrav edebiyat eserinin değerini biçim ile içeriğin uyuşması, yarattığı dünyanın tutarlılığı ve bir bütün oluşunda görmüştür (1998a: 162).

2.1.10.1. Edebî Eserin Yapı Olmaklığı, Sistem Olarak İşlemesi

Saussure'nin dili “*Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir.*” (1998: 46) şeklinde ilişkili bir sistem/yapı olarak görmesi gibi edebî eser de dil göstergesi malzemesi ile oluşturulan bütünlüklü bir sistemdir/yapıdır (Jakobson, 1990: 81; Tınyanov, 2016: 114; Bayrav, 1999: 14, 56, 58; Parer, 2004: 173; Zima, 2015: 81). Bu düşünce gerek antik gerek modern çağlarda birçok önemli isim tarafından dile getirilmiştir. Üçüncü yüzyıl yazarı Longinos, görkemli bir üslubun oluşturulmasının başlıca araçlarından biri olarak bütünlük ve bütünlük içinde de dil öğelerinin ilişkisini görmüştür. Ona göre metin, tıpkı insan vücudu ve uzuvları gibi uygun bir şekilde bir araya gelmelidir. Bu bütünlük içinde de öğeler birbirleriyle ilişkili olmalıdır. Onlar değerini bütünden alır. Düşünür bu durumu bir benzetmeyle “*Diğerleriyle bağlantısı koparılmış hiçbir uzuv tek başına kaydadeğer bir özellik taşımaz; bu uzuvlar ancak birbirleriyle bağlantılı hale geldiklerinde kusursuz bir bütün oluştururlar.*” şeklinde dile getirmiştir (Longinos, 2003: 167-168). Prag Dilbilim Okulu'na göre edebî eser işlevsel bir yapıdır ve bu yapı içindeki öğeler, yapı ile ilişkilerinden ayrı olarak tek tek düşünülüp değerlendirilemez. Bu yüzden nesnel olarak özdeş öğeler, farklı yapılarda farklı işlevler yerine getirebilir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 39). Bu okulun önemli bir ismi, Çek estetikçi ve dil bilimci Mukarovsky sanat eserini estetik bir gösterge ve değer olarak görmenin yanında aynı zamanda bir “yapı” olarak da görmüştür (Mukařovský, 1936: 1065). Araştırmacı edebî eserde [örneğin (özellikle) şiir; roman] ön plana çıkarılmış (yani edebîleştirilmiş) veya çıkarılmamış tüm dilsel öğelerin karşılıklı ilişkilerle sanatsal bir yapı oluşturduğunu, her ögenin bu yapı

sayesinde birbirlerine doğrudan veya dolaylı yoldan bağlı olduğunu kaydetmiştir. Çek dil bilimci ve estetikçi bu dilsel ögelerin, bütünle ilişkisi açısından değer taşıdığını belirtmiştir (Mukařovský, 1932: 129, 131; Mukařovský, 1964: 22-23). Araştırmacı genel olarak sanatta, özel olarak ise edebiyatta (örneğin şiirde) her ögenin yapıyla ilişkisi içinde değerlendirildiğini dile getirmiştir. Buna göre dilsel ögenin söz konusu yapıda hangi işlevi ne ölçüde yerine getirdiği incelenir. Bu değerlendirmede ölçüt(ler) ise yapının “kendisi/iç bağlamı” tarafından verilir ya da tayin edilir. Bu ölçüt(ler)in geçerliliği söz konusu yapının kendisi ya da iç bağlamı ile sınırlıdır (Mukařovský, 1932: 129, 131, 134, 140; Mukařovský, 1964: 26). Todorov edebî eserin bir sistem/yapı olduğuna “*Her edebî metnin bir dizge olarak işlediğini öne sürüyoruz; söz konusu metni oluşturan parçalar arasında keyfi değil, zorunlu bağlantılar olduğu anlamına gelir bu da.*” şeklinde değinmiştir (2012: 78). Bütünlüklü bir sistemde/yapıda her ögenin işlevi veya anlamı ancak başka ögelerle kurduğu ilişkiler ağı çerçevesinde oluşabilir (Todorov, 2012: 103). Eliot’a göre bir kelimenin anlam ve ses ahengi açısından değeri kelimenin bulunduğu iç bağlamdaki yerine yani ilişkiye girdiği diğer kelimeler ve bütün ile kurduğu uyuma göre belirlenir. Araştırmacı konuya şiir özelinde de yaklaşıp ve bir şiirde her kelimenin, diğer kelimelere anlam kazandıracak şekilde yerini bulduğunu belirtmiştir (Eliot, 2007c: 129; Kantarcıoğlu, 2007: XIV). Bek edebî eserin bağımsız bir sistem/yapı olduğunu savunmuş ve bu fikirlerini şiir üzerinden “*Bir şairin her şiiri, kendi başına bağımsız bir dil mimârîsidir.*” biçiminde ifade etmiştir (2004: 66). Hartmann’a göre göstergelere, içinde bulundukları ve bulunarak oluşturdıkları yapıdaki ilişkileri neticesinde, bir bütün içinde bir kerelik özel anlamlar dahi verilebilir. Göstergenin standart iletişim işlevindeki alışılmış düzen, işlev veya anlamı yapı sayesinde değişebilir (Hartmann, 2024: 179). Rifat’a göre edebî eser, bir göstergeler dökümü ya da tek tek ögelerin önemli olup rastgele ve birbirinden bağımsız bulunduğu bir yığın değildir. Eser kurgulu ve eklemlî bir birlik, ögeleri ilgili hâle getirilmiş bir bütündür. Edebî eserin değeri, ögelerin yapı içindeki ilişkileri ile ortaya konarken ögelerin işlevi de mensubu olduğu yapı ile belirginleşir. Yapıdan bağımsız herhangi bir değer veya işlev yoktur (Rifat, 1976: 10). Günay’a göre dil yapılarında birbirinden bağımsız ya da kendi başına herhangi bir öge yer almaz ve her dilsel öge bir yapı içinde anlam kazanır. Araştırmacı bu durumu “*Bu tür yapılardaki hiçbir şey*

kendi başına ve bağımsız değildir. Her türlü dilsel yapı bir başkası ile olan ilişkisi içinde anlamlılık kazanır.” şeklinde ifade etmiştir (Günay, 2013: 77). Duymaz’a göre edebî eserde metin içi ilişkiler önemlidir ve söz konusu eserin eleştirisinde de bu ilişkiler incelenmelidir. Ona göre gösterge bağlamında anlamlandırılmalıdır ve bu gösterge kullanıldığı bağlamda yeni bir anlam elde edebilir (2004: 84-85).

2.1.10.2. Edebîliğin Belirleyicisi Yapı

Bir yapı olarak edebî eser ve onun değeri, tek tek öğeleri ve onların değerleri toplamından fazladır. Dil göstergeleri nasıl ki işlevlerini bu yapı içinde ediniyorsa edebî yapılar da edebîliğini esas olarak bu tarz bir yapı içinde edinir. Bir edebî teknik, araç ya da ögenin ne olduğu kadar hangi işlevde kullanıldığı da önemlidir ve bir öge ya da tekniğe “edebî” etki yaratma özelliğini veren esas olarak kullanıldığı bağlamdaki rolüdür. Kimi öge ya da teknikler edebîlik için sıklıkla kullanılır ve bunlar edebîlik araçları şeklinde anılır. Kimi araçlar ise edebî etki yaratmak için daha seyrek tercih edilir veya yalnız bir yapıda tercih edilmiş olabilir. Sıklıkla tercih edilen araçların edebî yapılarda kullanılma ihtimali doğal olarak daha yüksektir. Buna rağmen bir öge veya aracın edebî etki yaratmak için kullanılıp kullanılmadığı söz konusu öge veya aracın içinde yer aldığı yapıdan hareketle tayin edilebilir. Söz konusu yapı tercih edilen öge veya araca edebî etki yaratma işlevinde kullanılma niteliğini verir. Her edebî öge, araç ya da teknik diğer öge, araç ya da tekniklerle ve edebî yapının bütünüyle kurduğu ilişkiler aracılığıyla tanımlanır. Bir edebî öge, bağımsız şekilde ele alınamaz ve yapıdan bağımsız bir değeri yoktur. Söz konusu edebî öge mensup olduğu edebî yapı içinde ele alınabilir çünkü söz konusu ögeye değerini ya da işlevini veren edebî yapıdır, bu öge edebî yapının bir parçası olarak edebî değer veya işlev taşır. Yapıdan kopuk bir ses benzerliği edebî değildir ya da estetik yaşantı uyandırma işlevinde kullanılmayan bir benzetme edebî değildir. Edebîlik araçları edebî bir yapı içinde değilse edebîlik yaratma işlevinde kullanılmıyorsa ya da birbirinden uzak, ilişkisizse yani edebî bir bütün/yapı oluşturulamıyorsa bunların edebî değerleri, esas değil ikincil değerlerdir. Bunlar ancak bir yapı içinde karşılıklı olarak estetik yaşantı uyandırma işleviyle konumlandırılmışsa ve böyle edebî bir yapı oluşturulmuşsa edebî etki yaratma niteliği elde eder. Böyle bir yapıda tüm araçlar edebî yapı oluşturma işlevi, edebî

yapı da bu araçlara edebî etki yaratma niteliği kazandırır. Aynı edebî öge, unsur veya araç farklı yapılarda farklı rol veya işlevler ile kullanılabilir. Örneğin benzetme, bir ders kitabında edebî etki yaratmak için değil anlaşılabilirliği arttırmak için tercih edilebilir ve bu hâliyle edebî değildir. Araçlar, edebî yapıyı kurar ve yapı da araçları edebî kılar; burada karşılıklı bir var ediş mevcuttur. Edebî yapı, hem edebî ögeler aracılığıyla var olur hem de bu ögelerin işlevlerini dağıtarak onların edebî bir değer kazanmasını sağlar. Bir öge ya da araç, edebî yapılarda sık kullanılsın veya kullanılmasın ona edebîlik aracı olma niteliğini içinde kullanıldığı yapı sağlar. Edebiyat bu açıdan bakıldığında belirli bir düzene göre deha tarafından biçimlendirilmiş edebî ögelerin düzenli bir şekilde işledikleri bir sistem ya da yapıdır. Deha yaratımı ve biçimlendirmesi sayesinde edebî ögelerle sonsuz sayıda edebî yapı kurulabilir. Edebiyat inceleme veya eleştirisi de edebî ögelerin yapı içindeki ilişkilerini inceleyen, edebî yapının nasıl kurulduğunu betimleyen, edebîliğin ne şekilde oluşturulduğunu metinden hareketle açığa çıkaran ve estetik yaşantının nasıl yaratıldığını nesnel bir şekilde ortaya koyan bağımsız bir disiplindir. Bu disiplin başka bir konuyu açıklamaya çalışmaz, edebiyata başka bilimlerin açısından bakmaz, kendi yöntem ve bakış açısıyla kendi başına ve yalnız kendisi için edebîliği inceler.

2.1.10.3. Edebî Metin İçin Gerekli ve Yeter Şart

Bir edebî metin için hem edebîlik ilkeleri/araçları ve iletişim gücüne sahip edebî dil egemenliği hem yaratıcı deha gerekli şart, bu ilkeler/araçlar, edebî dil egemenliği ve yaratıcı deha ile kurulan yapı veya bütünlük ise yeter şarttır. Söz konusu teknikler bir deha tarafından organize edilip dile biçim verilmeli ve estetik duygu yaratma gücüne sahip bütünlüklü bir eser ortaya konmalıdır.

Edebî eser, deneyimlendikten sonra estetik duygusu süren, insanın kişiliğini etkileyen, onda iz bırakan, okurda yeni bir bakış açısı oluşturan, insanı gündelik hayattan koparan, strese boğulan kişiyi biraz olsun huzura erdiren, kimi zaman ise kişinin ruhunu ezen, özel şekilde biçimlendirilmiş bir sanat eseridir. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski okuyan bir kişinin hayatı “Dostoyevski’den önce” ve “Dostoyevski’den sonra” olmak üzere ikiye ayrılır, kişide dünyaya karşı edindiği huzursuzluk bâki kalır.

2.1.11. Edebî Eser Sanatsallığı/Edebîliği Nasıl Elde Eder?

Dil, göstergelere dayalı bir sistemdir. “Bağımsız ve bağımlı biçim birimler (/ kelime; ek ve edatlar)” yani “dil göstergeleri” ise fikir, hayal (/ imge), çağrışım, anlam ve ses değerine sahip dil ögeleridir. Metinde kelimeler, cümleler, onların sesi veya yazılmış şekli somut (/ maddî/ özdeksel/ real) kısım, bu maddî kısmın aşıldığı anlamın bulunduğu kısım ise soyut (/ irreal) kısımdır. Somut kısım gösteren, anlam kısmı gösterilene karşılık gelir. Edebîlik, sanatçının dehası ve tekniği ile göstergelere veya başka bir deyişle bağımlı ve bağımsız biçim birimlere (yani sözlüğün ögeleri olan anlamlı kelimeler ve dil bilgisinin ögeleri olan görevli unsurlara) verdiği düzen, onlarla gerçekleştirdiği organizasyon yani biçimde meydana gelir. Başka bir deyişle edebiyat, dil ile bağımlı biçim birimler yani dil bilgisinin ögelerinin ve bağımsız biçim birimler yani kelimelerin belirli bir estetik duygu ya da estetik yaşantı oluşturacak şekilde düzenlenmesi yani bu ögelere edebîlik araçları ile biçim verilmesi ile vücuda getirilir. Bir metnin edebî değerlere sahip olmasında dilin genel kurallarının uygulanması yeterli değildir. Dilin edebî değer taşıma düzeyine gelebilmesi için hem sanatçı dehasının varlığı hem de dilin sanatsallık sağlayacak çeşitli edebîlik teknikleri ile düzenlenip terbiye edilmesi ya da amaca uygun dilsel bir yapının çeşitli edebîlik ilkelerine göre kurulması şarttır. Eserin geçerliliği sanatsal değeri sağlayan dilsel ögelerin edebî kaygıyla ve estetik yaşantı oluşturacak şekilde örgütlenmesidir ki esas olarak dilsel ögeler dışında hiçbir unsur edebî değer üstünde etkili olamaz.

Değerlendirilen nesnenin sanatsal özelliğini veren onun biçimidir ve beğeni yargısı da yalnızca nesnenin biçiminden hareketle değerlendirme yapar. Sanatsal karakter, nesnenin biçimi ile sınırlıdır (Altuğ, 2007: 99-100). Sanatsallık öncelikle nesneden gelir (Hartmann, 2024: 130, 133). Bunun yanında bir diğer zorunlu unsur estetik öznedir. Kant, “nitelik” işlevini işlerken pek çok noktanın yanında sanat eserinin ancak onu deneyimleyen bir özneyle ilişkisi içinde var olabileceğine de temas etmiştir (Altuğ, 2007: 58). Sanat eserinin sanat eseri olmaklığı, onu duyumsayabilecek şartları yerine getiren bir özne tarafından sanat eseri olarak deneyimlenmesi ile mümkündür. Eğer böyle bir bilince ve tavra sahip özne olmazsa sanat eseri “salt nesne”, “herhangi bir nesne” olarak kalır (Mengüşoğlu, 2024: 21). Nitekim Hartmann da sanatçının, estetik özneyi tanımadan veya görmeden hesaba

kattığını belirtmiştir (2024: 151). Gadamer’e göre sanat, onu deneyimleyen hiç kimse olmadığında bile doğası gereği bir kimse için var olur. Bir sanatçı olan yazar da mutlaka okunması için yazar (Göktürk, 2016: 16, 109; Altuğ, 2018: 258). Tomaşevski ister soyut olsun isterse yazarı kendi yapıtının okuru olmaya zorlasın, yazarın bilincinde her zaman için okur imgesinin var olduğunu belirtmiştir (2016: 247). Dil bilimi terimleri ile ifade edilirse her dilsel anlatım, bir verici ve alıcıyı varsayar (Günay, 2013: 401).

Edebî eser sanatsallığı yani “edebîliği” biçimiyle yani iç öğelerinin estetik yaşantı meydana getirecek şekilde düzenlenmesi, sanatsal (/ edebî) bir bütün oluşturacak şekilde organize edilmesi ile sağlar. Başka bir deyişle bir edebî eseri edebî eser yapan unsur; eserin, edebîlik ilkelerine göre oluşturulmuş, kendi kendine yeten dilsel bir yapı ya da bütünlüğüdür. Başka bir açıdan bakılırsa edebî eser, baskın/esas olarak dilin sanatsal işlevi ile yaratılan, kendi kendine yeten, ilişkili öğelere sahip bağımsız bir yapı veya bütünlüktür. Edebîlik bu şekilde potansiyel olarak eserde sanatçı tarafından yaratılır ancak bunun edimsel hâle gelebilmesi için “estetik özne”nin varlığı zorunludur. Söz konusu eserde mevcut potansiyel edebî yapı “estetik özne” tarafından keşfedilmesi ile değerini bulur. Başka bir deyişle edebîlik potansiyel olarak eserde mevcuttur ve bu potansiyeli açığa çıkaracak bir estetik özne ile ilişkinin kurulması zorunluluğu vardır. Edebî eser için estetik özne tarafından algılanılmasının ontik açıdan önemi vardır. Söz konusu eser ancak estetik deneyimin altında hayata getirilir ve canlılık kazanır. Estetik özne tarafından deneyimlenmeyen sanat eseri “cisimleşme (/ objektivation)”sini yitirir ve eser sadece bir gerçek varlık olarak yani sanatsallığını sergileyemeden etkide bulunur, sadece kaba duyusallığa hitap eden gerçek varlıkların seviyesine düşer. Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin anlaşılabilmesinin sebebi soyut yapı ile ilgi kuracak, somut yapıdan soyut yapıyı çıkaracak ve onu sanatsal/edebî olarak algılayacak bir estetik nesnenin olmayışıdır. Eser zorunlu olarak insan için vardır.

Bir kısmı nesnel (potansiyel olarak sanatsallığı kendinde barındırma) ve bir kısmı öznel (estetik öznenin deneyimlenmesi ile sanatsallığın ortaya çıkması) olan bu durum, sanat eserinin kendine özgü var olma tarzıdır. Bir metin kimi edebî özellikleri potansiyel olarak üzerinde taşır, bu özellikler onda yapısal olarak mevcuttur ve bu var olanlar alıcının deneyimlemesi ile estetik yaşantı uyandırır hâle gelir. Başka bir

deyişle estetik öznenin deneyimi sayesinde edebî eserde potansiyel olarak barındırılan sanatsal yani edebî boyut, edimsel hâle gelir. Genel olarak değer insan ile ilintilidir, bu hâliyle edebî eserin değerinin olabilmesi için insanda uyandırdığı yaşantı ile ilgili bir bağı olmalıdır ancak edebî değer kendisi ise nesneldir. Estetik öznenin varlığı edebî eserdeki potansiyelin edimsel hâle gelmesi için zorunludur ancak edebîliğin taşıyıcısı veya belirleyicisi estetik özne değil edebî metnin kendisidir. Edebîlik potansiyel olarak estetik öznenin bağımsız bir şekilde edebî eserde bulunur ve öncelikle nesneden gelir fakat edebîliğin edimsel hâle gelmesi veya gerçek değerini bulması ancak estetik özne sayesinde olur. Estetik öznenin olmaması durumunda edebîlik eserin içinde yapısal olarak mevcut olsa da açığa çıkamaz.

Örneğin bir şiir somut olarak ses, mürekkep, kâğıt, göstergeler, çizilen harfler gibi somut unsurlardan oluşabilir. Şiirin edebîliği, esas olarak bu somut yapısından (görsel ya da akustik yönünden) değil göstergelerin ilişkisi ile oluşturulan bütün, anlam, imgeler ya da hayaller dünyasından kaynaklanır. Bu edebîlik nesnel olarak eserde mevcuttur. Estetik özne, estetik tavrı göstererek estetik algısı ile söz konusu anlam, imge ya da hayaller dünyasını yani edebîliği deneyimler. Böylece eserde mevcut olan nesnel edebî değer insan ile bağı kurulur ve sanatsal bir değer olarak gerçekleştirilir. Bir sanat eseri nasıl ki yalnızca estetik öznenin estetik tavır ve algısı için bir sanat eseriye bir edebî eser de yalnızca estetik öznenin estetik tavır ve algısı için bir edebî eserdir.

Dil malzemesi ile üretilmiş bir metnin edebî olup olmaması yani estetik değerler –güzel, yüce, komik, çirkin gibi- bakımından değerlendirilip değerlendirilemeyeceği metnin karşısındaki estetik öznenin estetik tavrına ve metnin edebî özelliklere sahip olup olmamasına bağlıdır. Bu iki kanat bir metnin sanatsal yani edebî olup olmadığının anlaşılması ve ondan estetik duygu alınması için zorunludur. Bir metin, ancak belirli edebî özelliklere sahipse sanatsal yani edebî olarak kabul edilebilir. Sanatsallık yani edebîlik öznenin eğiliminden değil metnin edebîlik sağlayan belirli özelliklerinden kaynaklanır ancak edebîliğin ortaya çıkması için de edebî eser ve estetik öznenin karşılıklı ilişkisinin zorunlu olduğu, sanat eserinin yanında tamamlayıcı estetik tavrın estetik özne tarafından gösterilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Edebîlik esere içkindir ancak bir okur tarafından

deneyimlendiğinde ortaya çıkar. Öznenin sergileyeceği estetik tavırla metindeki potansiyel olarak mevcut edebîlik ortaya çıkar. Buradaki söz konusu estetik tavır, edebîliği yaratıcı değil onu tamamlayıcı niteliktedir. Edebî eser, onu estetik tavır göstererek bir sanat yapıtı olarak kavrayan estetik özne için ancak bir sanat eseri olarak var olabilir. Eser bağımsız olsa da sanatsallık sadece uygun bir şekilde ona yaklaşan özne için vardır. Doğal olarak estetik nesne ile estetik özne arasında belirli düzeyde bir bağımlılık ilişkisi vardır. Estetik özne zorunlu olsa da estetik nesne ile belirli bir bağımlılık ilişkisinde bulunsa da edebîliğin taşıyıcısı veya belirleyicisi değil ancak tamamlayıcısıdır. Temel sanatsal değer güzel, sadece öznenin beğeni veya yargısında değil ama bizzat eserin kendisindedir ve söz konusu bu değer, eserin kendisinden temellendirilmelidir (Hartmann, 2024: 72, 77, 85, 130-133, 215, 489; Tunalı, 2011: 18, 20, 23, 28, 31, 47, 53, 57-58, 64, 170, 269; Tunalı, 2011a: 15; Tunalı, 2011b: 45, 77; Wellek ve Warren, 2011: 296; Moran, 2014: 160-161, 172-173, 233; Rifat, 1976: 48, 54; Cevizci, 1999: 317; Altuğ, 2007: 58; Günay, 2013: 14, 17, 45; Todorov, 2014: 106-107; Arslan, 2014: 311-312; Göktürk, 2016: 12, 15; Özel, 2016: 29-30, 52-53, 56-57; Altuğ, 2018: 9, 44, 211, 213-216, 258).

2.1.11.1. Nesnel Görecelik

Estetik öznenin öneminin mutlaklaştırılması subjektivist bir estetik anlayışına, estetik nesnenin öneminin mutlaklaştırılması ise objektivist bir estetik anlayışına yol açar. Hâlbuki sanat eserinin özne veya nesneye indirgenmesi ve bu tarzda yapılacak bir araştırma tek yönlü ve eksiktir. Çünkü estetik özne ve nesne, sanatsallık için farklı aşamalarda zorunlu iki ögedir (Tunalı, 2011: 18, 20, 47, 57). Değer kuramı açısından bu yaşantı, işlev ve amaç ifadesi “nesnel görecelik (/ perspektifçi gerçekçilik/ objective relativism)” adı altında kendine yer bulmuştur. Genel olarak sanatsallık, özel olarak edebîlik eserin özelliğidir; esere içkindir ve onun içinde potansiyel olarak estetik öznenin bağımsız hâlde vardır. Ancak bu potansiyelin açığa çıkabilmesi, edimsel hâlde gel(ebil)mesi için estetik öznenin estetik tavırla esere yaklaşması ve onu deneyimlemesi gerekir. Potansiyel olarak var olan sanatsal veya edebî değerler ancak istenen şartlara sahip özneler tarafından üzerlerine düşünüldükleri anda fark edilir ve gerçekten değerlendirilir. Başka bir deyişle sanatsallık ve edebîlik onu kendi kendine kavrayabilecek kapasite, incelik ve eğitime

sahip kişiler için eserde var olan bir özelliktir (Wellek ve Warren, 2011: 296; Todorov, 2014: 106-107; Günay, 2013: 14, 17). Beardsley estetik değerin eserde bulunduğunu (nesnel taraf) ve bu değerin estetik yaşantıya bir araç teşkil ettiğini (öznel taraf) ileri sürmüştür. Düşünür estetik değerin bir anlamda eserde bulunduğunu söylemekle öznelcilerden ayrılır, bu değerin estetik yaşantıya araç teşkil ettiği için bir değer olduğunu söylemekle nesnelcilerden ayrılır. “Nesnel görecelik (/ objective relativism)” olarak adlandırılan bu değer kuramı, nesnelcilikle öznelciliği birleştirmeye çalışır ve C. I. Lewis, Bernard C. Heyl gibi düşünürlerce savunulur (Moran, 2014: 172). Böylece genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin değeri hem nesnel olarak eserde bulunur hem de insan yaşantısıyla ilintili bir hâle gelir.

2.1.11.2. Okurun İş Birliği, Eserin Çok Anlamlılığı ve Bunların Metne Bağımlılığı

Okur bazı ayrıntıları kendisi ekleyebilir ya da kimi noktaları eksik olan betimlemeyi kendi kafasında tamamlayabilir veya yazar tarafından gerçekleştirilen üstü kapalı göndermeleri çözümleyebilir (Bates, 2013: 65-66). Edebî dil ve egemen öge olarak bu dille kurulmuş edebî metin, her şeyi dile getir(e)mez; belli şeyleri belirtir ve geri kalan boşluklar için okurun iş birliğini ister. Doğrudan söylenen ile sezdirilen anlam arasında önemli boşluklar vardır. Yazarın bıraktığı boşluklar, değindiklerinin yanında okur tarafından iş birliği ile doldurulur (Eco, 2016: 14, 122; Doğan, 2003: 85). Büyük eserin bu anlamda tamamlanmamışlığı bir eksik veya yanlışlığa değil sanatçının bıraktığı boşlukların alıcı tarafından doldurulmasını ifade eder. Hartmann’a göre bu durum olumsuz değil aksine olumlu bir hâldir. Eserin çağlar boyunca insanları etkisi altında tutan bu bitimsizliğidir. Farklı bakış açılarınca türlü türlü tamamlanmalar eserin değeridir (Hartmann, 2024: 684-685). Kakuzo da bu duruma olumlu şekilde yaklaşır, sanatçının her şeyi dile getirmemesiyle sanat eserini deneyimleyen alıcıya fikrini tamamlama imkânı verdiğini dile getirir. Böylece eser dikkati kendine çeker, alıcının bir an için kendini eserin bir parçası olarak hissetmesini sağlar (Kakuzo, 2023: 31).

Edebî metinler, çoğul okumalara elverişliliği, çok anlamlı yapılar olduğu ve onların dili farklı yaklaşımlara açık birçok olanağı barındırdığı için söz konusu

metinlerin kişiden kişiye veya dönemden döneme farklı anlamları tespit edilebilir. Edebî esere zaman, eleştirmenin kişiliği ve estetik kuramların durumuna göre sonsuz sayıda yorum getirilebilir. Doğal olarak edebî eserlerin tek bir yorumu yoktur (Todorov, 2012: 96; Rifat, 1976: 52-53; Bayrav, 1998a: 162; Bayrav, 1999: 10; Doğan, 2003: 101-102; Öztokat, 2005: 12; Günay, 2013: 124, 419; Zima, 2015: 14). Edebî eserlerin manasının sabit olması gibi bir gereklilik yoktur. Başka bir açıdan bakıldığında edebî eserlerde bulunan semantik veya anlatısal yapı gibi unsurların tek şekilde tanımlama zorunluluğu yoktur (Zima, 2015: 270, 275). Rus biçimcileri ya da Prag Dil Bilim Okulu üyeleri veya söz konusu toplulukların temsilcilerini izleyen, onlardan beslenen araştırmacılar edebiyatın tek anlamlı kavramsal bir yapıya indirgenemeyeceği fikrini savunmuştur. Örneğin Prag Dilbilim Okulu üyelerinden Mukarovsky anlamlandırmanın hiçbir zaman sabitlenemeyeceği, yorumlama ve yeniden yorumlama sürecinin daima süreceği ve bunun sonsuz olduğunu kabul etmiştir. Araştırmacıya göre bir eserdeki çok anlamlılık, farklılık ve çeşitlilik potansiyel estetik avantajdır (Zima, 2015: 28, 68, 85). Yeni eleştiri akımına ilham vermiş olan Eliot, konuya şiir özelinde yaklaşmıştır. Eliot’a göre bir şiir, farklı kişilere farklı anlamlar ifade edebilir. Şiirin doğru olan tek yorumu yoktur ve şiir tüketilemez. Araştırmacıya göre bir şiirin birden fazla yoruma elverişli olması söz konusu şiirin, dilin imkânlarını aşan bir anlama sahip olmasından kaynaklanabilir (Eliot, 2007: 256; Eliot, 2007c: 127). Edebiyat özü gereği yeniden ve yeniden yorumlanmalıdır (Todorov, 2012: 77). Her okur kendi duyarlılığı ve algılama yetisi ölçüsünde yazarın çizdiği çerçevedeki boşlukları doldurarak metni yorumlar (Bates, 2013: 66). Büyük sanat eserleri tarih içinde önemini yitirmez, etkileri zamanla silinmez, yeni yorum ve anlamlandırmalara açıktır, tüketilemez (Hartmann, 2024: 682). Nitelikli ve çok anlamlı eserler belirli bir çağ veya o çağın estetik normlarıyla sınırlandırılmaz, bu yüzden söz konusu eserler adına farklı yorumlar bitmez (Zima, 2015: 85). Edebî dil ve metinde farklı yorum ve çıkarımlar zenginliktir (Doğan, 2003: 99). Örneğin şiir özelinde konuya bakılırsa bir şiir hakkında yapılan farklı yorumlar, bir nesneyi farklı açılardan gören kısmi açıklamalar olarak kabul edilebilir (Eliot, 2007c: 127). Ancak edebî metnin anlamlandırılması ya da yorumlanmasında tam bir öznelcilik de yoktur. Okur, yazarın bıraktığı ipuçlarından yani metindeki göstergelerden hareketle anlamlandırmasını yapar. Böylece okur, farklı

anlamlandırmalarda bulunsa da belirli sınırlar içinde kalır (Moran, 2014: 246). Zima edebî eserlerin farklı okunup yorumlanabileceğini ancak bunların keyfî olmadığını, sınırlı bir “çok anlamlılık”ın mevcut olduğunu belirtmiştir. Araştırmacıya göre anlamlandırma ya da yorumda keyfilik yer almaz aksine fonetik, semantik, sentaktik ve anlatı yapılarının rehberliği ile izlenen bir yol vardır (Zima, 2015: 15, 269-270). Sanat duyulara yöneliktir, duyulur da somut varlığa bağlıdır. Doğrudan soyut alan ve buradaki sanatsallık algılanamaz. Bunlar ancak somut yapı tarafından ya da somut alanda görünür hâle getirilir. Bu açıdan soyut (/ irreal) alan, duyulur olan somut (/ real) alan ile bağımlılık ilişkisi içindedir. Somut alan, soyut alanı görünür kılar ve söz konusu soyut alan, somut alan tarafından olabildiğince belirlenmiştir. Doğal olarak aşkın soyut alan, salt bir fantezi ürünü değil aksine somut alanın duysal yapısı aracılığıyla oluşturulandır. Bu sebeple “imgelem/hayal gücü/anlamlandırma” soyut alanda tamamen bağımsız ya da kendiliğinden etkin değildir aksine duyulur algının yöneldiği somut alan tarafından yönlendirilir. Somuttan soyuta gidiş ve sürecin somuttan başlaması, bu hareket tarzı ve başlangıç noktası değiştirilemez (Hartmann, 2024: 79, 81, 130, 669). Anlamlandırmalar, yüzey yapıdan derin yapıya izlenen bir yol aracılığıyla yapılır. Soyut alanda gerçekleştirilecek her çıkarım veya deneyim metne dayanır (Rifat, 1976: 53-54; Öztokat, 2005: 74) ve dayanmalıdır. Metnin anlamı yüzey yapıda yer alan dil öğeleri ve düzenekleriyle yapılandırılır. Bu sebeple metnin anlamı yüzey yapıya dayandırılarak açıklanmalı veya belirtilmelidir (Dilidüzgün, 2010: 53; Torusdağ ve Aydın, 2017: 71). Anlamlandırma, yorum veya çıkarımlar için metinden hareket edilir ve metindeki bilgiler kullanılır (Günay, 2013: 420). Dengeli bir duyarlılık, algılama ve anlayış ile okur başarıya ulaşacaktır (Bates, 2013: 68).

Eco’ya göre metne anlam empoze edilemez ve anlamlandırma ya da yorumun makul sınırları vardır. Anlamlandırma ya da yorumda keyfilik yoktur (Zima, 2015: 14, 170, 188). Araştırmacıya göre okur, metnin söylediğinin tersini söyleyemez. Eco söz konusu duruma “*Okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarsayabilirler (yorumlayıcı işbirliği de bu ilkeye dayanmaktadır), ancak metinlere söylediklerinin tersini söyletemezler.*” biçiminde dikkat çekmiştir (2016: 14, 122). İtalyan eleştirmene göre Orta Çağ yorumcularının dünyayı tek anlamlı bir metin gibi görmeleri ve modern yorumcuların da metni biçimlenmemiş bir dünya olarak

algılamaları aynı şekilde hatalıdır. Eco'ya göre müphemlik niteliğine sahip bir metin, belirli bir ansiklopedik bağlam ve beklenti ufku içinde belirli yorumlara cesaret verirken belirli yorumların da önünü keser. İtalyan eleştirmenin edebî yorum ya da anlamlandırma anlayışı, yoruma açıklık ile anlamın kurulu metne bağlılığı arasında bir diyalektik olarak görülebilir (Zima, 2015: 188, 191-192).

2.1.12. Estetik Yetkinlik Olarak Güzel Değeri ve Diğer Değerlerden Farkı

Kant güzeli salt estetik bir kavram olarak belirlemiş ve bunu temellendirirken onu hoş, doğru, yararlı ve iyiden ayırmıştır. Güzellik belli bir nesneyle ilgili, bir nesneye yüklenen ve nesne tarafından taşınan bir değerdir. Güzel bir nesnede hem biçimsel kimi ilgiler hem de içeriksel bazı nitelikler mevcuttur. Kant'a göre sanatsal güzel kavram, ilgi ve erek tasavvurundan yoksundur. Sanatsal güzellik kavrama, ilgiyi ve herhangi bir ereğe dayanmadan hoşla giden bir tasavvurdur. Başta Kant ve Hartmann olmak üzere pek çok düşünürü göre estetik değer ancak estetik nesnenin değeridir; bilgi değeri, ekonomik ve ahlakî değerlerden kimi farklılıklar gösterir (Kant, 2020: 40-41, 44-45, 51; Hartmann, 2024: 127, 134, 145-146, 216, 595; Tunalı, 2011: 135, 140, 180, 201-202; Altuğ, 2007: 77-78). Hatta Hartmann'a göre estetik değer söz konusu değerlere karşıttır (2024: 472).

Çek estetikçi Mukarovsky'e göre estetik değer (yani güzel), sanatın sahip olduğu değerler hiyerarşisinde zorunlu olarak en üst sırada yer alır (Mukařovský, 1932: 133). Hartmann'a göre güzel, sanatsal açıdan başarılı olandır. Başka bir açıdan ise güzel, genel olarak estetik kıymet bakımından "değerli olma"dır (Hartmann, 2024: 196). Tunalı'ya göre de estetik bilginin yetkinliği ve duyuşal yetkinlik, güzelliştir (2014: 15).

Kant'a göre güzel, bilgisel-mantıksal bir yapı olan kavrama dayanmazken bilgisel-mantıksal bir değer olan doğrulukla bir ilgisi yoktur. Doğruluk zihin ile ilgilirken güzellik duyular ve bireysel olan ile ilgilidir. Güzel değeri bir nesnenin objektif bilgisi veya kavramından kaynaklanmaz. Doğruluk zihinsel-soyut ve kavramsal bir değerken güzel ise duyuşaldır ve bireysel obje ile ilgilidir (Kant, 2020: 40-41, 51; Tunalı, 2011: 138). Sanatın hâkim olduğu edebî metinlerde akıl ve bilginin değerleri "doğru" ile "yanlış" değil estetiğin değerleri "güzel", "yüce", "çirkin" gibi estetik değerler yer alır. Güzel, çirkin ya da yüce gibi değerler duyu ve

duygularla ilişkilidir ve estetiğin değeridir. Doğru ve yanlış değerleri ise mantık ve akıl ile ilişkilidir ve bilgi felsefesinin (/ epistemoloji) değerleridir.

İyi ile güzelin özdeşliği fikri Antik Çağ’a, Platon ve Aristoteles’e kadar gider (Hartmann, 2024: 480). Platon *Timaios* diyalogunda iyi ile güzelin özdeşliğini “*İyi olan her şey güzeldir ve güzel olan da orantısız değildir.*” şeklinde ifade etmiştir (2018a: 109). Filozof *Philebos* diyalogunda ise iyiliğin özü ile güzelliğin aynı yerde olduğunu “*O halde, iyiliğin özü ve güzellik aynı yerde demektir.*” biçiminde dile getirmiştir (Platon, 2019: 112). Aristoteles *Retorik*’te söz konusu özdeşliği “*Güzel kendisi için arzulanan ve övgüye layık ya da iyi ve bu iyiliği sayesinde hoş olan şeydir.*” şeklinde ifade etmiştir (2019: 43). İyi-kötü değer çifti ise ahlakın değerleridir. İyiden edinilen duygu akılsal düzeydedir. Güzel ve taşındığı sanat eseri, hakikat ve ahlakın dışında saf bir beğenin nesnesidir ve bu haliyle “özerklik (/ otonomi)”e sahiptir. Kant dört yönden güzel ve iyi farkını ortaya koymuş ve bu iki değeri birbirinden ayırmıştır. Düşünür güzel ve ahlaksal olanın hoşla gitse de güzelden duyulan hoşlanmanın salt seyretmeden duyulan bir hoşlanma olduğunu ancak iyiden duyulan hoşlanmanın ise kavrama dayalı bir hoşlanma olduğunu belirtmiştir. Ayrıca düşünür güzelin hiçbir ilgi olmadan hoşla gittiğini ancak iyinin ilgiye dayalı şekilde hoşla gittiğini dile getirmiştir. Kant güzelde söz konusu olanı “özgürlük, hayal gücünün zihin yasalarıyla uygunluğu olarak düşünmüş ancak iyide ise söz konusu olanı “irade (/ istem) özgürlüğü, iradenin kendi kendisi ile olan özgürlüğü” olarak tasarlamıştır. Düşünür, son olarak güzel hakkında yargı vermenin öznel ilkesini genelgeçerliliğini genel kavramlara dayanmaksızın “beğeni yargısının herkes için genelgeçer olarak düşünülmesi”nden temellendirirken iyinin nesnel ilkesini, genelgeçerliliğini kavramlara dayanarak genelgeçer olmasından temellendirmiştir (Kant, 2020: 42-44, 47, 51, 57; Tunalı, 2011: 135; Altuğ, 2007: 68-69; Altuğ, 2018: 212). Hartmann’a göre de güzelliğin ön koşulu etik bir değer değildir ve söz konusu sanatsal değer ahlaksal bir özellik gösterme zorunluluğu yoktur (2024: 217).

Kant güzel ile iyinin bağına koparmıştır. Yararlı, aynı zamanda iyi olarak düşünüldüğü için böylece aynı zamanda güzelin, yararlı ile olan ilgisi de koparılmıştır. Başka bir deyişle Kant, güzel ve faydalı arasında açık bir sınır çekmiştir. Düşünür, bir nesnenin varlığı ile her ilginin zorunlu olarak estetik ilgiyi

ortadan kaldırdığını ve bu obje güzel olsa bile onun güzelliğini bozacağını düşünmüştür (Kant, 2020: 42-43; Tunalı, 2011: 140; Zima, 2015: 44). Estetik değerın amaca uygunluğa göre belirlenmesi veya buna dayandırılması yaygın bir görüş olsa da bunun sanatsal değerle bir ilişkisi yoktur. Pratik yarar değeri, günlük algılama alanında kendine yer bulur (Hartmann, 2024: 118, 502).

Hem bilim ve “doğru-yanlış” hem ahlak ve “iyi-kötü” hem de “yararlı”da belirli bir çıkar söz konusu iken sanat ve “güzel”de çıkarsızlık yani yarar gözetmemelik söz konusudur. Kendi kendinin değeri olma ya da mutlak kendi değeri olmanın özünde başkasına hizmet etmeme veya başkasının işine yaramama yer alır. Sanatta faydacı bir tutumdan uzaklık vardır ve bu durum estetik yaşantının ayırt edici noktasıdır (Kant, 2020: 40-41, 44-45; Hartmann, 2024: 130-133, 504; Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Moran, 2014: 233; Altuğ, 2007: 68; Bozkurt, 2014: 47; Altuğ, 2018: 212). Kant’a göre sanatsal güzel; kavram, çıkar ve erek tasavvuru olmaksızın yani kavrama, çıkara ve herhangi bir ereğe dayanmadan hoşagiden bir tasavvurdur (Kant, 2020: 40-45, 51; Tunalı, 2011: 180).

Nitekim sanat eseri, çıkardan bağımsız bir hoşlanma nesnesidir (Kant, 2020: 40; Altuğ, 2007: 66). Çıkardan bağımsız hoşlanma ilkesi estetik düşünüm yargısına temel sağlar ve bu ilke nesnenin kendine dayanılarak güzel sayıldığı hoşlanmanın niteliği ile ilgilidir. Estetik değerin belirleniminde çıkarla ilgili olma, söz konusu belirlenimi başka bir değerin aracı yapar. Bu hâl, beğenin özerklik ve saflığını yok eder (Kant, 2020: 40-41, 44-45; Altuğ, 2007: 71). Hâlbuki güzelden ve genel olarak estetik değerlerden duyulan haz ilgiden bağımsızdır ve bu bağımsızlık sayesinde de özgürdür (Kant, 2020: 44-45; Altuğ, 2007: 74).

Güzellik bir nesnede “estetik özne” tarafından keşfedilen, nesne tarafından taşınan, sanatçı dehası ile nesnedeki öğelerin organize edilmesi yani biçim verilmesi ile oluşturulan bir sanat değeridir. Güzelliğin nesnel ölçütleri dışsal ve içsel olmak üzere ikiye ayrılır.

İçsel nitelikler özgünlük, söz sanatları, yineleme, eksilti, bütünlük, çoklukta birlik iken geri kalan paralellik ve ses yapısı başlıkları dışsal niteliklerdir. Güzel değeri ve diğer estetik değerler bir nesne ile ilgilidir. Dışsal özellikler de nesne ile ilgili özelliklerdir. Bu gibi ölçütler ile edebiyattaki sanatsallık yani edebîlik arasında ilgi vardır. Edebîlik, bazı ölçütlerin yanında esas olarak “benzetme, paralellik, ses

yapısı” gibi edebîlik araçlarının kullanımına göre belirlenir. Bir metin ancak egemen öge olarak edebî dil ve edebîlik araçlarına sahip ise o metin güzel olarak değerlendirilebilir.

2.1.13. Genel Olarak Sanat, Özel Olarak Edebiyatta İşlev ve Amaç

Kant estetik özne ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi ele alırken sanatın gerçek dünyadaki işlevsizliğini vurgulamış ve onun “amaçsız amaçlılık” niteliğini belirlemiştir. Düşünür üçüncü uğrak olan “bağıntı”da işlediği bu niteliğe göre estetik deneyim salt seyirseldir yani herhangi bir “konu” ilgisi yoktur ancak tamamen biçim ilgisi mevcuttur (Kant, 2020: 44, 68; Altuğ, 2007: 13, 99; Altuğ, 2018: 298). Kant sanat için özsel olanı “eserin kendinde amaçlı salt biçiminden duyulan hoşlanma” olarak belirlemiş, sanat ve sanat eseri adına her türlü araçsallığı reddetmiş ve bunların özerkliğine vurgu yapmıştır. Sanat eseri, empirik dünyanın amaç-araç ilişkisi dışındadır ve bu yüzden amaçsızdır. Bununla birlikte eser, kendi düzenini organize etme²⁸⁹ ve öznenin yetilerini (hayal gücü ve anlama) uyuma sokma²⁹⁰ içsel amacına sahiptir. Bu yüzden eser, pratik amacı olmayan bir içsel amaçlılığa sahiptir. Sanat eseri böylece bir yandan birlikli olduğu için parça-bütün ilişkisini içermesi ve yetileri harekete geçirmesi bakımından amaçlı, bir yandan da empirik dünyanın amaç-araç ilişkisi dışında olduğu için de amaçsızdır (Kant, 2020: 40-41, 45, 52-53, 64, 73, 118; Hartmann, 2024: 412, 414, 502; Altuğ, 2007: 100-101, 105, 109-110; Zima, 2015: 23).

Constant “*Sanat, sanat içindir ve hiçbir amacı yoktur; her amaç sanatı soysuzlaştırır.*” ifadesini Kant estetiğini andıktan sonra 1804’te dile getirmiş ve sanat dünyasında sanatın kendisi dışında herhangi bir amacı olmadığını kabul eden anlayışın özdeyişini vermiştir²⁹¹ (Melegari, 1895: 7; Bozkurt, 2014: 19-20).

²⁸⁹ Sanat eserine birliğini bu “biçimsel amaçlılık” verir (Kant, 2020: 52-53, 64; Hartmann, 2024: 502; Altuğ, 2007: 184). Eser, salt kendi iç uyumluluğu açısından öznel bir amaçlılık taşır. Başka bir deyişle sanat rastlantısal değil sanatçının amaçlı bir yaratımıdır ve eser rastgelelik ya da düzensizlik içinde oluşmaz, sanatçının yaratımı eserde “birlik” hâline gelir. Sanatta “eser” düşüncesi amaç olarak vardır (Hartmann, 2024: 412, 414, 502; Altuğ, 2007: 187, 197).

²⁹⁰ Kant’a göre sanat eserinin güzel olabilmesi için özgür oyun içinde yetilerin uyumunu yaratması, yani hoş gitmesi, böyle bir amaçlılığa sahip olması gerekir (Altuğ, 2007: 183).

²⁹¹ Sanatın her şeyden önce zevk vermesi fikri L. Castelvetro ve Bernardo Tasso gibi bir iki isimde kendine yer bulmuş ve bu anlayış esas olarak 19. yüzyılda tekrar canlanmıştır. Bu fikirde eserin sanat

Hegel’e göre sanatın amacı duygu uyandırmak ya da ahlakî ders vermek değil sadece “kendisi”dir. Düşünüre göre sanatın amacı kendinde aranmalıdır. Ona göre sanat eseri de amacı kendinde olan ve kendi dışında herhangi bir şeye gönderimde bulunmayan bir bütündür. Nitekim Hegel’e göre sanat ancak başka bir şeyin amacı olmadığında özgürdür (Altuğ, 2018: 52).

Hartmann’a göre sanat ve sanat eseri salt bildirme ve anlatma aracılığıyla yapılamayanı yapar. Duyular üstü olan ve duyuyu, bildirme, anlatma ile kavranamayan; sanat sayesinde duysal olarak yakınlştırılır ve hissedilebilir kılınır. Düşünür güzelliğin ön koşulu olarak etik bir değerin ileri sürülemeyeceğini, söz konusu sanatsal değerin ahlaksal bir özellik göstermek zorunda olmadığını belirtir (Hartmann, 2024: 66, 217).

Wilde *Dorian Gray’in Portresi* adlı eserinin ön sözünde aynı konuya değinmiş ve “*Ahlâka uygun, ahlâka aykırı kitap deye bir şey yoktur. Bir kitap ya iyi yazılmıştır, ya kötü. O kadar. ... Hiçbir sanat yarar gözetmez.*” ifadelerine yer vererek düşünürlerle benzer şekilde fikir bildirmiştir (1971: 15-16).

Bradley sanatın kendi başına bir amaç olduğu öğretisini savunmuştur. Düşünür şiirin, çok yönlü hayatta ahlakî değerlerle ilgili konular üzerine bir şey söylemek zorunda olmadığını belirtmiştir (Bradley, 30-31).

Bates’e göre genel olarak edebî eserlerin, özel olarak ise romanın sadece estetik amaçlar, duygusallık ve haz için yazılmaması; öğretici olması, bir ders veya ileti taşıması gerektiği fikri kolayca ortadan kaldırılabilir bir fikir değildir. Söz konusu fikir halk tarafından her zaman desteklenmiştir. Ancak araştırmacıya göre etik değerlerden ötürü çeşitli kısıtlayıcı ölçütler yazarın önünü keserse kaybeden yazar ve edebiyat olur. Ayrıca söz konusu etik değerler gelecekte değişirse şaşkınlık ve alay için ortaya bir neden çıkabilir (Bates, 2013: 29).

Eliot edebî eserlerin, yaşattığı estetik yaşantının yanında farklı etkilerinin de olduğunu kabul etmiş, sanatın kendini aşan boyutlarda hizmet edebileceğini inkâr etmemiş ancak bununla birlikte sanatın, kendi dışındaki sahaların amaçlarından haberdar olması gerekmediğini de dile getirmiştir. Düşünüre göre sanat ne olursa olsun kendi görevini yerine getirir ve kendisi dışında bir disipline hizmet etmez.

dışında herhangi bir unsura hizmet etmesi yer almaz. Eserdeki sosyal, politik ve ahlakî yönler önemli değildir ve eserin biçimi, sanatı ilgilendiren tek yöndür (Moran, 2014: 162).

Hatta kendi dışındaki konulara ne kadar ilgisizse o kadar iyidir (Eliot, 2007ç: 38-39; Eliot, 2007e: 98; Kantarcıoğlu, 2007: XI). Eliot’a göre şiir kavramı düşünülürken şiirin sadece şiir olduğu kabul edilmeli ve o, başka bir şey olarak anlaşılmamalıdır. Eliot’u izleyen ve bu fikri bir kural olarak kabul eden birçok yeni eleştiri mensubuna (Brooks, Ranson, Wimsatt, Empson gibi) göre şiir, özerk edebiyatın ya da edebî özerkliğin en yüksek formudur (Zima, 2015: 44-45).

İşte sanat eserinin amaçlılığı kendi birliğini kurma ve yetileri harekete geçirme yani “kendi”ni var etme noktasında, amaçsızlığı ise dışsal herhangi bir unsura araç olmamasındadır. Sanat, kendisi olarak var olma dışında bir amaç gütmmez. Ahlak, eğitim ya da eğlence gibi başka bir amaç uğruna araçsal olarak kullanılamaz. Eser herhangi bir dışsal amaç taşımaz ancak kendi kendisinin nedenidir. Sanat eseri, amaçlı bir bütün olarak bir beğeni nesnesidir ve duygu üzerinde etkide bulunacak kendinde amaçlı tasarımlara sahiptir. Buradan hareketle de sanat eserinin kendi dışında bir amacı yoktur ve kendisinden başka herhangi bir amaç taşımaz. Kant sanatın (ve güzelin) var oluşunun teorik veya pratik herhangi bir amaçla asla birleş(e)meyeceğini ve onun amacının bizzat kendi olduğunu belirtmiştir. Eser için belirlenecek herhangi bir amaç, estetik özneyi çıkar ile bağlar ancak bu durum, çıkardan bağımsız hoşlanma ile bağdaşmaz (Kant, 2020: 52-53, 64, 68, 73, 118; Altuğ, 2007: 48, 70, 175, 180, 183, 229-230). Sanat eseri, teknik bir ürün olarak başka bir amaç adına üretilmemiştir; eser, olduğu şey olmak yani sanat eseri olmak adına biçimlendirilmiştir. Estetik görünüş, tüm amaç ve işlevlerden bağımsızdır ve bu bağımsızlığı ile kendinde bir değere sahiptir. Sanat eseri, sadece bağımsız bir görünüş olarak hoş gider (Altuğ, 2018: 37, 226). Kundera bu durumu roman türü özelinde “*Romanın tek varoluş nedeni, sadece romanın söyleyebileceği şeyleri söylemektir.*” şeklinde dile getirmiştir (2014: 44).

Başlangıçta arkaik sanat ve sanat eseri doğayı etkileme amacındaki büyü ve kült pratiklerine dâhil olmuştur. Daha sonra sanat ve sanat eserine dinî ve politik bir amaç verilmiştir (Altuğ, 2018: 7-8). Eliot şiirin ilkel örneklerinde maksatlı ve bilinçli bir şekilde bir görevi yerine getirdiğinin açık olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı Anglo-Sakson yazıt ve ilahilerinin kimilerinin büyü yapmak, kişiyi nazardan korumak, kimi hastalıkları tedavi etmek ve insanı kötü ruhtan korumak gibi günlük meseleleri çözmede kullanıldığını belirtmiştir. Ayrıca Eliot ilk destanlar ve yiğitlik

türkülerinin de sosyal bir eğlence türü olarak gelişmeden önce genç kuşaklara tarihî olayları aktarma işlevinde kullanılmasını da mümkün görmüştür (2007b: 182). Bu amaçlar bir defa ortadan kalkınca yani sanat ve sanat eserinin amacı kaybolunca estetik nesne ve özne arasındaki tüm geleneksel bağlar da çözülmüştür. Bu çözülmeyen sonra sanat ve sanat eseri kendi iç yasasının harekete geçirmesiyle bağımsız bir beğeni nesnesi olarak var olmuştur. Bu gelişmelerden sonra artık genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserinin eğer bir görevi varsa bu, sadece kendisi olarak yani bir sanat eseri olarak var olmaktır. Edebî eserin varlık sebebi de yine kendisidir. Onun gönderimi sadece kendisinedir ve o, içkin amaçlılığı sayesinde estetik değer olan güzele ulaşma amacındadır. Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eseri, salt biçimi içerisinde ve sadece bu biçimden ötürü var olan bir nesnedir ve bu hâliyle de başka bir amaç uğruna biçim almış nesnelerden farklılaşır. Eser kendinde bir amaçtır. Kendine ait tane sahip estetik bir kendiliktir, bir beğeni nesnesi olarak bağımsız bir toplumsal statüye sahiptir. Sanat eseri kendi içindir ve yine kendi için vardır. Eserin kendi için olması ya da kendi için varlığı, tamamlanıp kendi hakikatini oluşturmasıdır. Bu durumda eser, nesnel gerçeklik içinde kendi öznel anlamını oluşturmuş ve böylece hem kendinde hem kendi için var olmuş olur. Sanat ve eserinin özsel varlığı onun bağımsızlığında, başka bir deyişle “kendinde amaç” olmasındadır. Bu hâliyle sanat ve eseri politik ya da etik için araç olamaz (Altuğ, 2007: 273; Altuğ, 2018: 7-8, 17, 212, 226, 257-258). Herhangi bir amaç genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserine zarar verir. Özel olarak edebiyat, kendine has bir var oluş sebebi ve amacına sahiptir (Wellek ve Warren, 2011: 126).

Sanatın taklit (/ mimesis) olarak kabul edilmesi onun değerini kendinden bulmasına mani olur, sanatı kendi dışındaki bir ögeye tabi kılar ve sanatsal şekli, araçsal konuma iter. Böylece sanat, kendinde amaç olmaktan çıkar ve araç olur. Hâlbuki sanat yaratımdır, “soyut (/ irreal)”un maddede nesneleştirilmesi, görünüşe çıkarılmasıdır. Bu hâliyle değerini kendinde bulur, kendinde amaçtır, araç değildir. Sanat, kendi kendini ifade eden bir yaratımdır ve bu hâliyle başka bir ögeye araç değildir. Yaratıcı sanat, taklit (/ mimesis) olarak sanatın yerine geçer (Altuğ, 2018: 49, 51-52).

Bradley şiirin kültür veya din adına yan değerlerinin olabileceğini ancak bunların sanatsal değer üzerinde etkili olmadığını dile getirmiştir. Düşünür bu yan

değerlere odaklanmanın ya da göz önünde tutulmasının eseri, kendisinden uzaklaştıracağı için onun sanatsal değerini de azaltacağını ifade etmiştir. Bradley, şiirin değerinin başka bir değerden değil kendi öz değerinden kaynaklandığını dile getirmiştir (Bradley, 30).

Hartmann’a göre soyut alandaki sanatsallığın etik ya da herhangi başka bir düşünce içermesi zorunlu değildir; hayatın herhangi bir kesit ya da durumu olabilir. Sanat eserinin içinde estetik dışı değerler tüm çeşitlilikleriyle yer alır ancak bunlar estetik yaşantıyı belirlemezler ve sanatsal değeri etkilemezler (Hartmann, 2024: 82, 134).

Çek estetikçi ve dil bilimci Mukarovsky’e göre sanat eseri, sadece anlam açısından aracılık etmeyen, aksine kendi içinde değerli ve bağımsız olan bir gösterge yani “estetik bir gösterge”dir (Mukařovský, 1936: 1065-1067, 1071; Mukarovsky, 1983: 274, 277; Rifat, 2013: 124). Doğal olarak edebî eser de estetik bir gösterge olması açısından kendi içinde değerli ve bağımsızdır.

Sanat eseri sadece kendine gönderimlidir ve sanat eserin biçimi yalnızca kendini gösterir (Altuğ, 2018: 223). Bunlara rağmen edebî eserde kendisi dışında mutlaka bir işlev ya da amaç tespit edilmek istenirse bu ancak işlev olarak estetik yaşantı veya duygu uyandırma ve amaç olarak da estetik yaşantı veya duygudur. Başka bir deyişle sanat eseri sadece kendi biçimi için, sadece estetik olarak deneyimlenmek, kişide sadece estetik tepkiler oluşturmak, estetik bir işlev görmek için yaratılır (Tunalı, 2011: 40; Arslan, 2014: 308).

İşlev açısından bakılırsa genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eserin kendine özgü/temel işlevi alıcıda çıkar gözetmeksizin estetik yaşantı/tepki yaratmak ve güzellik deneyimi oluşturmak, ekonomik ya da pratik değeri dikkate almaksızın salt estetik bir tecrübe meydana getirmektir. Sanat eseri, diğer unsurlara göre estetik yaşantıyı/tepkiyi en yoğun uyandıran nesnedir (Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Yetkin, 1979: 47; Moran, 2014: 172-173, 233-234, 309; Bezirci, 1998: 54; Cevizci, 1999: 391-392; Zima, 2015: 23). Yazarın amacına göre edebiyatın esas işlevi tayin edilemez veya bir unsurun esas işlevinin tespitinde belirli bir amaçla oluşturulması şart koşulmaz ancak esas işlevin tespitinde bir işi, diğer unsurlara göre daha iyi derecede yapabilmesi şarttır. Genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eser tek bir işlevi veya birden fazla işlevi yerine getirebilir ancak bu durum söz konusu öğelerin

esas bir işlevinin olmadığı anlamına gelmez. Genel olarak sanat, özel olarak edebiyatın çok işlevli (eğitici olma, zevk verme, vakit geçirme) doğasındaki esas işlevi yani başka hiçbir şeyin aynı ölçüde başarıyla yerine getiremeyeceği iş “estetik etki, estetik duygu ya da estetik yaşantı” uyandırmaktır. Estetik etki uyandırmak, hiçbir unsur tarafından aynı derecede bir başarı ile yapılamaz. Bu sebeple genel olarak sanat, özel olarak edebiyatın esas işlevi varsa bu estetik duygu uyandırmaktır (Moran, 2014: 308-309; Bezirci, 1998: 54).

Birçok estetikçiye göre estetik etki veya estetik duygu yaratma ya da estetik yaşantı uyandırma sanat ve edebiyatın kendine özgü başlıca işlev ve amacıdır. Eğitici rol veya fikir aşılama ise sanat ve edebiyatı estetik etki veya estetik duygu yaratmak için tecrübe etmenin sonucu olarak oluşabilecek yan etkilerdir. Bunlar ikinci derece veya sonradan doğma işlevler olarak da görülebilir (Moran, 2014: 173, 230-231, 309; Bezirci, 1998: 54). Edebî metnin temelde kendi kendine yeter ve anlaşılabilir olduğu fikrini savunan yeni eleştiri üyeleri, edebiyatın ahlakî, dinî veya siyasî bileşenleri kapsadığını açıkça inkar etmez ancak bu unsurları ikincil görür (Zima, 2015: 47). Genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eser, öncelikle başarılı bir sanat eseri olarak var olduktan sonra sanatsallık dışı işlevleri yerine getirebilir ve söz konusu amaçlara hizmet edebilir. Eğitici rol veya diğer işlevler, ancak sanat eserinin deneyimlenmesi sonucu meydana gelir. Yan işlevler edebî eser, bir sanat eseri olarak var olduktan sonra işlemeye başlayacaktır. Edebî eser olarak var olamamış bir metnin yan işlevleri yerine getirmesi beklenemez (Moran, 2014: 175, 230-231, 333). Edebî eserin muhtemel pek çok işlevi olsa da öncelikli ve esas işlevi kendi doğasına sadık kalmaktır (Wellek ve Warren, 2011: 43). Sanat eseri ancak kendi için vardır ve eser kendini sadece kendi için olduğunda gösterebilir ve gündelik gerçeği aşıp yeni bir dünya açabilir (Altuğ, 2018: 257-258). Nitekim edebî eserde estetik duygu yaratılamazsa söz konusu ahlakî, siyasî veya eğitsel ikincil etkiler veya işlevler de gereğince oluşturulamaz ya da etkili şekilde işlerlik kazanamaz (Bezirci, 1998: 54). Başka bir ifadeyle söz konusu diğer işlevlerin işlerlik kazanabilmesi, esas işlevin yerine getirilmesine bağlıdır. Bu iki işlev, doğru orantı ile iş görür. Edebî eserin edebîliği ne kadar güçlü ise diğer işlevler o kadar güçlü, ne kadar zayıfsa diğer işlevler o kadar zayıf şekilde deneyimlenecektir (Moran, 2014: 175, 333-332).

Edebî eserler yarattıkları estetik yaşantı ile birlikte ahlakîlik, öğreticilik, eğiticilik gibi yan işlevler de görebilir veya görmeyebilir. Eğer çeşitli yan işlevlerde bulunuyorsa bu yan işlevler onun estetik değerine herhangi bir olumlu veya olumsuz değer yüklemesi yapmaz. Çeşitli yan işlevlerde bulunmuyorsa bu da eserin değerinden herhangi bir değer eksiltmez. Esas amaç veya işlev estetik duygu veya yaşantı oluşturmaktır. Edebî eserlerin temel amacı sanatsal olarak var olup estetik yaşantı meydana getirmektir. Edebî metinlerin kendine özgü amacı, işlevi bir fikri açıklamak veya dayatmak değil sadece kendini estetik bir nesne olarak var edip estetik yaşantı sağlamasıyla sanatsal bir deneyim yaşatmaktır. Genel olarak sanatın, özel olarak ise onun dilsel şekli olan edebiyatın kendine özgü varoluş sebebi ve amacı estetik yaşantı meydana getirmektir ve bu amacıyla da oldukça değerlidir çünkü estetik yaşantı meydana getirmeyi genel olarak sanat, özel olarak edebiyat dışında hiçbir unsur onlar kadar etkili ve nitelikli olarak gerçekleştiremez. Edebî eserin sağladığı estetik yaşantı amaçtır ve başka bir unsura indirgenemez. Her iki durumda da edebîliğin varlığı bu araçlara bağlıdır (Hartmann, 2024: 134; Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Tunalı, 2011: 169)

Amaç açısından bakılırsa sanat ve edebiyat, pratik ve bilimsel amaçtan uzaktır (Wellek ve Warren, 2011: 282). Genel olarak sanat eseri, özel olarak edebî eserin tek amacı sanatsal şekilde var olmak, kendi doğasına sadık kalmak ve böylece onu deneyimleyen kişide estetik bir yaşantı meydana getirmektir. Sanatsallık ya da edebîlik kişileri büyülemek, coşturmak, sarsmak heyecanlandırmak; bünyesinde insanlığa bir kurtuluş ülkesi yaratmak yani insanlarda estetik yaşantı meydana getirmek için kullanılır. Kişi sanat eseri ya da edebî eser sayesinde düşsel bir doyuma ulaşır. Kant'tan bu yana birçok filozof ve sanatla ilgili kişi genel olarak sanat, özel olarak edebiyatın yegâne, benzersiz bir karakter ve değere sahip olduğu konusunda anlaşmıştır. Aynı fikir birliği estetik yaşantının yegâneliği ve benzersizliği noktasında da mevcuttur (Wellek ve Warren, 2011: 284-285; Moran, 2014: 172, 233-234, 309; Tunalı, 2011b: 86; Bezirci, 1998: 54; Altuğ, 2007: 120, 273; Günay, 2013: 15; Bozkurt, 2014: 47; Arslan, 2014: 299; Özel, 2016: 29; Altuğ, 2018: 222-223). Genel olarak sanat ve sanat eseri, özel olarak edebiyat ve edebiyat eseri herhangi başka bir şeyin aracı veya örneği olarak değil kendileri olarak değerli ve önemlidir.

2.1.14. Edebî Eserin Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı

Edebiyat kendi dışında hiçbir şeye gönderimde bulunmaz. Edebî eserin de “gönderge (/ référent)”si sadece kendi üzerinedir ve yaşanan dış dünya ile herhangi bir gönderge ilişkisi ya da dış dünyada gerçek bir referansı yoktur. Başka bir deyişle edebî eser dış dünyaya herhangi bir gönderimde bulunmaz. Söz konusu eser, yazarın yarattığı evrenin bir yapısıdır ve bu nedenle göndergesi gerçek hayatta değil yine o evrenin içindedir. Edebî eser kendine dönüşlü (auto-reflexive) bir niteliğe sahiptir. Eser, yazar tarafından yaratıldığı ve dış dünyada gerçek bir göndergeye sahip olmadığı için kurmacadır. Edebî eser öz göndergeseldir yani metin, kendi içindeki farklı yapısal düzeylerle ilişki kurar ve onlara gönderimde bulunur. Eserin sahip olduğu ileti dış dünyadaki gerçek bir nesne, kişi ya da olaya değil kendi yarattığı dünyada yani sadece edebî dünyada yer alan bir nesne, kişi ya da olaydır.

Edebî eserin kendisinden başka herhangi bir şeyi “tasarımlama (/ représentation)” görevi bulunmaz. Eser kendi içinde ve kendisi içindir. Böyle bir kapalılığa sahiptir ve bu bakış açısı ile değerlendirilmelidir. Eserin iletisi ancak kendi yarattığı kurgusal dünya üzerinedir. Başka bir deyişle edebî eserin tüm iletileri yine edebî eserin kendine gönderimlidir. Edebî eserdeki gerçeklik de yazarın o eser için yaratıp ürettiği kurgusal bir gerçekliktir (Mukařovský, 1936: 1069, 1071; Rifat, 1976: 22-23, 57-58; Jakobson, 1979: 336; Doltaş, 2003: 49; Öztokat, 2005: 113-115; Todorov, 2012: 64; Günay, 2013: 45, 48-49; Zima, 2015: 68; Eco, 2016: 103-105; Göktürk, 2016: 12, 23, 50, 57, 64).

Edebî eser, esinlendiği veya çıkış noktası seçtiği olay ya da olguyu istediği düzene sokar ve onu biçimlendirir. Bu hâliyle edebî eser, gerçek bir olay ya da olgudan esinle yaratılmış olsa bile bir bilimsel eser gibi gerçek veya doğru bir olay ya da olguya gönderimde bulunmaz. Edebî eser kendine has bir dünya yaratır ve gönderimi kendi dışında bir gerçeğe değil yalnızca kendinedir (Bayrav, 1999: 13-14; Göktürk, 2016: 12, 23, 50).

Prag Dilbilim Okulu’na göre sanatı diğer göstergesel sistemlerden ayıran düzenleyici belirtisi amacının/doğrultusunun gösterilene değil göstergeye yönelik olmasıdır. Sanatta egemen öge göstergenin kendisidir. Nitekim şiirin belirleyici

belirtisi de amacının dilsel anlatıma yönelik olmasıdır (Mathesius ve diğerleri, 1929: 20; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 41).

Edebî eserin dış dünyada gerçek bir göndergeye atıf yapmaması, önemli yazar(lar) tarafından farklı zamanlarda ve çeşitli şekillerde dile getirilmiştir. Örneğin Kundera bu durumu roman özelinde “*Roman karakteri canlı bir varlığın taklidi değildir. O kurmaca bir varlıktır. Deneyisel bir ego.*” şeklinde ifade etmiştir (2014: 41). Aynı durum farklı sanat dallarında da mevcuttur. Örneğin Tunalı’nın ifade ettiği gibi bir tablodaki ağaç, yeşiline dokunulabilecek bir ağaç değildir (2011: 66-67). Söz konusu ağaca dokunulamaz çünkü o, gerçek değil sadece gerçeğin bir görünüşüdür (Hartmann, 2024: 83) veya Magritte tarafından resmedilen pipo, tütün dumanının içe çekilebileceği bir pipo değildir.

2.1.15. Sanat ve Edebiyatın Gerçeklik ile İlişkisi

Kant doğa ve sanat güzelliğini “*Bir doğa güzelliği güzel bir şeydir; sanat güzelliği bir şeyin güzel bir tasarımıdır.*” şeklinde tanımlayıp birbirinden ayırmış ve sanat güzelliğini bir “*tasarım (/ vorstellung)*” olarak tavsif etmiştir (2020: 122, 268). Estetik duygunun nesnesi olan sanat eseri, bir görünüş olduğu için, bu duygunun da gerçeklik ile ilgisi yoktur (Tunalı, 2011: 39). Hegel’e göre “estetik görünüş”; “yanılsama” veya “aldanım” değildir. Görünüş kavramı, sanatın gerçeklikten ayırt edilmesi adına kullanılır. Sanatsal görünüş, kendi ötesinde tinsel bir unsura işaret eder ve sanat eserinin amacı da sadece bu tinin sunumudur (Altuğ, 2018: 37, 305-306). Sanat eseri taklit (/ öykünme/ mimesis) teorilerinin ileri sürdüğü gibi gerçek dünyayı yeniden vermez, soyut (/ irreal) olanı ve soyut (/ irreal) olduğu için başka türlü dile getirilemeyen görünür kılar (Hartmann, 2024: 66; Mengüşoğlu, 2024: 24). Sanatsal görünüş, görünüş olmaktan fazlasını sunmadığı ve taklit (/ öykünme/ mimesis) olmayıp yaratıcı bir etkinliğin ürünü olduğu için “aldatıcı veya yanılsama” olamaz. Bu sebeplerden ötürü sanatın “yalan” olduğu suçlamasının da bir gerekçesi yoktur (Hartmann, 2024: 108, 140, 174-175, 184; Altuğ, 2018: 38, 50-51, 55).

Hartmann’a göre dilde doğal olan tavır, göstergelerin gerçek anlamda olmasını bekler çünkü sözün anlamı budur. Dilin doğal ve temel işlevi dış gerçekliğe doğru şekilde atıf yapmaktır ve edebiyat dışında söz konusu doğal ve temel işlev geçerlidir. Ancak edebiyatta dil gerçek olma veya olmamanın ötesinde bir anlam taşır ve dış

gerçekliğe atıf yapmaz. Edebiyat dile, gerçekliğin tanığı olma temel işlev ve yükünden bir nevi kurtuluş, sıyrılış sunar; ona özgürlük sağlar. Gerçek olma veya olmama edebiyat için önemli değildir, kanıtlama veya “hayır”lanma gibi bir değer taşımak yine edebiyat için söz konusu değildir (Hartmann, 2024: 173-174). Hartmann’a göre sanatçı gerçekleştirme gereksiniminde değildir aksine kendini sadece görünür kılma ile sınırlar. Sanatın, gerçekliğin aldatmacası yani yanılsama olduğunu ileri süren teori ve görüşler temelden hatalıdır. Sanatta gerçekmiş gibi gösterip yanıltma veya aldatma gibi bir amaç yoktur. Bu yüzden “gerçeklik” itirazı ile karşı karşıya gelemmez. Gerçek sadece bilgi alanıyla sınırlıdır ve sanatta söz konusu değildir (Hartmann, 2024: 91, 142, 174-175, 184). Sanatın özgürlüğü oldukça geniş olabilir, gerçeğin dışına çıkabilir ve zaten gerçeklere bağlı kalmak ya da gerçeğe atıf yapmak onun ödevi değildir. Sanatçıdan gerçeğe uyması ne beklenebilir ne de talep edilebilir. Sanatta gerçek olma ya da gerçekleştirme söz konusu değildir aksine onun eğilimi gerçeklikten kopmadır (Hartmann, 2024: 402-403, 421). Sanat hayatla ilişkilidir ancak hayatı gerçekliğinden kopararak, arındırarak verir. Eserde sunulanlar gerçek hayatta var olsa da eserin içine girdiğı andan itibaren yani eserin içinde artık bunların gerçekliği kaldırılmıştır ve dış gerçeklik ile bir bağları yoktur. Düşünüre göre bir sahne karşısında gerçekten aldanmış çocukça bilinç, estetik bir bilinç olamaz (Hartmann, 2024: 161, 175, 184; Mengüşoğlu, 2024: 24). Nitekim bu gerçeklikten koparma ya da arındırma ve eserin öğelerinin iç ilişkileri ile kurduğu yapı, sanatın kendi kendine yeterliliğinin ve bağımsızlığının kaynağıdır.

Bradley’e göre şiir dış gerçekliğin kendisi, parçası veya kopyası değil aksine bağımsız, tamamlanmış ve başlı başına bir dünyadır. Düşünüre göre şiir ile hayatın arasında bağ olsa da bu bağlar gizlidir ve bunlar hiç kesişmeyen farklı varlıklardır. Bradley’e göre şiirin değeri hem düşsel yaşantı olarak kişinin imgelemine tatmin edip etmemesinde hem de dış gerçekliği kendince sunuşundadır (Bradley, 30-32; Melin, 20).

Çek dilbilimci ve estetikçi Mukarovsky’e göre edebîliği amaç edinmemiş ve salt iletişimi hedefleyen söylemde dikkat ve ağırlık noktası, “ifade ile gerçeklik arasındaki ilişki”de bulunur. Ancak edebî söylemde ise dikkat ve ağırlık noktası, “ifade ile iç bağlam arasındaki ilişki”dedir. Doğal olarak edebî eser gerçeklik ile karakterize edilemez. Bu ve yukarıda sayılan sebeplerden ötürü edebî söylem ve

metin, gerçekliğe uygunluk veya aykırılık açısından değerlendirilemez (Mukařovský, 1977: 2; Mukarovskiy, 1982: 149). Çek estetikçiye göre sanat eseri, tıpkı gösterge gibi gösterilenle dolaylı bir ilişki içindedir (Mukařovský, 1936: 1067, 1071; Mukarovsky, 1983: 274). Doğal olarak eser ve içeriği, dil dışı gerçeklikle olan ilişkisine göre değerlendirilemez. Dış gerçeklik ile uyum açısından “doğruluk”, edebî eser için geçerli değildir (Mukařovský, 1932: 131; Mukařovský, 1964: 22). Mukarovsky’e göre edebî dilde içeriğin dış gerçeklikle ilişkisinin yani doğruluk değerinin sanatsal açıdan bir değer ve geçerliliği yoktur. Başka bir deyişle araştırmacıya göre doğruluk, edebî eserin [örneğin (özellikle) şiirin; romanın] içeriği ile ilgili sanatsal açıdan geçerli bir değer değildir, hatta anlamsızdır. Edebî eserlerde doğruluk değeri vurgulansa bile bu vurgu yalnızca temaya belirli bir etki vermek içindir. Bu değer ancak eserin ne kadar belgesel değere sahip olduğu açısından bir değer ve anlam taşıyabilir (Mukařovský, 1932: 131-132; Mukařovský, 1964: 22-23).

Edebiyat şekilsiz dil ham maddesine sanatsal bir biçim verme amacı güden dehanın salt güzellik kaygısıyla hayali veya gerçeği farklı bir formda yeniden yaratmasıdır. Başka bir deyişle sanatçının yaratması, soyut (/ irreal) ya da tinsel varlığı, somut (/ real) yapıya sanatsal şekilde koymasındır. Edebiyat gerçeklikten beslenebilir fakat asla gerçeklikle eşit değildir²⁹². Sanat eseri kendine özgü ve dolaysız gerçekliğe sahiptir. Realist ve natüralist ya da edebiyatın “hayattan bir kesitin bire bir yansıtılması” olduğu iddia edilen eserlere bakılsa bile yazarın kimi unsurları ayrıntılı anlatıp kimilerini atladığı, anlatıcı ve bakış açısını düzenlediği yani gerçeği mutlaka kendine göre biçimlendirdiği görülür. Nitekim yazar, hayattaki her şeyi anlatsaydı sınırsızlık içinde kaybolur ve sanatsal yoğunluk ve biçimi yaratamazdı. Bu da edebiyatın gerçekliğe eşit olmadığına kanıttır. Gerçekliğin reddi genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserleri için bir kaçış değil ancak sanatın özüne ait içsel bir niteliktir. Edebî eserlerde ortaya çıkan ögeler örneğin kişi veya mekânlar, gerçek hayattaki kişi veya mekânlar değil ancak ve ancak onların yaratılmış görünüşleridir. Edebî eserlerden edinilen estetik duygu da gerçeklikten değil, eserdeki gerçekliği aşan yaratılmış görünüşten kaynaklanır. Eserin dünyası kendi başına ve bağımsız bir görünüş olarak var olur. Edebî eserin göndergesi ancak

²⁹² Sanat eserinde “soyut alan (/ irreal varlık alanı)”, “somut alan (/ real varlık alanı)”da görünüşe ulaşır. Başka bir deyişle “soyut (/ irreal) varlık”, “somut (/ real) varlık”ta görünen bir varlıktır ve alıcı; “soyut varlık”ı, “somut varlık”ta görünüşe ulaşması yani görünüşü ile algılar (Tunalı, 2011b: 77).

kendi üzerinedir. Bu, edebî bir eserde konunun değil de biçim ve içeriğin önemli olmasının felsefî sebep ve dayanağıdır (Hartmann, 2024: 274; Eco, 2016: 101, 104-105; Tunalı, 2011: 38-39; Tunalı, 2011b: 45, 61-62, 75, 78; Bezirci, 1998: 53-55; Göktürk, 2016: 12, 23, 50; Altuğ, 2018: 209, 214, 217, 222, 254, 257).

Edebî eserdeki dil gerçek anlamda bir doğruluk taşımaz, bunlar mantıksal açıdan doğruluğu tartışılabilir önermeler değildir. Söz konusu eserlerde kurgusal bir dünya ve bu kurgusal dünyanın kurgusal dili mevcuttur (Wellek ve Warren, 2011: 28). Bu sebeple edebî dil ve metin anlam ve değerini gerçeklikten değil kendi biçimi ve iç ilişkileri ile kurduğu yapıdan alır²⁹³.

2.1.16. Edebî Eserde Konu ve İçerik Farkı

Bir edebî eserin edebîliği, seçilen konu hakkında verilen bilgilerin doğruluğuna bağlı değildir. Edebî eser doğru bilgi verebilir ancak sanatsal değeri bundan temellenmez (Arslan, 2014: 317). Kant’a göre sanat eserinde maddî yön ile birlikte konu dışsal unsurlardır ve bunlar estetik değer alanı içinde değildir. Düşünre göre sanat için değerli olan ancak sanatsal olarak biçimlendirilmiş anlam ögesi yani içeriktir (Altuğ, 2007: 272-273). Bradley konunun gerçek veya uyduruk olarak edebî eserin dışında olduğunu şiir özelinde “... konu ...şiirin içinde değil dışındadır.” sözleri ile ifade etmiştir. Düşünür konunun, edebî eserin²⁹⁴ içeriği olmadığını ve edebîliğin konudan gel(e)meyeceğini dile getirmiştir. Bradley bir konu üzerine hem başarılı hem başarısız eserler yazılabileceğini, hangi konunun sanat için elverişli olduğu ya da hangisinin üzerine başarılı bir eser yazma olanağının olup olmadığının önceden bilinmesinin mümkün olmadığını belirtmiştir (Bradley, 34-35). Başta Bradley olmak üzere birçok düşünre göre konu edebî eserin dışındadır, eserin edebîliği ile konu arasında doğrudan bir bağ yoktur ve aynı konu üzerine güzel (başarılı) ya da çirkin (başarısız) pek çok eser verilebilir. Başka bir deyişle konu kendi başına edebî esere sanatsal bir değer de sağlamaz, edebî eseri sanat eseri yapmaya yetmez. Konu eserin dışında eserden önce de vardır. Eser, sanatsal açıdan ancak bünyesinde olan bir öge ile değerlendirilebileceği için dışta olan konu sanatsal

²⁹³ Bunun için ayrıca bk. “2.1.21. Standart, Edebî, Günlük Dil ve Bilim Dilinin Genel Özellikleri-Farkları; Edebî Dil ve Yazarın/Şairin Standart Dil ile İlişkisi”

²⁹⁴ Bradley bunu şiir özelinde ifade etse de söz konusu fikirler tüm edebî eserler için geçerlidir.

değerlendirmeye dâhil edilemez ve bu yüzden de sanatsallık ya da edebî değer üzerinde etkili değildir. Eserin sanatsal yani edebî değeri ile ilişkili olan içeriktir. İçerik ham konunun, eserin içinde yazar tarafından biçimlendirilmiş, işlenmiş şeklidir ve bu hâliyle eserle birlikte özgün bir şekilde var olur. Kısaca içerik, şekil verilmiş konudur. Yazarın doğal konuya her dokunuşu, konuyu suni içeriğe ve içerik ile oluşan biçime dönüştürür. Aynı konu, farklı şekillerde içeriğe dönüştürülebilir ya da aynı konu farklı içerik şeklinde biçimlendirilebilir (Hartmann, 2024: 128; Moran, 2014: 164-167; Melin, 20; Bradley, 34-35). Bir sanat eserine onun neyi temsil ettiğini öğrenmek için yaklaşılmaz. Aksine eserin bir ögeyi/unsuru güzel olarak tasarımlamayı başarıp başaramadığı ile ilgilenilir. Bu noktada gerçek dünya için çirkin ya da kötü bir öge/unsur sanatta estetik duygu verebilecek tarzda yaratılabilir. Edebî eserin estetik yaşantı gerçekleştirme gücü yani estetik etkisi ve edebî değeri konusundan gelmez. Estetik güç ve edebî değer, konunun nasıl işlendiğinden yani konunun edebîlik araçlarıyla içeriğe dönüştürülüp biçimin oluşturulmasından gelir. Edebî eserde sanatsal yani edebî açıdan konu değil içerik önemlidir. Edebî eserde sanatsal açıdan konu değil biçimle yoğrulmuş ve içeriğe dönüştürülmüş fikir, dünya görüşü veya değerler önemlidir. Bunlar bir yana atılamaz ve sadece üslup eserin değerini tek başına karşılayamaz (Kant, 2020: 122-123; Wellek ve Warren, 2011: 160-161; Moran, 2014: 164-167; Altuğ, 2007: 65, 204; Bozkurt, 2014: 52; Özel, 2014: 33-35, 39; Özel, 2016: 35-36, 73). Eliot şiirde üslubun her şey olduğu zannedilse de bu hükmün doğru olmaktan çok uzak olduğunu belirtmiştir (2007: 248). Bradley’e göre edebîlikte içeriği önemsiz ve etkisiz sayan, hatta içeriği tamamen ortadan kaldırmaya çalışan, tüm edebî değeri sadece üslup ve dış unsurların güzelliğine yükleyen görüş yanlıştır. “Biçim, biçim içindir.” şeklinde formüleleştirilebilecek bu uç fikir, tıpkı salt konuyu edebî değer ölçütü sayan fikir gibi hatalıdır. Bu anlayış, zengin içeriğe sahip güzel üsluplu bir eser ile zengin içeriğe sahip olmayan ancak güzel üsluba sahip bir eseri aynı değerde görme yanlışına düşer (Bradley, 32-33).

2.1.17. Edebî Eserde Konunun Değer ve Önem Açısından Durumu

Düşünsel ögenin kendi değerinin olup olmadığının, içeriğin gerçek hayatta önemli veya değerli sayılan konulardan oluşmasının, tercih edilen konunun felsefi

derinliği, toplumsal önemi ve ahlaksal inceliğinin olup olmamasının, değerlendirmedeki yeri tartışılagelmiştir. Bunlar sanatsallık, eserin edebîliği ve edebî değer üzerinde etkili değildir ancak söz konusu unsurların dışında da tamamen değersiz değildir.

Kant sanat eserinin, estetik duygu oluşturmanın yanında öncelikle estetik duygu oluşturma şartıyla kişiye araçsal bir tarzda olmadan kültür ve bilgi de kazandırabileceğine temas etmiştir (Altuğ, 2007: 231). Hegel ise sanatın güzeli sunmaktan başka şeyler de yapabileceğini, ahlakî veya politik amaçları teşvik edebileceğini dile getirmiştir (Altuğ, 2018: 47). Bradley şiirin insana yararlı olana karşıt görülmemesi gerektiğini, onun insanlık için yararlı olduğunu belirtmiştir (Bradley, 30). Hartmann'a göre sanat ve sanatçının etkileri yalnızca estetik olanın oldukça ötesindedir (2024: 90).

Wellek ve Warren “kusursuz sanat” ile “büyük sanat”ın aynı görülmemesi gerektiğini ifade etmiştir (2011: 288). Edebî esere verilen tepki sadece yapıya verilmiş bir tepki değildir. Eserin dünya görüşü veya konusuna gösterilen tepki de verilen tepkinin bir parçasıdır ve bunlar da değerlendirmede hesaba katılır ancak bunların eserin edebî yönü hakkında olumlu veya olumsuz bir etki etmediği unutulmamalıdır çünkü eserin dünya görüşü veya konusu sanatsal yönü açıklayamadığı için edebî değerlendirmeye temel olamaz (Moran, 2014: 98). Söz konusu konu tercihlerinin yani konunun kendiliğinin değerlendirmeye nasıl alınacağı noktasında başlıca iki görüş mevcuttur. Bunlardan biri “büyük eser” ayrımı, diğerisi ise “güç güzellik”tir.

İlk görüş sanatsal açıdan başarılı ya da değerli “güzel” eser ile “büyük” eseri birbirinden ayırır. Bu görüşe göre içeriği derin, ağır, yüce olan eserlere estetik dışı ölçütlerin tatbik edilmesi uygun olacaktır. Söz konusu görüş, sanat eserinin biçimden kaynaklandığını; felsefî derinliği veya öneminin sanat ölçütü olamayacağını çünkü bunların bir eseri iyi bir sanat eseri yap(a)mayacağını ileri sürer. Bununla birlikte bu tarz bir derinlik mevcutsa bu yönün “büyük eser” diye ayrıca belirtilmesi gerektiğini de ifade eder. Eser böylece “ek bir değer” kazanır. Bu tarz eserler karşısında alıcının tepkisi daha zengin ve yüklüdür. Unutulmamalıdır ki büyük eser olma ile elde edilen bu ek değer, estetik veya sanatsal bir değer değildir ve sanat alanının dışındadır (Moran, 2014: 168-169). Eliot bir edebî eserin, sanat eseri yani edebî eser olup

olmadığının ancak edebîlik ölçütleri ile tespit edilip ölçülebileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte edebiyatın büyüklüğünün salt edebîlik ölçütleri yani sanatsal ölçütler ile ortaya konamayacağını da sözlerine eklemiştir. Başka bir deyişle eserin edebî olup olmadığı ancak edebîlik ölçütleri ile belirlenebilir ancak bu ölçütler eserin “büyük”lüğünü ortaya koymak için yeterli olmaz (Eliot, 2007e: 95; Wellek ve Warren, 2011: 285; Moran, 2014: 168-169). Çünkü araştırmacıya göre edebî eserlerin yaşattığı estetik yaşantının yanında başka etkileri de vardır. Eliot’a göre belli bir din²⁹⁵ ve ahlak felsefesi, edebî değerlendirme ve eleştiriyi tamamlamalı; eleştiride eser, bu açılardan da ele alınmalıdır. Çünkü araştırmacıya göre din, ahlak ve edebî değer yargıları birbirinden tamamen soyutlanamaz (Eliot, 2007e: 95, 97-98). Eliot konuya şiir özelinde yaklaşınca da benzer fikirleri ileri sürmüştür. Düşünürü göre şiir maksatlı ve bilinçli bir şekilde sosyal bir görevi yerine getirebilir. Araştırmacı şiirin ilk görevinin şüphesiz bir şekilde estetik yaşantı ya da zevk olduğunu belirtmiş ve bununla birlikte şiirin bu estetik yaşantı ve zevkten başka vereceklerinin de olduğunu ileri sürmüştür. Eliot’a göre şiirin estetik yaşantı ve zevkten başka yeni bir tecrübeyi iletme, alışılanı taze şekilde sunmak, kişinin ifade edemediklerini ifade etmek gibi insanın bilinç seviyesini ve hassasiyetini yükseltici görevlerinin de olduğunu kaydetmiştir (Eliot, 2007b: 182, 185). C. A. Reid’e göre büyüklük, sanat eserinin konusundan kaynaklanır ve sanatın büyüklüğü, hayatın büyük değerlerini dile getirmesi ile oluşur. T. M. Greene ise sanatın vazgeçilmez standartlarının estetik dışı olmakla birlikte hakikat ve büyüklük olduğunu dile getirmiştir (Wellek ve Warren, 2011: 289). Bu ilk görüşe göre bir edebî eserin sanat eseri olup olmadığı ya da eserdeki sanatsallık ancak edebîlik ölçütleri ile ölçülebilir ancak edebî eserin büyüklüğü ise sadece edebîliği ile ortaya konamaz. Söz konusu büyüklük, edebîlik ölçütlerinin yanında kimi edebîlik yani sanatsallık dışı ölçütlerle de ölçülebilir.

İkinci görüş ise Wellek, Warren, Brooks ve Beardsley gibi biçimcilere aittir. Bu biçimciler estetik ölçütlerden ayrılmadan “büyüklük”ü “biçim” içinde çözmek istemişler ve “güç güzellik” ile bir çözüm üretmişlerdir. Bu araştırmacılara göre büyüklük, eserin sahip olduğu özellikle fikir, kişi, toplumsal ve ruhsal yaşantı gibi

²⁹⁵ Eliot dinî edebiyat veya bir propagandayı kastetmez. Araştırmacı dinin hayat, ahlak, belirli bir din şuuruna sahip olma görüşünün paylaşılmasını kasteder (Eliot, 2007e: 96).

malzemenin zenginliği, derinliği, karmaşıklığı ve bunların düzene sokulmasıdır. Buradan hareketle büyüklük, içeriğın kendi başına taşıdığı değerdan çıkmaz ve estetik dışı ölçütler ile tespit edilemez. Sözü edilen unsur ve fikirler yazar tarafından biçimlendirilir ve biçimde yansıtılır. Bu büyüklük de “güç güzellik”tir (Moran, 2014: 169). Örneğın bu düşünürlerden Wellek ve Warren’e göre edebî eserde işlenen düşünce, ideolojik içerik veya felsefî hakikatin kendi başına bir sanat değeri ve eserin edebî değerine katkısı yoktur. Bu konular ancak karmaşıklık, tutarlılık gibi sanat değerlerini güçlendirdiğı durumlarda sanatsal değeri arttırır. Edebî eserde konu kendi değerine göre değil sanat ile bütünleşme ve sanatkârane yoğunluk derecesine göre değerlendirilmelidir (Wellek ve Warren, 2011: 142-143). Düşünürlerin ölçütü yaratıcı birleştirme ve birleşen manzemenin çokluğu ile çeşitliliğı olmuştur. Wellek ve Warren’e göre B. Bosanquet’in ileri sürdüğü genişlik/büyüklüğe sahip “güç güzellik” ile sanattaki “büyüklük” aynı şeydir (Wellek ve Warren, 2011: 287-288). Nitekim Wellek ve Warren’e göre yukarıda fikirlerine değinilen C. A. Reid ve T. M. Greene uygulamada B. Bosanquet’in güç güzellik adına ileri sürdüğü ölçütleri pek geçememiştir (Wellek ve Warren, 2011: 289).

“Güzel (sanatsal açıdan başarılı)” ve “değerli” aynı şey değildir. Sanatın güzellikten gelen bir değeri vardır. Bunun yanında sosyal yan etkilerden gelen değeri de olabilir çünkü hayatta estetik değer kadar önemli değerler de mevcuttur. Hem güzel hem yararlı eserler de yazılabilir (Moran, 2014: 90-91). “Nasıl” sorusu üslup ve “ne” sorusu konu ile ilgili iken eserin “neden” yazıldığı sorusu, onun yarar ve gerekliliğı ile ilgilidir (Parer, 2004: 37). Tunalı estetik değer güzel ile etik değer iğinin özelliklerine saygılı olmakla birlikte onların arasındaki ontik, insansal ilginin görüldüğünü ve insanlık (/ hümanizma) adına bu ilginin savunmasını yaptığını dile getirmiştir (2011: 136). Sadece edebî teknik ve deha ile biçimlendirilmiş eserler güzeldir. Buradan hareketle her güzel eser aynı zamanda sosyal bir fayda sağlamasa bile “değerlidir” ancak her “değerli” eser aynı zamanda “güzel” değildir. Sanatın güzellik dışında elde ettiğı değer yan etkilerden kaynaklanır. Bir eser hem güzel yani sanatsal açıdan başarılı hem de değerli yani sosyal açıdan yararlı olabilir. Sosyal yan etkiler kendi içinde değerlidir çünkü kimi öğeler tıpkı estetik değer gibi önemli değerlerdir. Başka bir ifadeyle edebî eleştirinin dışına çıkılırsa teknik başarılar dışında da kimi değerler mevcuttur. Bu sosyal yan etkilerden de edebî eser “ek bir

değer” kazanabilir. Ancak bu ek değer, onun sanatsallığı, edebîliği veya güzelliği üzerinde belirleyici değildir. Bu ancak “ek” bir değerdir.

Edebî eserde istenen konu işlenebilir, bu siyasî ya da sıradan bir konu olabilir. Siyasî ya da sıradan bir konu dâhil herhangi bir konu, salt varlığı ile sanata ve edebiyata zarar vermez. Bu konu işlenir ve içeriğe dönüştürülürken sanat ilkelerinden ödün verilmeye başlandığı an bu konu sanata zarar vermeye başlar. Siyasî ya da sıradan herhangi bir konu edebîlik ilkelerinden ödün verilmeden işlenebiliyorsa sırf konu siyasî veya sıradan diye o eser edebîliğinden bir şey kaybetmez fakat siyasî veya sıradan bir konu işlenirken edebîlik ilkelerinden siyasî içerik, doğruluk ya da fayda sebebiyle ödün veriliyorsa orada edebîlik darbe alır. Nitekim bu durum sadece siyasî ya da sıradan konular için değil her konu için geçerlidir. Edebî eserde hangi konu işlenirse işlensin, içeriğe dönüştürme ya da biçim oluşturma sürecinde edebîlik ilkelerinden ödün verilmiyor, bu ilkeler “bir konu anlatmak” için feda edilmiyorsa edebîliğe zarar gelmez. Ancak söz konusu ilkelerden ödün verildiği an ya da bu ilkeler hakkıyla yerine getirilemediği zaman konu ne olursa olsun isterse bir şairin en samimi duyguları olsun isterse bir vekilin en ateşli siyasî fikirleri olsun isterse en yararlı başlık olsun konu uğruna feda edilen biçimde edebîlik zarar görür. Edebîliği zarar gören eser de söz konusu bu yan etkileri de hakkıyla iletemez. Edebî eserin yan etkilerini hakkıyla iletmesi onun edebîliği ile doğru orantılıdır.

2.1.18. Edebî Eserde Yapı: Biçim ve İçerik

Bradley sanatta içerik ve biçimin ayrılmaz bir bütün olduğunu ifade etmiş ve edebî eserde²⁹⁶ de içerik ve biçim özdeşliğini, bunların birbirinden ayrılamaz bir bütün olduğunu savunmuştur (Bradley, 47-48). Düşünür bilinçli bir şekilde oluşturulan içerik ve biçim birliğinin hem sanat hem edebiyatın temeli olduğunu “*Bu öz-biçim özdeşliği bir rastlantı sonucu ortaya çıkmamıştır; şiir şiir oldukça, sanat sanat oldukça bu özdeşlik şiirin ve sanatın temeli olacaktır.*” sözleri ile ortaya koymuştur (Bradley, 39-40). Bradley edebî eseri biçime ya da içeriğe indirgeyen ya da bunların ayrı ayrı var olduğunu savunan görüşe karşı çıkmış, bu ayrılıkçı görüşün yanlış olduğunu ve bu yanlışlığın edebî eserin soyluluğuna zarar verdiğini ifade

²⁹⁶ Bradley özel olarak şiirden bahsetse de söz konusu fikirler tüm edebî eserler için geçerlidir.

etmiştir. Düşünür içerik ve biçimin eserde birbirinden ayrı ayrı değil bir bütün olarak var olduğunu, bunların özdeşliğini ileri sürmüştür. Bradley bir kişinin edebî eseri deneyimlerken biçim ve içeriği birlikte deneyimlediğini, örneğin bir öznenin bir şiirde içeriğin ve belli ses dizilerinin ayrı ayrı tadına varıp bunları sonradan birleştirmede aksine aynı anda bir bütün olarak bunların tadına vardığını ve ses ile imgeyi birbirinin içinde duyduğunu belirtmiştir²⁹⁷ (Bradley, 38-39, 47). Düşünür edebî eserin değerinin de söz konusu birlikten kaynaklandığını ileri sürmüş ve bu fikri şiir özelinde “*Şiirin değeri ne özdedir, ne biçimde, ne de bunların birbirine eklenmesinde; şiirin değeri bunların ayrı ayrı bulunmadığı şiirin kendisindedir.*” şeklinde dile getirmiştir (Bradley, 40). Söz konusu birlik sebebiyle de tamamlanmış bir edebî eserde herhangi bir öge değiştirilemez ve edebî eser, mevcut öğelerinin dışında dile getirilemez (Bradley, 43).

Benzer fikirler Eliot, Hartmann, ve Spitzer tarafından da ileri sürülmüştür. Eliot şiir özelinde konuya yaklaşıldığında şiirde öz-biçim “ikiciliği (/ dualism)”ni kabul etmediğini dile getirmiştir. Araştırmacı, bunların özdeşliğini kabul eden “tekçi (/ monist)” bir görüşü savunmuş ve özün biçimden, biçimin de özden doğduğunu ileri sürmüştür. Düşünüre göre şiir organik bir bütündür ve bu bütünlük, tüm unsurların toplamı değil sentezidir. Eliot genel olarak olarak ise edebî bir eserde içerikten ayrı olarak biçimi ya da biçime önem vermeden içeriği anlayabilmenin mümkün olmadığını belirtmiştir. Araştırmacı içerik küçümsenirse biçimin, biçim önemsenmezse içeriğin anlaşılamayacağını ileri sürmüştür (Eliot, 2007g: 240; Kantarcıoğlu, 2007: XIV). Hartmann’a göre eser biçim ve içerik birliği, kapalı bir bütünlük hâlinde hem biçim hem içerik birbirinden ayrılmadan algılanır (2024: 372).

²⁹⁷ Bradley içerik ve biçim birliğinin ancak çözümleme sırasında ayrıştırılabileceğini, bu ayrılığın “çözümleyici tavır”ın ürünü olduğunu ancak söz konusu ayrılığın edebî eserin deneyimlenmesinde olmadığını ileri sürmüştür (Bradley, 39). Bek edebî eserin biçim ve içerik özdeşliğinden oluşan bir yapı olduğunu ancak eleştirinin içerik ve biçim şeklinde iki düzeyde çalıştığını dile getirmiştir (2004: 66). Hartmann da aynı yönde fikir bildirmiş, biçim ve içerik ayrılığının ancak araştırmacı tavrında ortaya çıktığını ve onun tarafından yapıldığını hâlbuki estetik özne için böyle bir ayrım olmadığını, biçim ve içeriğin bir algılandığını dile getirmiştir (Hartmann, 2024: 372). Nitekim benzer bir durum sanat eserinin varlık tarzında da mevcuttur. Sanat eseri deneyimlenirken somut (/ real) ve soyut (/ irreal) yapı, birlikli bir bütündür ancak eleştirel tavır takınıldığında aynı yapı soyut ve somut şeklinde heterojen bir görünüm arz eder (Hartmann, 2024: 372; Tunalı, 2011: 60-61). Sonuç olarak genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserini deneyimlemek için takınılan tavrıda “içerik-biçim” ve “somut-soyut yapı” birliği vardır. Ancak eseri eleştirmek için takınılan tavrıda ise “içerik ile biçim” ve “somut ile soyut yapı” ayrıştırması yapılabilir. Yine de bu ayrıştırma, araştırmacı tavrıdır ve esere dâhil değildir. Başka bir deyişle söz konusu ikilikler/ayrışmalar, estetik duygu ya da yaşantıda yoktur. Estetik özne bunları birlikli bir bütün olarak algılar ve estetik duygu da bu birlikli bütünden meydana gelir.

Spitzer içerik ile biçimin birbirinden ayırlamayacağını dile getirmiştir. Araştırmacı edebî eserin, “bir sanat eseri olarak biçim ile içeriğin uyumu” şeklinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (Bayrav, 1999: 25).

Edebiyat salt içerik ya da biçime indirgenemez. Söylenen kadar nasıl söylendiği ve “ne?” sorusu kadar “nasıl?” sorusu da önemlidir. Eser içerik ve biçim özdeşliği ile bir bütündür (Todorov, 2012: 95-96). Edebî eserin değeri içerik ile özdeşleşmiş biçimden, içerik ve biçim bütünlüğünden oluşan özel yapısından kaynaklanır. Biçim ve içeriğin birbirinden ayırlamayacağı fikri ileri sürülerek önemli bir sentez gerçekleştirilmiştir. İçeriksiz biçim veya biçimsiz içerik var olamaz. Bu iki unsur birbirine indirgenemeyen zorunlu iki ögedir ki biçim içeriği oluştururken içerik biçimi anlamlı kılar. Başka bir deyişle edebî eserde biçim içerik hâline, içerik de biçim hâline gelir. Doğal olarak biçim ve içerik ayrılığı yoktur aksine edebîlik, biçim ve içeriğin birliğinden doğar (Yetkin, 1947: 36-37; Wellek ve Warren, 2011: 161, 285; Moran, 2014: 165-167; Yetkin, 1979: 40-41, 43; Duymaz, 2004: 84; Bek, 2004: 66; Özel, 2014: 33-35; Bozkurt, 2014: 32; Aksan, 2016: 51; Altuğ, 2018: 229).

Nitekim biçim kavramı doğrudan içerik ve biçim özdeşliği yerine kullanılır. Wellek ve Warren’e göre başarılı bir sanat eserinde kelime ya da fikir gibi tüm malzemeler biçimde eritilir. Biçim bu hâliyle edebî eserin sanatsal yapısının (yani onu edebiyat yapan özelliğin) adıdır (Wellek ve Warren, 2011: 161, 285-286).

Kant’a göre çıkardan bağımsız hoşlanma duygusu (estetikinin temelinde duran unsur), salt böyle bir biçimden doğar. Sanat eseri sahip olduğu bu tarzdaki biçim sayesinde gerçek dünyayı aşar ve ikinci bir doğa olarak soyut (/ irreal) düzlemde sanatsallığı yaratır. Böyle bir biçim, sanat eserini sanatsal kılar ve eseri olduğu yapı hâline getiren, tüm öğelerini ilişkilendirip birliği tesis eden bütünü sağlar (Altuğ, 2007: 273).

Biçim kavramı, sanatçının göstergelerle gerçekleştirdiği düzeni, organizasyonu ve bu organizasyon ile birlikte var olup organizasyonu da anlamlı kılan içeriği ifade etmektedir. Dil göstergelerinin düzenlenmesi ve böylece içeriğin var olup söz konusu düzeni anlamlı kılması edebî eserin sanatsal biçimini oluşturur. Bu sebeple eğer edebî bir eserde söz konusu düzende bir kelime ya da bir devrik cümle yapısı ya da herhangi bir birim değiştirilirse ifade yok olur, biçim bozulur ve içerikten de eser kalmaz.

2.1.18.1. Dörtlü Ayrım ve Biçim/Yapı

Edebî eser için konu-içerik, kalıp-şekil ayrımı yapıp biçim ve yapı eş anlamlı olarak bunlar üzerinden de tanımlanabilir. Ölüm, ayrılık, aşk gibi “konu”lar ve düzyazı, şiir, tiyatro formu; olay örgüsü, hece ölçüsü gibi “kalıp”lar edebî eser açısından birbirinden farksız ve nötr öğelerden oluşur. Bunlar edebî eserin iç ve dışa ait birbirinden farksız ve nötr malzemeleridir. Söz konusu malzemeler bu hâlleriyle edebî eserin dışındadır ve edebîlik adına belirleyici değildir.

Edebî eser adına konu malzemesinin işlenmesi ile “içerik”, kalıp malzemesinin işlenmesi ile “şekil” yaratılır. İçerik ve şekil, bu hâlleriyle edebî eserin içindedir ve edebîlik adına belirleyicidir. Edebî eser de içerik ve şeklin aynı potada eritilmişliği, iç içe geçmişliği, organik bütünlüğüne dayanan ve tutarlılığa sahip bir “yapı” veya eş anlamlısıyla söylenirse bir “biçim”dir. Başka bir deyişle yapı/biçim; içerik ve şeklin tutarlı bütünlüğünden, aynı potada erimişliğinden, ayrılmaz düzeninden oluşan edebî eserin kendisidir.

İçerik, gösterilen; şekil, gösteren olarak düşünüldüğünde edebî eser de gösteren ve gösterilenin birlikteliğinden müteşekkil gösterge olur. Başka bir açıdan içerik, iç öğeler; şekil, dış öğeler olarak düşünüldüğünde edebî eser de bunların birlikteliğinden oluşan bir bütün şeklini alır.

2.1.19. Güzel Sanatlar İçinde Edebiyatın Yeri ve Bir Dil Göstergesi Sanatı Olarak Edebiyat

Sanat ve sanat eserlerinin sınıflandırılmasında zaman zaman farklı ölçütler kullanılmış ve bu sebeple farklı sınıflandırma şekilleri ortaya çıkmıştır. Örneğin sanat ve sanat eserleri “bulundukları ortamlar”a göre “zamansal”, “mekânsal” ve “hem mekânsal hem zamansal” şekilde sınıflandırılabilir (Bozkurt, 2014: 22). Bunun yanında sanat ve sanat eserleri Kant’ın ileri sürdüğü gibi “ifade tarzları (/ anlatım türü)”na göre “söz sanatı (/ konuşma sanatı)”, “biçimverici sanat (/ biçimlendirici sanat)” ve “duyumların oyununa dayanan sanat (/ duyumların oyununun sanatı)” biçiminde de sınıflandırılabilir (Kant, 2020: 129-130; Altuğ, 2007: 221).

Bir sanat dalı olarak edebiyatın ne tür bir sanat olduğu konusunda da sanat ve sanat eserlerinin sınıflandırılmasındaki ölçüt farklılığından kaynaklı çeşitli fikirler

mevcuttur. Örneğin Kant edebiyat için ifade tarzı olarak sözcükleri belirlemiş ve bu sebepten ötürü edebiyatı, retorik ile birlikte “söz sanatları (/ konuşma sanatı)” başlığının altına yerleştirmiştir (Kant, 2020: 129-130; Altuğ, 2007: 221).

Söz konusu sınıflandırmalardan bir tanesi de -belki de en güvenlisi-, sanatların ifade edildikleri ya da yaratıldıkları aracın/malzemenin doğasından hareketle gerçekleştirilen sınıflandırmadır (Arslan, 2014: 308-309). Sanatın her dalında, o dala özgü belirli bir madde vardır ve sanatların ayrışmasının, öncelikli olarak bu özgü maddeden kaynaklandığı dile getirilebilir. Bir sanatsal nesnenin malzemesi sanat dalına göre taş, metal, renk, kumaş veya dil göstergesi olabilir. Buradan hareketle de sanatlar kendilerine özgü maddelerin kullanımına, çalıştıkları malzemeye göre bölümlenebilir (Hartmann, 2024: 50, 149, 162, 258). Bayrav, Tunalı, Okay, Wellek ve Warren, Arslan ve diğer birçok önemli isme göre edebiyatın malzemesi dildir; edebiyat, esas olarak bir dil ürünüdür ve kendini dil ile ifade eder (Wellek ve Warren, 2011: 25; Tunalı, 2011a: 80; Tunalı, 2011b: 90; Arslan, 2014: 308-309; Okay, 1994: 395; Bayrav, 1999: 18, 66). Jakobson edebiyatın en seçkin türü şiiri, “*Şiir estetik işleviyle dildir.*” şeklinde tanımlamıştır (Parer, 2004: 103) ve bu tanım tüm edebiyata teşmil edilirse “Edebiyat, sanatsal işleviyle dildir.” denebilir.

Arslan ve Cevizci edebiyatın malzemesinin dil olması ve dilin de göstergelerden oluşmuş bir yapı olması bakımından edebiyatı, kullandığı malzemeye göre birbirinden ayrılan güzel sanatlar içinde “sembolik” bir sanat olarak nitelendirmiştir (Cevizci, 1999: 392; Arslan, 2014: 309). “Sembolik sanat” tanımı dil göstergelerinden hareketle doğru bir bakış açısı ile yapılırsa da adlandırmada “sembolik” teriminin kullanılması yanlış anlaşılmaya ya da anlam karışıklığına yol açabilir. Çünkü dil bilimi ve edebiyat için “sembol (/ simge/ symbol)”, “dil göstergesi (/ dilsel gösterge)”den farklı bir anlamdadır ve kendine has bir anlama sahiptir.

Kendi dışında bir şeyi gösteren nesne, varlık ya da olgu demek olan “gösterge (/ im)”, çeşitli türlere ayrılır ve bunlardan bir tanesi “sembol” iken diğeri “dil göstergesi”²⁹⁸dir. Bu hâliyle dil göstergesi ile sembol arasında fark vardır ve dil göstergesi bir sembol değildir. Saussure de dil göstergesi için sembol teriminden

²⁹⁸ “Gösterge” terimi özel olarak doğrudan “dil göstergesi” için de kullanılabilir (Vardar ve diğerleri, 1988: 111).

kaçınmıştır (Bayrav, 1998: 57; Başkan, 2003: 80; Kıran ve Kıran, 2013: 137, 143, 150). Nitekim Saussure dil göstergesi yerine sembol teriminin kullanımının sakıncasını “*Dil göstergesini, daha doğrusu bizim gösteren diye adlandırdığımız ögeyi belirtmek için simge sözcüğü kullanılmıştır. Doğrudan doğruya birinci ilkemizden ötürü bu terimin benimsenmesini sakıncalı buluyoruz.*” şeklinde ifade etmiştir (1998: 113).

Sembol için sembolleştiren gösterge ile sembolleştirilen kavram veya nesne arasında her zaman bir benzerlik ilişkisi mevcuttur. Başka bir deyişle sembol ile gösterdiği nesne veya kavram arasında benzerlik vardır. Sembol, kavramın gösterimini dolaylı biçimde ve bir benzeştirme (/ analogy) aracılığıyla yapar. Sembol, bu hâliyle saf ya da tamamen “nedensiz (/ keyfi)” bir gösterge değildir. Başka bir deyişle sembol, uzlaşımsal (/ saymaca) olmasına rağmen nedenlilik de içerir. Sembolde gösteren ile gösterilen arasında belli oranda nedenlilik ilişkisi kurulabilir (Saussure, 1998: 113, 119; Vardar ve diğerleri, 1988: 111, 185; Bayrav, 1998: 57; Altuğ, 2007: 213-214; Başkan, 2003: 80; Kıran ve Kıran, 2013: 140-141). Söz konusu nedenlilikten ötürü de sembolün seçimi tamamen özgür değildir. Sembol soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunur. Bu gösterilen kültürel ve toplumsal bir değere sahiptir. Sembol toplumsal ve kültürel bir özellik taşıdığı için değeri toplumdan topluma değişebilir ve kimi semboller bir toplumda sembol olarak kabul edilirken bir diğerinde sembol olarak görülmeyebilir. Sembol görsel bir biçimdir; güvercin, barışın sembolü iken terazi, adaletin sembolüdür. Bu gösterge çeşidi, dil göstergesine oranla daha kısa sürede algılanır. Sembol kimi noktalarda dil göstergesinden daha nitelikli olsa da düşüncenin tüm inceliklerini ifade edemez (Kıran ve Kıran, 2013: 140, 143, 150).

Hâlbuki dil göstergesinde gösteren ile gösterilen arasında herhangi bir benzerlik, doğal ilişki ya da neden ilişkisi yoktur ve dil göstergesi bu hâliyle tamamen ya da saf nedensiz (/ rastlantısal) bir göstergedir. Başka bir deyişle dil göstergesinin öğeleri olan gösteren ile gösterileni birleştiren bağ, doğal değil nedensiz, özgür ve uzlaşımsaldır. Yansıma sözcüklerin dahi toplumdan topluma değiştiği bir ortamda doğal olarak dil göstergesi, saf bir şekilde nedensiz ve uzlaşımsaldır. Dil göstergesinde gösteren ile gösterilen arasında gerçeklik düzleminde doğal bir ilişki yoktur (Saussure, 1998: 35, 38, 111-113, 118-120; Bayrav, 1998: 57; Vardar ve

diğerleri, 1988: 111-112; Filizok, 2001: 56, 101; Başkan, 2003: 80; Kıran ve Kıran, 2013: 140, 149). Dil göstergesinde gösteren işitsel olduğu için sadece zaman içinde yer alarak gerçekleştirilir. Dil göstergesi ses olarak gerçekleştiği için tek boyutludur ve çizgisel bir yayılım gösterir (Saussure, 1998: 115, 181; Bayrav, 1998: 79-80; Filizok, 2001: 58; Başkan, 2003: 80; Kıran ve Kıran, 2013: 156).

Bu bilgilerden hareketle dil, dil göstergelerinden oluşur ve edebiyatın da malzemesi dil göstergeleridir. Edebiyat sanatı, malzemesine göre tanımlanırken adlandırmada “sembol” yerine “dil göstergesi”nin kullanılması daha açık ve doğru olacaktır. Bu hâliyle yukarıdaki tanım doğru olmak ve esas olarak benimsenmekle birlikte adlandırması iyileştirilmelidir. Bu yüzden “Edebiyat, bir dil göstergesi sanatıdır.” tanımı yukarıdaki tanımı benimseyen, onunla aynı doğrultuda ancak adlandırma bakımından ondan daha açık ve doğru olacaktır. Sonuç olarak “edebiyat, bir dil göstergesi sanatı”dır. Edebî yapı, dil göstergelerinin kullanılmasıyla kurulan sanatsal yapıdır ve edebîlik de dil göstergesi ile sağlanan sanatsallıktır.

Longinus’un, Euripides’in şairliğini dilden temellendirmesinin ve “...Euripides’i şair yapan şeyin, fikirleri değil sözcükleri doğru bir şekilde bir araya getirme yeteneği olduğunu görürsünüz.” (Longinos, 2003: 168) yorumunun altında bu bilgi bulunmaktadır. Sone yazmaya uğraşırken zorlanan ressam Degas’ın “Oysa, düşünce değil eksikim... Bir sürü düşünce var kafamda... Fazlasıyla...” şeklindeki yakınmasına karşılık olarak Mallarmé’nin “İyi de Degas, şiir dediğiniz düşüncelerle yapılmaz ki... Sözcüklerle yapılır..” (Valéry, 2021: 80; Bayrav, 1999: 39) cevabını vermesinin arkasında yine söz konusu bilgi yatmaktadır. Jakobson’un şiiri “Şiir estetik işleviyle dildir.” (Parer, 2004: 103) şeklinde tanımlamasının temelinde de yine aynı bilgi yer almaktadır. Süreya’nın “Çünkü şiirin evreni dildir.” (1964: 265) belirlemesi de yine aynı bilgiye dayanmaktadır.

Edebiyat, okunabilmesi açısından bir bakıma görsel ve dinlenebilmesi açısından ise bir bakıma da işitseldir. Ancak edebiyatın sanatsal değerini yani edebîliğini, okunması ya da dinlenmesi değil dilin kurgulanması sayesinde zihinde oluşturulan imgeler, düşünceler ve hayaller teşkil eder (Arslan, 2014: 309). Başka bir deyişle edebiyatta sanatsal olarak göstergelerin oluşturduğu hayal gücünün tasarımları söz konusudur (Altuğ, 2007: 224-225). Eliot’un dile getirdiği gibi “Bir şiiri anlamaksızın ondan zevk almanın mümkün olmadığı bir gerçektir.” (2007: 259).

Buradan hareketle edebîliğin esas olarak derin yapıdaki soyut (/ irreal) alanda oluştuğu tespiti yapılabilir. Bununla birlikte yüzey yapıdaki somut (/ real) alanda ses yapısı ve dış şekil (yazım ve grafik) edebîliğe kısmi katkıda bulunur. Ses yapısı ve dış şekil (yazım ve grafik) edebîliği tamamlayıcı ya da destekleyici unsurlar olarak edebî bir biçimde yer alabilir. Nitekim bu iki unsurun sağladığı sanatsallık da ancak biçim sayesinde var olabilir. Başka bir ifadeyle grafik anlatım teknikleri ve ses, önemli tamamlayıcılar olarak eserin biçimine ve edebîliğine kısmi katkı sunabilir. Edebiyatın kendine özgü malzemesi dil göstergesidir ve doğal olarak ses yapısı ve dış şekil (yazım ve grafik) edebîlik için ikincildir (Wellek ve Warren, 2011: 164, 166, 179, 291).

Edebiyat sanatın, bir göstergeler sistemi olan ve art arda gelişen dil aracılığı ile zaman içinde ifade edilme tarzıdır. Bir anlamın kelimeler aracılığı ile dışavurulması olan dil kullanımı edebiyatın ana malzemesidir. Başka bir deyişle edebiyat, dilin estetik boyutu ile gerçekleştirilen bir sanattır. Diğer bir deyişle estetik yaşantı oluşturacak şekilde dilsel düzenlemelerin gerçekleştirildiği, dilin estetik bir biçim aldığı sanattır edebiyat. Edebiyat, dilin dil bilgisi kitaplarında tespit edilen bağımlı ve sözlüklerde tespit edilen bağımsız biçim birimlerinden estetik yaşantı uyandıracak şekilde yapılan seçmeler dizisi ve bu estetik seçmeler dizisi sayesinde ortaya çıkan dil sanatıdır. Edebiyatın malzemesi dildir ve edebiyata mensup sanat eserleri dilin kullanımından doğan biçimleri ile vücuda getirilir. Edebiyat, edebîliğe sahip eserlerin oluşturduğu sanat dalı, edebîlik ise estetiğin dil göstergeleriyle vücut bulmuş hâlidir ki sonuç olarak edebiyat da dil göstergelerine dayalı bir sanattır. Edebiyat ya da edebîlik pek tabii farklı şekillerde de tanımlanabilir ki yapılan tanım onların içinden sadece biridir ve biçim ile yapıyı temele alır. Nitekim çalışmada bu tanıma sadık kalınacak ve eleştiri bu bakış açısı ile yapılacaktır.

2.1.20. Edebî Olan-Olmayanın Tespitinin Güçlüğü ve Edebîliğin Ölçütü Olarak Edebî Dil

Wellek ve Warren edebiyattaki kullanımından ötürü dili, edebiyatın ham maddesi olarak tavsif etmiştir. Araştırmacılar “edebiyatı tanımlama” probleminin de en basit şekilde dilin edebiyattaki kullanımının belirlenmesi ile halledilebileceğini ileri sürmüştür. Diğer güzel sanatlardan farklı olarak edebiyatta sadece kendisine ait

olan bir ifade aracı yoktur ve bu yüzden dil ile meydana getirilen metinlerde “edebî” ve “edebî olmayan (/ gayri edebî)”ın arasında birçok karışma ve birleşme meydana gelir (Wellek ve Warren, 2011: 25-26).

Edebî dil kullanımı sadece edebî metinlerle sınırlı değildir. Bu dil türü, yalnızca sanatsal edebiyat türlerine –örneğin şiir ya da romana- özgü değildir ve sanatsal olmayan pek çok farklı metin türü ya da ifadede yardımcı veya ikincil bir rolde kullanılabilir. Söz konusu dil türü, dilin tüm biçimlerinde farklı oranlarda da olsa etkilidir. Edebîlik araçları ya da teknikleri edebî metnin dışındaki metinlerde de kullanılabilir. Edebî dilin birçok özelliği günlük konuşma dili, reklam metni ya da ikna metinlerinde de kullanılır. Dilin göndergesel işlevde kullanıldığı bir metinde aynı zamanda dilin edebî işlevi de kullanılabilir. Bunlara ek olarak edebiyat da dilin her tarafıyla bağlantılıdır. Bu sebeplerden ötürü edebî olan ve olmayan metinler kolay kolay birbirlerinden ayrılamaz (Wellek ve Warren, 2011: 28, 201; Jakobson, 2014: 88; Moran, 2014: 181; Bayrav, 1998a: 175; Aksan, 2003: 17; Günay, 2013: 316; Kıran ve Kıran, 2013: 104, 106; Aksan, 2016: 18).

Wellek ve Warren’e göre edebiyat malzeme olarak toplumun oluşturduğu dili kullanır. Dil yazarın malzemesidir. Edebî eser de dilden yapılan bir seçmedir. Edebiyatın en iyi tespiti ya da tanımı da “estetik dil işlevinin ya da dilin sanatsal işlevinin yani edebî dilin hâkim olduğu eserler” şeklindedir (Wellek ve Warren, 2011: 107, 199, 201). Jakobson’a göre de edebî eser, dilin sanatsal işlevinin baskın ya da egemen öge olduğu dilsel bir bildiri şeklinde tanımlanmalıdır (2014: 88; 1990: 79). Edebî ve edebî olmayan metni birbirinden ayırmak oldukça güç olsa da ham madde olan dilin kullanımından hareketle bu çetin ayırım yapılabilir. Böylece edebî ve edebî olmayan metinler birbirlerinden kullandıkları ham madde olan dili, kullanım tarzları bakımından ayrılabilir. Bu noktadan hareketle araştırmacılar tespit edilmesi gereken temel farkların dilin günlük hayat, standart, bilim ve edebiyattaki kullanımları arasında olduğunu belirtmiştir (Wellek ve Warren, 2011: 25-26).

Romantik akımın önemli isimlerinden ve çağdaşları tarafından da izlenen bir isim olan Wordsworth şiiri bilim ile karşılaştırmış, arada büyük farklar olduğunu tespit etmiş ve kullanılan dile dikkat çekerek ayrımı dil üzerinden yapmıştır. Wordsworth olgulara dayanan bilimde bilimsel bir dil ancak şiirde ise duygusal bir dil kullanıldığını ileri sürmüştür (Melin, 8-9).

Aksan şiirin dile dayanan bir yaratı olduğunu ve onun ham maddesinin dil olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı şiirin etkileme gücünü dilin incelikleri ve kullanılışındaki başarıdan aldığını ifade etmiştir (Aksan, 2003: 11, 15; Aksan, 2016: 11, 23). Aksan şairin coşku verici, etkileyici veya düşündürücü olmasını sağlayan ve kişisel imge, düşünce ve tasarımlarını alıcıya başarılı bir şekilde iletebilmesini sağlayan esas unsurun dili kullanışındaki ustalık olduğunu belirtmiştir (2003: 26). Araştırmacı bir şairin, güçlü bir anlatım ve iyi bir şiir dili yaratıp ifade etmek istediklerini başkalarına aktarabildiği ölçüde gerçek bir şair sayılacağını ifade etmiştir (Aksan, 2016: 32).

Bayrav dili edebiyatın ham maddesi olarak görmüştür. Yazar edebiyatın bir dil ürünü ve özünün de dil biçimleri olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı, Wellek ve Warren'in dikkat çektiği güçlüğe de dikkat çekmiş ve edebiyatın tanımlanmasındaki güçlüğün, söz konusu sanatın gereç olarak dili kullanmasından kaynaklandığını ifade etmiştir. Bayrav edebiyat dilinin, diğer dilsel ürünlerin dilinden farklı olduğunu kabul edilmesi ve bu farklılığın somut olarak ortaya konabilmesi sayesinde edebiyatı, diğer sanat dalları ve başka dilsel ürünlerden ayırmanın mümkün olduğunu dile getirmiştir. Bayrav'a göre dil üzerinden yapılacak edebiyat tespiti ve edebî olan-olmayan ayrımı, en güvenli yol olacaktır (1998: 22; 1998a: 158; 1999: 18, 60, 66, 129).

Fârâbî, şiirin dile ve bunun düzenlenmesine dayandığını ileri sürmüştür (1953: 800).

Biçimciler, edebiyatı dilin özel bir kullanımı olarak görmüştür (Abrams ve Harpham, 2015: 142). Örneğin Rus biçimcilerinin önemli isimlerinden olan Jakobson edebiyatı bir "dil sanatı (/ dilsel sanat/ verbal art)" şeklinde tavsif etmiştir (2014: 85; 1987: 63). Araştırmacıya göre şiir, dilin bir türüdür (Jakobson, 1987: 93).

Prag Dilbilim Okulu'nun önemli isimlerinden biri olan Mukarovsky'e göre ise şiirin malzemesi dildir ve şiir malzemesi dil olan bir sanattır (Mukařovský, 1932: 146; Mukařovský, 1964: 29). Çek dilbilimciye göre nasıl ki taş veya metal heykelin, boya ise resmin malzemesi ise dil de edebiyatın malzemesidir. Mukarovsky'e göre edebî eserde dil algılanabilir ve somut (/ real) yön olarak biçimlendirilir (Mukařovský, 1977: 9).

Todorov edebiyatın ham maddesi olarak dili görmüş, onun sözcüklerle vücuda getirildiğini belirtmiş ve edebiyatın, önceden var olan dil sisteminin üzerine kurulan ikincil bir dil sistemi olarak var olduğunu ileri sürmüştür (2012: 151, 161; 2014: 46).

Valéry edebiyatın, dilin kimi niteliklerinin genişletilmesi ve saptanması olduğunu belirtmiş; söz konusu sanatın başka bir şey olamayacağını ifade etmiştir. Ona göre edebiyat, dilin kimi özelliklerinin bir nevi uzantısı ve uygulamasıdır (Jakobson, 1987: 93; Bayrav, 1998a: 158-159).

Hartmann’a göre edebiyatın malzemesi dildir ve özel olarak şair, dile biçim verir (2024: 82, 174, 271). Düşünür’e göre şairin sanatı özünde, soyut yapı derinliği ve özgünlüğe de sahip olarak “doğru/uygun” sözü “doğru/uygun” yerde yakalama sanatıdır (Hartmann, 2024: 430, 414).

Okay’a göre edebiyat zenginliği ve gücünü malzeme olarak dili kullanmasına borçludur. Araştırmacıya göre edebî dil ile günlük dil ve diğer alanlarda kullanılan dil birbirlerinden oldukça farklıdır (Okay, 1994: 395).

Günay şiirin bir düşünce ve imgelem yoğunluğuna sahip olsa da düşünceyle değil sözcüklerle yazıldığını belirtmiş, yazarın tek anlatım aracı olarak dili görüp ona vurgu yapmıştır (2013: 311-312).

Kıran ve Kıran edebiyatın malzemesi olarak dili, özü olarak da dil biçimlerini görmüştür. Doğal olarak araştırmacılar edebiyatı dilden ayırmanın olanaksız olduğunu ve dilin bilinmemesi durumunda edebiyatın yaratılamayacağını ifade etmiştir (Kıran ve Kıran, 2013: 68).

Özünü edebiyatı toplumbilimsel açıdan tanımlamış, onu bir dil topluluğunun dil kullanım biçimi ve dizgesi olarak görmüştür. Araştırmacı dili toplumsal bir etkinlik, edebiyatın aracı ve ham maddesi olarak tespit etmiştir (Özünü, 2001: 10, 12).

Özsarı edebiyatın malzemesinin dil olduğunu, dilin estetik şekilde kullanımından edebî dilin meydana geldiğini ve edebî metnin de dilin bu edebî kullanımıyla vücuda getirildiğini belirtmiştir (2006: 172).

Moran da edebî ile edebî olmayan eser arasındaki farkı dil kullanımı olarak tespit etmiştir. Araştırmacıya göre edebî eserlerde dilin tüm işlevleri kullanılabilir ancak bunların arasında ağır basan işlev dilin “edebî işlevi”dir. Edebiyatın kendine

özgü niteliği bir dil düzenidir ve işlevi de yine bu dil düzeninden ötürü kendine özgüdür (Moran, 2014: 175, 181).

Edebî eserin gerçekliğini oluşturan dil göstergesi, dış şekil ya da ses yönü gibi maddesel yön; rastgele ve düzensiz bir “çok çeşitlilik” değil aksine yazar tarafından biçimlendirilmiş bir bütünlüktür. Edebî eserin biçimlendirilmiş bu maddeselliği, estetik algıyı talep edecek ve kendini sanatsallık adına silip soyut edebiliği öne çıkaracak şekilde organize edilmiştir. Edebî esere edebiliğini veren bu biçimdir. Söz konusu biçimlendirmede hem maddî hem soyut kısım işlenir ve edebîlik de bu maddî ve soyut kısmın bir birliğidir (Altuğ, 2018: 222). Bu birlikte esas unsur soyut (/ irreal), kısmi etki yaratan tamamlayıcı unsur ise somut (/ real) kısımdır.

Edebî eserde sanatsallık sanatsal etki yaratma amacıyla olan ve temelde “paralellik, ses yapısı, eksilti, benzetme ya da metafor kullanımı, söz sanatları, yineleme, özgünlük, çoklukta birlik, bütünlüklü olma” gibi birtakım edebîlik araçlarının kullanılması ile oluşturulan edebî dil ve esas olarak bu dile dayanan birlikli edebî yapıdan/biçimden kaynaklanır. Edebî eseri, sanat açısından değerli kılan temelde sözü edilenler gibi edebîlik araçlarının kullanılması ile oluşturulan, amacı sanatsal etki yaratmak olan edebî dil ve söz konusu dille yaratılan bütünlüklü edebî yapıdır/biçimdir.

Edebî eserdeki edebiliğin esas olarak yer aldığı derin yapıdaki soyut (/ irreal) yapı ve tamamlayıcı olan yüzey yapıdaki somut (/ real) yapı; temel olarak edebîlik araçlarının dile uygulanması ve sanatsal etki amacındaki edebî dilin yaratılması ile elde edilir. Edebiliğin ve edebî metnin temelinde, esas olarak edebîlik araçları ile şekillendirilen ve amacı sanatsal etki yaratmak olan edebî dil vardır.

2.1.21. Standart, Edebî, Günlük Dil ve Bilim Dilinin Genel Özellikleri-Farkları; Edebî Dil ve Yazarın/Şairin Standart Dil ile İlişkisi

Dil, kavramları belirten ve insanlar arasındaki iletişimi en iyi şekilde sağlayan bir göstergeler sistemidir (Saussure, 1998: 46; Korkmaz, 2007: 67). Diller yaygınlık ve nitelik (kamu dilleri, resmî dil gibi), kullanılış (yaşayan dil, ölü dil gibi), doğuş (doğal dil, yapma dil gibi) ya da konuşana yakınlık (ana dil, yabancı dil gibi) gibi ölçütlere göre çeşitli türlere ayrılır. Dillerin bu şekilde çeşitli türlere ayrılmasında bir

diğer ölçüt de “aynı dilin türlü hâlleri”dir (TDK, 1949: 58-59). Her toplumsal durumda dil, aynı biçimde kullanılamaz ve bu sebeple dilin tek bir türü düşünülemez (Karaağaç, 2018: 616). İnsanoğlu değişik ortamlarda tıpkı farklı alet ve kullanımlarına ihtiyaç duyduğu gibi farklı dil öğeleri ve kullanımlarına da ihtiyaç duymuştur (Gemalmaz, 2010a: 7). Bir “standart (/ ölçünlü) dil”, iletişim esnasında çeşitli durumlara göre farklı tür ve işlevlerde kullanılabilir. Dilin türü ve kullanımı, metinden metne değişebilir ve buna göre aynı standart dil, kendi içinde kimi türlere ayrılır. Örneğin edebî metinlerde, bilimsel söylemde ve günlük kullanımda standart dil birbirinden farklı şekillerde kullanılır (Lyons, 1983: 53; Özsarı, 2006: 165). Başka bir deyişle bir sistem olarak standart dil çeşitli durumlara göre günlük, bilimsel ve edebî gibi çeşitli dil kullanımlarını ve bu kullanımlardan doğan dil türlerini bünyesinde barındırır (Rifat, 1976: 52; Özünlü, 2001: 9-10, 13, 73, 90-91; Günay, 2013: 35, 299; Karataş, 2018: 96). Gündelik, bilimsel ve edebî dil standart dilin farklı kesit ve biçem düzlemleridir (Kocaman ve Osam, 2000: 36). Bunların içinde edebî dil, hem standart olan genel dil sistemi hem de günlük dil ve bilim dilinden çeşitli özellikleriyle ayrılır, onlardan farklılaşır. Edebî dil, standart dil içindeki türlerden biri, bu türler içinde sanatsal yönünün ilk planda olması ile var olan bir dil türüdür.

Rus biçimcileri dilin “günlük dil (/ praktičeskiy yazık/ prozaičeskiy yazık)” ve “edebî dil (/ şiirsel dil/ poetičeskiy yazık)” adıyla ikiye ayrıldığını ileri sürmüş ve çalışmalarını özellikle edebî dil alanında sürdürmüştür (Parer, 2004: 102). Onlara göre edebî dil diğer dil türlerinden ayrılır ve edebiyat da dilin özel bir kullanımıdır (Abrams ve Harpham, 2015: 142).

Prag Dilbilim Okulu dili bir ifade veya iletişim olarak analiz etmiş, iletişim bakış açısını göz önünde bulundurmuş ve buradan hareketle dilin, belirli bir amaca uygun anlatım araçlarıyla oluşturulan bir sistem, işlevsel bir sistem olduğunu ileri sürmüştür (Mathesius ve diğerleri, 1929: 7; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 35). Söz konusu okul işleve göre dilin fonetik, gramer ve kompozisyon yapısının değişiklik gösterdiğini ifade etmiştir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Prag Dilbilim Okulu ortaklaşa kaleme alınan *Savlar*’da “iletişim dili (/ pratik ve kuramsal dil)” ile “edebî dil” arasında bir ayrım olduğunu belirtmiş ve bu ayrımı da ağırlıklı olarak Kant ve Saussure’nin düşüncelerinden temellendirmiştir. Dil bilimi

okulu, söz konusu iki dil türünün sık sık özdeş tutulduğu ancak bunun bir hata olduğu yönünde görüş bildirmiştir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 17; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 38; Özşarı, 2013: 61; Zima, 2015: 24-25; Güler, 2015: 4-5, 42). Prag Dilbilim Okulu dili, dil dışı gerçeklikle ilişkisine göre “iletişimsel işlev (/ fonction de communication)” ve “şiiirsel işlev (/ fonction poétique)” olmak üzere ikiye ayırmıştır. Okula göre iletişimsel işlevde dil, “gösterilen (/ signifié)”e yöneliktir ve bu işlev de kendi içinde “pratik dil (/ langage pratique)” ve “kavramsal dil (/ langage théorique ou de formulation)” adıyla ikiye ayrılır. Pratik dil, durumsaldır ve dil dışı unsurlara dayanır. Kuramsal dil ise mümkün olduğunca kapalı bir bütün, tam ve kesin olmayı amaçlar; terim ve yargılayıcı ifadeler kullanma eğilimindedir. Şiiirsel işlev ise “gösterge (/ signe)”nin kendine yönelik işlevdir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Görüldüğü gibi Prag Dilbilim Okulu dil dışı gerçekliğe atıf ölçütüne göre gündelik ve bilim dilinin gösterilene yönelik olarak bir tarafa; edebî dili, göstergenin kendine yönelik olarak bir tarafa konumlandırmıştır.

Okulun önde gelen isimlerinden Havranek yaklaşık iki yıl sonra söz konusu okulun iletişim dili ve edebî dile bakışı noktasında farklı bir boyutu daha ortaya koymuştur. Havranek’in belirttiğine göre Prag Dilbilim Okulu, “edebî dil (/ jazyk básnický)” ve iletişim-haberleşmede kullanılan “iletişim dili (/ jazyk sdělovací)”nin birbirinden açık bir şekilde farklı olduğunu ve bunların işlev bakımından da farklılaştığını ileri sürmüştür. Okul, bu dil türleri arasındaki farkın eski çalışmalarda ileri sürüldüğü gibi “rastgele, münferit, ayrıntı ya da tesadüfi kullanımlar”dan ibaret olmadığını belirtmiştir. Yine Havranek’in belirttiği üzere Prag Dilbilim Okulu’na göre fark, edebî dilin farklı “işlev (/ rol/ görev/ úloze)”inden kaynaklanır; edebî dilin bu farklı işlevi ise “dikkati kendi üzerine çekip ve böylece estetik etkiyi yaratmak”tır. Edebî dil genel olarak sanatsal, özel olarak edebî yaratımda kullanılan dildir (Havranek, 1932: 55).

Prag Dilbilim Okulu’nun önde gelen üyelerinden olan Havranek’e göre “standart dil (/ standard language/ spisovného jazyka)” öğeleri ya da dilsel araçlarının seçim ve kullanımı amaca, bağlama ve dilin çeşitli işlevlerine göre farklılaşır. Başka bir deyişle standart dil kimi amaç, bağlam ve dil işlevleri için farklı farklı şekillendirilebilir. Standart dildeki öge ve araçlar farklı amaç, bağlam ve dil

işlevlerine göre çeşitli kullanım veya biçimlendirmeler gösterebilir (Havránek, 1932: 41; Havránek, 1964: 3, 5, 14). Havranek standart dilin işlevleri olarak “iletişimsel, mesleki, bilimsel ve estetik” dil işlevlerini tespit etmiştir. Araştırmacı buradan da “iletişimsel, mesleki, bilimsel ve edebî” adıyla dört işlevsel dil türünü belirlemiştir (Havránek, 1932: 67; Havránek, 1964: 14-15).

Havranek’e göre dil işlev ve türlerinin (ve üslupların) her biri kendine özgü dilsel araçlara ve bunların kullanım biçimlerine sahiptir. Herhangi bir dil işlevi ve türü, birbiri için ölçüt değildir (Havránek, 1932: 61; Havránek, 1964: 12). Bir dilsel ifade ancak amacına uygunluğu ve görevini/işlevini layıkıyla yerine getirip getirmediğine göre değerlendirilebilir (Havránek, 1932: 63; Havránek, 1964: 13). Örneğin temelde aynı konuyu işleyecek iki metinde dahi farklı amaçlara göre kullanılan dilin tür ve işlevi farklılaşacaktır. Bu metinlerin konusu aynı olsa da bu konuyu ifade ederken kullandıkları plan, dil türü ve işlevi farklı olacaktır. Bilimsel bir konunun bilimsel bir metindeki/bağlamdaki bilim dili ile ifadesinde bilim dilinin alışıldık ifadeleri (yani bilim dilinin otomatikleştirilmiş ifadeleri) tercih edilirken ve edilmeliyken aynı konunun popüler bir metindeki/bağlamdaki günlük dil ile ifadesinde de günlük dilin alışıldık ifadeleri (yani günlük dilin otomatikleştirilmiş ifadeleri) tercih edilir ve edilmelidir. Söz konusu bilimsel konunun popüler metindeki/bağlamdaki günlük dil ile ifadesinde artık bilim dilinin alışıldık ifadeleri (yani bilim dilinin otomatikleştirilmiş ifadeleri) kullanılmamalıdır (Havránek, 1932: 59; Havránek, 1964: 11). Sonuç olarak Havranek standart dilin dört farklı işlevinden biri olarak “estetik işlev”i, standart dilin dört farklı türünden biri olarak da “edebî dil”i tespit etmiş ve bunların diğer dil işlev ve türlerinden farklı olduğunu savunmuştur.

Prag Dilbilim Okulu’nun önemli isimlerinden olan Mukarovsky’e göre edebî dil ve iletişimsel dil arasında fark vardır ve bu fark söz konusu iki türün arasındaki farklı iç yapılardan ve işlevden kaynaklanır. Çek dil bilimciye göre yapı açısından edebî dilin ağırlık noktası, “ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkide” iken iletişimsel dilin ağırlık noktası “ifade ile dış gerçeklik arasındaki ilişkide”dir (Mukařovský, 1977: 8; Mukarovskiy, 1982: 149). İşlev açısından ise edebî dil kendi öğelerine sahip, bağımsız ve sanatsallık işlevinde bir oluşum iken iletişimsel dil iletişim

işlevini yerine getirip bu işleve odaklanan bir oluşumdur (Mukařovský, 1932: 124, 127, 141; Mukařovský, 1964: 17, 25, 27; Mukařovský, 1977: 8).

Önce Rus biçimcileri, sonrasında ise Prag Dilbilim Okulu’nun önemli üyelerinden olan Jakobson şiiri, dilin bir türü olarak görmüştür (1987: 93).

Göstergebilim dili, en genel anlamıyla bir şifreleme sistemi ya da kodlama olarak görür. Söz konusu kodlama, bünyesinde mantıksal nitelikli “bilimsel kodlar” gibi kimi alt kodlar barındırır. Bu alt kodlardan bir tanesi de “estetik kodlar”dır (Filizok, 2001: 47).

Eliot nazım ve nesirde kullanılan edebî dili suni olarak tavsif etmiş, bu dilin günlük dilden farklı ve ondan yüksek olduğunu belirtmiştir (2007f: 197).

Wellek ve Warren benzer bir bakış açısından hareket ederek edebî dil ile bilim dili ve gündelik dilin kimi farklarının olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmacılar edebî dil ile bilim dilinin daha kolay, günlük dilin ise daha zor şekilde birbirlerinden ayrılabilceğini ifade etmiştir (Wellek ve Warren, 2011: 26-27).

2.1.21.1. Bilim Dili

“Bilim dili (/ bilimsel dil/ lisân-ı ilmî/ scientific language)”, bilimsel gerçekleri ifade etmek amacıyla bilimsel eserlerde bilim dalına özgü terimlerle kullanılan bir üst dildir. Kendi içinde “hukuk dili” ya da “tıp dili” gibi türleri vardır (Vardar ve diğerleri, 1988: 48; Çotuksöken, 1992: 34; Göğüş ve diğerleri, 1998: 26; Korkmaz, 2007: 43-44; Karaağaç, 2018: 200). Prag Dilbilim Okulu’na göre bilim dili gösterilene yönelik olan, tam ve kesin olmayı amaçlayan, terim tercih eden, yargılayıcı ifadeler kullanan bir iletişimsel dildir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Aynı okulun etkin isimlerinden Havranek’e göre bilim dili, içeriğin “kesin ifade (/ accurate expression)”sine odaklanır (1964: 12; 1932: 59). Bilim dili, standart dil temelindedir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 3). Yeni eleştiri temsilcilerinden Empson’a göre bilim, kesin açıklığın ifade edilmesine dayanır (Zima, 2015: 47).

Bilim dili dilin nesnel, yalın, açık ve terim ağırlıklı kesiti olarak görülebilir (İmer ve diğerleri, 2013: 59). Söz konusu dil bilim söyleminin temel bileşenleri olan sorun tanımlama, varsayım oluşturma, veri açıklaması, olgu tartışması, sonuç ve özet yazımı gibi kısımlarda bağlaç kullanımı ya da eylem zamanlarının seçimi gibi

kullanımlarda kendine özgü ayrımlar içerir (İmer ve diğerleri, 2013: 59). Örneğin bilim dilinde söz ve yapılar yoruma kapalıdır. Bu yüzden söz konusu dilde “ben” yoktur ve yerine “biz” vardır (Karaağaç, 2018: 200). Ayrıca bilim yazılarında edilgen yapı norm olarak kabul edilir (Kocaman ve Osam, 2000: 92).

Prag Dilbilim Okulu’nun önemli kalemi Havranek bilim dilinin yaratılmasında “düşünselleştirme (/ rasyonelleştirme/ akılsallaştırma/ intellectualization / racionalisaci/ intelektuálisaci)” tekniği (ya da kavramını) ileri sürmüş ve bilim dilinin oluşturulmasında “standart dil (/ spisovného jazyka)”ın “düşünselleştirildiğini” ifade etmiştir. Standart dilin düşünselleştirilmesi; içeriğin mümkün olduğunca kesin ve doğru ifade edilebilmesi, metindeki soyut düşüncenin sürekliliği ve karmaşıklığının ortaya konabilmesi, dilde soyut ifadeleri mümkün kılabilmek ve ifadenin akılsal yönünün öne çıkarabilmesi yönünde dilin şekillendirilmesidir. Kısaca dilin, sözü edilen yönlerini öne çıkarma amacıyla biçimlendirilmesidir. Bu teknik sayesinde dilin teorik bilgiyi ifade etme yönü yoğunlaşır. Düşünselleştirme, bilim dili ve metinlerde en üst düzeye çıkar ve bu teknik sayesinde düşünce doğru, kesin ve ayrıntılı şekilde ifade edilebilir (Havránek, 1932: 45, 50; Havránek, 1964: 6). Dilin düşünselleştirilmesi özellikle yargılama ve değerlendirme/çıkarım şeklindeki düşünce süreçlerinin ilişkilerini/bağıllığını ve karmaşıklığını ifade etme ihtiyacından kaynaklanır (Havránek, 1932: 48; Havránek, 1964: 7). Bu teknik, öncelikle dilin söz varlığı ve kısmen de gramer yapısını etkiler. Dilin düşünselleştirilmesinde standart dil, sıradan insana yabancı olan yeni terimlerle genişletilir, kesin anlamlı kelimelere ihtiyaç bu sayede karşılanır (Havránek, 1932: 48; Havránek, 1964: 6). Ayrıca bilim dilinde ihtiyaç duyulması hâlinde dilin düşünselleştirilmesi ile standart dilde kullanılan kelimelere nazaran daha özel anlamsal ayrımlar yapılabilir. Bunun yanında ihtiyaç durumunda açık ve net kelimeler tercih edilir, soyut ve özetleyici terimler de kullanılabilir. Dilin düşünselleştirilmesi, standart dildeki gramer yapısını da etkiler ve özellikle söz diziminde kurallı veya standart cümleyi tercih etmesi ile kendini gösterir. Ayrıca dilbilgisel ve mantıksal yapı arasında paralellik sağlama isteği, edilgen çekimin artmasına da yol açar (Havránek, 1932: 48-49; Havránek, 1964: 7).

Düşünselleştirme, bilim dilinde en üst kullanım seviyesine ulaşır. Bilim dilinde “dil ifadesi”, mantıksal bir düşünceyi ifade etmek için biçimlendirilir yani dile

mantıksal bir düşünceyi ifade etmek için şekil verilir. Dolayısıyla ancak bu dil türü ve işlevinde dilin mantıksallığından bahsedilebilir (Havránek, 1932: 45; Havránek, 1964: 6).

Çek dilbilimci Havranek’e göre bilim dilinde içeriğin olabildiğince kesin bir şekilde ifade edilmesi, nesnel düşüncenin kesinliğinin yansıtılması amacı vardır. İfadenin kesinliği ve kesin olması gerekliliği, bilim dilinde en üst düzeydedir. Bu dil sözcükleri kavramlara, cümleleri mantıksal yargılara yaklaştırma çabasıdır (Havránek, 1932: 45; Havránek, 1964: 6, 8).

Jakobson’un ileri sürdüğü iletişim kuramı ve dil işlevlerinde, bilim diline uygun bir iletişim tarzı ve dil işlevi de kendine yer bulmuştur. Jakobson’a göre her çeşit dilsel iletişim “verici, alıcı, kod, ileti (/ bildiri/ mesaj), bağlam, kanal” adlı altı temel ögenin birleşmesiyle oluşur. Dil iletişiminin gerçekleşmesini sağlayan bu altı ögeden birinin diğerlerine oranla daha ağır basmasıyla ya da başka bir deyişle iletinin bu altı ögeden birine yönelik olmasıyla da dilin “coşku, gönderge, edebî, ilişki, üstdil, çağrı” adlı altı değişik işlevi ortaya çıkar. Jakobson’a göre iletinin “işler (/ geçerli/ operative)” olabilmesi için alıcı tarafından algılanabilir ve dilsel ya da dilselleştirilebilir bir “bağlam [/ dış gerçek/ contexte/ context/ gönderge (/ réfèrent/ referent)]”a ihtiyaç vardır. Doğal olarak karşılıklı veya tek yönlü iletişim, belirli bir bağlamda gerçekleşir. İletinin bağlama yönelik olmasıyla başka bir deyişle bağlamın diğer altı ögeye göre ağır basmasıyla dilin “göndergesel (/ referential) işlevi (/ gönderge işlevi/ fonction référentielle/ referential function)” ortaya çıkar. Göndergesel işlev dilin, iletişim bağlamını belirten işlevidir (Jakobson, 1983: 51, 57; Jakobson, 1987: 66, 71; Jakobson, 2014: 86, 88; Rifat, 2013: 40; Zima, 2015: 72). Başka bir deyişle göndergeye ya da bağlama yönelinen, “düzanlamsal (/ denotative/ dénotative)”, “bilimsel” veya “bilişsel (/ cognitive)” dil işlevine “göndergesel işlev” denir. Bu işlev, birçok iletinin egemen/baskın görevidir. Bunun yanında egemen/baskın dil işlevi göndergesel işlev olsa da diğer işlevler de bu dil işlevi ile oluşturulan bir metinde ikincil dereceden katkı sunabilir (Jakobson, 1983: 51-52; Jakobson, 1987: 66, 71; Jakobson, 2014: 86, 88).

Bilimsel eserlerde iletinin doğru iletilebilmesi kelimelerin tek anlamlılığına bağlıdır. Bu yüzden ideal bilim dili ya da bilimsel eserlerde kelimeler, olabildiğince gerçek ve tek anlamlı (/ denotative) şekilde kullanılır. Kelimeler, farklı anlamlara

gelmeyecek ve doğrudan ifade edilmek istenen nesneye işaret edecek şekilde kullanılır. Başka bir ifadeyle bilimsel eserlerde dil, göstergenin tek ve kesin anlamı üzerine kurulur.

Bilim dilinde, bilim dalına bağlı olarak gerekli terim ve deyimler de yer alır. Söz konusu dil türünün kendine ait bir terminolojisi ve anlatım biçimi vardır. Bu dilin sözlüğünün büyük bir kısmını terimler ve meslek argosunun sözleri vücuda getirir.

Bilim dili, gösteren ile gösterilen arasında bire bir uyumu amaçlar. Bu dilde gösteren ile gösterilen arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur.

Saydamlık, dilin görünmezliğidir. Faydacı ve işlevsel bir söylemde dil saydamdır. Bilim dilinde de göstergeler saydamdır. Göstergeler, dikkati kendine çekmeksizin okuru tek bir anlama gelecek şekilde doğrudan gösterilene ya da nesneye götürür. Söz konusu dilde dil, işaret edilen nesneye yöneliktir. Bilim dilinde, düşünce baskındır (Wellek ve Warren, 2011: 26; Çotuksöken, 1992: 34; Göğüş ve diğerleri, 1998: 26; Bayrav, 1999: 15; Filizok, 2001: 48, 132; Özşarı, 2006: 166; Korkmaz, 2007: 44; Todorov, 2014: 55; Göktürk, 2016: 48; Karaağaç, 2018: 200).

Bilim dilinde gösterge, kendine eşit bir gösterge ile yer değiştirebilir (Wellek ve Warren, 2011: 26). Kavramlar farklı şekillerde de anlatılabilir (Moran, 2014: 106).

Mukarovsky'e göre bilim dilinin amacı doğrudan ifade etmek ya da formülleştirmektir ve bu yüzden bilim dili, "ön plana çıkarma"dan yani edebî yapıdan kaçınır (Mukařovský, 1932: 127; Mukařovský, 1964: 19). Bilgilendirici metin türleri alt okumalara kapalıdır ve sözcüklerin yazımı, standart yazım ile uyuşmalıdır (Demir, 2022: 407). Örneğin benzetme, metafor ve ad aktarması dolaylı ifadeler yarattığı için ideal bilimsel söyleyişe zıttır (Wellek ve Warren, 2011: 213). Bu yüzden bilim dilinde sözlerin öğretilmeli anlamlarından kaçınılır (Karaağaç, 2018: 200). Buna rağmen Havranek'e göre bilim dilinde alışılmışın dışında olarak üslubu farklılaştırmak ve ona dikkat çekmek adına ön plana çıkarmaya yani edebî kullanımlara başvurulabilir, kaçınılsa ya da istenmese de bu mümkündür (Havránek, 1932: 59; Havránek, 1964: 11).

Bir bilim dalında çalışanların kullandığı bilim dilinde genel dil konuşurlarının kullandığı söz ve anlamlardan ayrı bir dil kullanımı mevcuttur (Karaağaç, 2018: 200). Havranek'e göre bilim dilinin kullanıldığı bir metinde yazar, bilimsel olarak tanımlanmış terimleri, alanın uzmanları için özel ve kesin anlamı olan kelime ve ifadeleri otomatikleşmiş yani alışılmış şekilde kullanır (1964: 10; 1932: 54).

Havranek'e göre bilim dilindeki nesnellik günlük konuşmadaki gibi dış bağlam ve konuşurların ortak paylaştığı, başkalarına belirsiz olan öznel bilgilerden soyutlanarak ve bunlardan bağımsız olmasıyla verilir. Bilim dili nesnel düşünceye uygun olarak doğruluk ve genelgeçer bir nesnellik ile ilgilidir, bunu amaçlar. Bilim dilinde ve bu dille oluşturulan ifadede basit anlaşılabilirliğin ötesinde “kesinlik (/ unequivocality/ accuracy /pşesnost/ jednoznačnost)” vardır (Havránek, 1932: 50; Havránek, 1964: 8).

2.1.21.2. Günlük Dil

“Günlük dil (/ gündelik dil/ ordinary language/ colloquial speech)” insanların günlük hayatlarında duygu, düşünce ve ihtiyaçlarını ifade etmek amacıyla kullandıkları, herkes tarafından anlaşılan ve dış gerçekliğe uygun olan dildir (Cevizci, 1999: 390; Güçlü ve diğerleri, 2003: 633). Hartmann'a göre dil, pratik alana uygun şekilde gelişmiştir ve bu esas işlevi ile günlük hayatta sıradan ve pratik ilişkilere hizmet eder (2024: 145, 174).

Günlük dil, standart dil kullanıcılarının iletişimi amaçlayan dil kullanımlarında kendiliğinden ortaya çıkar (İmer ve diğerleri, 2013: 147). Bu dil; edebî dil ve bilim dili gibi türlere karşıt olarak ele alınır (Vardar ve diğerleri, 1988: 117; Cevizci, 2017: 894). Başka bir deyişle günlük dil belirli bir topluluk tarafından kullanılan alan dillerinden, belirli bir alan ya da disiplini belirleyen ve öğrenilmesi için uzmanlık gerektiren bilimsel ya da teknik dilden, belirli bir ekol veya tarikatın üyeleri için anlamı olan ezoterik bir dilden farklı olarak herkesçe anlaşılır (Güçlü ve diğerleri, 2003: 633; Cevizci, 2017: 894). Ayrıca standart dile göre günlük dilde ağız veya argo gibi unsurlar da vardır (Hengirmen, 2009: 198).

Prag Dilbilim Okulu'na göre günlük dil iletişimseldir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Bu okulun önemli ismi Havranek'e göre “günlük dil (/ folk speech/

lidovém jazyce)”in kullanım alanı günlük iletişimidir ve bu sebeple günlük dilin işlevi “iletişimsel işlev [/ communicative fonction/ funkci komunikativní (obcovaci)]” olarak tespit edilebilir. Günlük dil, günlük hayattaki iletişim kurma ihtiyaç ve önceliği tarafından biçimlendirilir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 3). Yine Çek dilbilimciye göre “günlük dil (/ folk speech/ lidovém jazyce)” genellikle sözlü iletişim; samimi ve özel konuşmalarda tercih edilir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 4). Başka bir deyişle söz konusu dil gündelik iletişim gereksinimlerini karşılamak için tanıtık, samimi ve resmiyet dışı bir bağlamda kullanılır (Vardar ve diğerleri, 1988: 117; İmer ve diğerleri, 2013: 147).

Edebî olmayan metinlerde dil, bir iletişim aracıdır ve günlük dil de basit bir iletişimi sağlar (Havránek, 1932: 67; Günay, 2013: 117; Güler, 2015: 48). Gündelik dil de günlük hayatın devamı ve insanlar arasında günlük gereksinimlerle ilgili iletişim kurulması işlev ve amacı ile kullanılır (Vardar ve diğerleri, 1988: 117; Güçlü ve diğerleri, 2003: 633). Rus biçimcilerine göre günlük dil gündelik yaşam, gazete yazıları gibi alanlarda iletişim amacıyla kullanılır (Parer, 2004: 102). Prag Dilbilim Okulu günlük dilin basit bir iletişimi amaçladığını kabul etmiştir (Güler, 2015: 42). Prag Dilbilim Okulu’ndan Mukarovsky’e göre iletişimsel dilde odak noktası ifade ile gerçeklik arasındaki ilişkidir (1982: 149). Genel olarak biçimcilik ve biçimcilere göre günlük dil, temel işlev olarak dış dünyaya atıfta bulunarak okura bir mesaj veya bilgi iletir (Abrams ve Harpham, 2015: 142).

Havranek’e göre belirli bir topluluk tarafından kullanılan “günlük dil”de (/ folk speech/ lidovém jazyce) neredeyse tüm araçlar, kullanıcılar tarafından paylaşılır ve bunlar ortaktır (Havránek, 1932: 41; Havránek, 1964: 3). “Sıradan ve günlük iletişim (/ everyday speech / běžné řeči)”in ifadeleri, genel olarak kolaylıkla anlaşılabilir şekilde kurulabilen bir iletişim elde etmeye yöneliktir. Başka bir deyişle günlük dil, genel olarak herkes tarafından “ulaşılabilir (/ accessible)” ve anlaşılabilir bir ifadeye yönelir (Havránek, 1932: 53, 59; Havránek, 1964: 12). Temelde günlük dil her yaş, meslek, topluluk ve çevreden insanların ortaklaşalığını ifade eder ve bunların günlük ihtiyaçlardaki ortak iletişimini sağlar (Karağaç, 2018: 450).

Havranek’e göre “sıradan ve günlük iletişim (/ everyday speech / běžné řeči)”in dilsel öğeleri otomatikleştirilmiş ifadelerdir ancak bu otomatikleştirilmiş ifadelerin kullanıldığı bağlamlarda ifadeyi canlandırmak ve okuru hayretle şaşırtmak

adına “ön plana çıkarılmış ifadeler (Edebî dil veya bilim dilinin ya da argonun araçları olabilir.)” de kullanılabilir. Bu sebeple “sıradan ve günlük iletişim (/ everyday speech / běžné řeči)”de alışılmadık bir anlam veya biçime sahip dilsel öge ve araçlar tercih edilebilir (Havránek, 1932: 53-54; Havránek, 1964: 10; Zima, 2015: 68).

Günlük dil ile edebî dil aynı dil sistemini kullanır ve söz konusu iki dil çeşidi, yer yer örtüşmekle birlikte kimi edebîlik araçlarını kullanmadaki oran ve bilinç açısından farklılaşır. Edebî dil hakkında söylenenlerin birçoğu günlük dil için de söylenebilir ancak burada da farklar mevcuttur. Özellikle edebî dil için söylenen özelliklerin günlük dildeki kullanım sıklığı ve kullanılırkenki bilinci farkların önemli müsebbibleridir. Başka bir ifadeyle edebîlik ilkeleriyle bezeli ifade(ler) hem günlük (/ standart) dil ve bu dille oluşturulan metinlerde hem de edebî dil ve bu dille oluşturulan metinlerde bulunur. Jakobson’a göre dilin sanatsal işlevi şiir veya edebî eserlerle sınırlı değildir. Bu işlev herhangi bir metinde olduğu gibi günlük dilde de istenildiği gibi kullanılabilir. Mukarovsky’e göre mecazî anlatım (/ figurative designation) sadece edebî dile özgü değildir. Çek dilbilimciye göre eğretilmeli ifadeler şiirin dışında gündelik dilde de kullanılabilir. Ancak edebîlik ilkeleriyle bezeli ifade(ler)in kullanımının yoğunluğu, edebî dil ve bu dille oluşturulan metinlerde yüksekken günlük dil ve bu dille oluşturulan metinlerde düşüktür. Söz konusu edebî ifadeler günlük dil ve bu dille oluşturulan metinlerde yoğun olmayışından ötürü dikkati çekmez, fark edilmez ya da aşırı şekilde kullanılarak alıcılar tarafından anlaşılmaz veya anlatım bozukluğu oluşturur (Mukařovský, 1977: 3; Wellek ve Warren, 2011: 26-28; Jakobson, 1987: 70; Jakobson, 1990: 79; Özünlü, 2001: 93; Aksan, 2016: 29, 50; Göktürk, 2016: 44). Dilin imkânları ve değinilen diğer unsurlar günlük dilde, edebî dile kıyasla daha az bilinçli ve sistematik şekilde kullanılır. Edebî dildeki düzen, yoğunluk, tutarlılık, hâkim bir üslup ve yoğunluk günlük dilde görülmez. Günlük dil kullanıcısı, edebî dildeki kadar göstergenin bilincinde değildir ve söz konusu bilinç, günlük dilde nadiren görülür (Wellek ve Warren, 2011: 27-28). Uyak, ritim, ses yinelemesi gibi araçlar günlük dilde kullanılsa da bunların kullanımı söz konusu dilde enderdir ve sistemli değildir (Özünlü, 2001: 145).

Günlük dil içinde mecazî ifadeler yer alsa da bu dil esas olarak dilin en yalın şekli ve doğrudan anlatımı gerektirir (Okay, 1994: 395). Sözcüklerin düz ya da sözlük anlamları kullanılır (Güçlü ve diğerleri, 2003: 633). Günlük dilde bu sebeple genellikle alışılmış biçimler tercih edilir. Zaman zaman bu dilde de alışılmışın kırılması gerçekleştirilse de bunlar, özellikle anlam sanatlarına dayanmadığı için edebî dilden ayrılır (Özünü, 2001: 111).

Günlük dilde verilen bir yargı ya da üretilen metin farklı anlaşılma veya algılanmaya yer verilmeyecek şekilde aktarılır (Aksan, 2016: 29). Bu sebeple günlük dilde belirli gramer sınırlılıkları ve standardı vardır. Söz konusu dilde alışılmamış bağdaştırma ya da sapma esas olarak tercih edilmez (Güler, 2015: 48). Prag Dilbilim Okulu'na göre "iletişim dili (/ pratik ve kuramsal dil)"nde kurulan yapılar otomatikleşme eğilimi gösterir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18). Günlük dil kullanımı birçok alışkanlık, kalıplaşmış ifade ve geleneksel bir yalınlıkla işler (Göktürk, 2016: 18). Söz konusu dil türü, sınırlı bir söz varlığına dayanır (Hengirmen, 2009: 198) ve bu dilde cümle dizilimi daha serbest şekilde yapılır (Havránek, 1932: 49; Havránek, 1964: 7).

Rus biçimcilerinden Yakubinski'ye göre dil, günlük hayatta daha çok iletişim kurmak gibi pratik bir işlevde kullanılır. Bu kullanımda ses ya da morfolojik göstergeler gibi dil göstergelerinin başlı başına ve bağımsız bir değeri olamaz. Söz konusu dil kullanımı duygu ve düşünceleri aktarmak için kullanılan araç olarak kullanımdır. Bu kullanımın edebî açıdan bir değer veya önemi yoktur (Parer, 2004: 99). Prag Dilbilim Okulu'na göre edebî dilde fonoloji veya morfoloji gibi boyutlar az veya çok önemle özerk bir değere sahipken günlük dilde bu boyutlardan bazıları özerk bir değere sahip olmadan sadece yardımcı bir işlev üstlenebilir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 38). Okulun önemli ismi Mukarovsky iletişimin amaçlandığı iletişimsel dilde, dilsel öğelerin kendi aralarında ve yapı ile ilişkilerinin potansiyel olarak var olsa da bunlara edebî dildeki gibi dikkat edilmediğini belirtmiştir (Mukařovský, 1932: 129).

Edebî dil ile günlük dil fayda açısından da farklılaşır. Günlük dil, alıcının belirli bir fayda veya çıkarı düşünmesine yol açarken edebî dil alıcısını gerçek dünyadan kurgu dünyasına çeker. Günlük dilde çıkar veya fayda iletişime dâhil olurken edebî dilde çıkar gözetmezlik gibi estetik kavramlar kendine yer bulur.

Günlük dil pratik amaçlı, gerçek ve çıkar ile ilişkiliyken edebî dilde pratik amaç yer almaz ve söz konusu dil kurgusal ve çıkarsızlığı ile günlük dilden farklılaşır (Wellek ve Warren, 2011: 28, 31). Pratik yarar değeri, günlük algılamada bulunur (Hartmann, 2024: 118).

Prag Dilbilim Okulu'na göre günlük dil, gösterilene yöneliktir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Günlük dilde sözcükler saydamdır ve işlev açısından bir kavramı, nesne veya düşüncüyü iletmekle görevlidir (Bayrav, 1999: 40). Dilin görünmezliği saydamlıktır. İşlevsel ve faydacı söylemde dil saydamdır (Todorov, 2014: 55). Edebî dil dışında dil, estetik bir “nesne” değil sadece kavramın yerine geçen bir araçtır (Bayrav, 1998: 125). Günlük dilde gösteren ile gösterilen arasında yüksek uyum vardır (Güler, 2015: 48). Hartmann'a göre günlük dilde asıl olanın veya neyin kastedildiğinin açık açık ifade edilmesi karakteristiktir. Bu hâliyle düşünüre göre günlük dilde estetik dışı bir anlatım ve ifade tarzı mevcuttur (Hartmann, 2024: 69, 273).

Prag Dilbilim Okulu'na göre gündelik dil durumsaldır ve dil dışı bağlama dayanır (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Okulun önemli isimlerinden Havranek'e göre günlük dilde kesinlik değil basitçe “anlaşılabilirlik (/ intelligibility/ srozumitelnost)” yer alır. Bu dildeki anlaşılabilirlik, genel yapı tarafından sağlandığı gibi aynı zamanda dış bağlam ve konuşmaya katılanların çeşitli durumlara ilişkin paylaştığı bilgilerden de sağlanır. Bu yüzden konuşurlarla paydaş olmayan dışarıdan biri, bir misafir; kullanılan dilsel araçları tanısa da ifadeler ona belirsiz gelecek veya açık bir anlamlandırma (diğer konuşurların yaptığı gibi bir anlamlandırma) yapamayacaktır. Bu hâliyle günlük dilde kesinlik değil paydaşlarla sınırlı bir anlaşılabilirlik yer alır (Havránek, 1932: 50; Havránek, 1964: 8). Başka bir açıdan günlük dilde gönderici ile alıcının ilişkisinin toplumsal koşulları mevcuttur. Alıcı, kendisine sunulan iletiyi göndericinin ön gördüğü gerçek olaylar çerçevesinde bağlamak zorundadır (Göktürk, 2016: 54).

2.1.21.3. Edebî Dil

“Edebî dil (/ yazın dili/ edebiyat dili/ literary language)” dil göstergesinin kendisinin ön planda bulunduğu, işlevi edebî etki yaratmak olan, soyut (/ irreal) alanda sanat değeri taşıyan, edebî eserlerde egemen/baskın öge olarak kullanılan,

ağırlık noktası ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkide bulunan, soyut (/ irreal) alana sahip, esas olarak edebîlik araçları (paralellik, ses yapısı, söz sanatları gibi) ile biçimlendirilen ve kendi öğelerine sahip bağımsız bir dil türüdür (Mukařovský, 1932: 124, 127, 141; Mukařovský, 1964: 17, 25, 27; Mukařovský, 1977: 8; Mukarovskiy, 1982: 149; Jakobson, 1987: 66, 69, 71; Jakobson, 1990a: 80; Korkmaz, 2007: 80; İmer ve diğerleri, 2013: 274; Jakobson, 2014: 86-88). Edebî dil teorisi, edebî dil ile standart dil [ya da diğer dil türleri] arasındaki farkla ilgilenir (Mukařovský, 1932: 123; Mukařovský, 1964: 17). Edebî dil hem yüzeydeki “somut yapı (/ real yapı)” hem derindeki “soyut yapı (/ irreal yapı)”ya sahiptir ve dilin edebîliği esas olarak derindeki soyut yapıdadır. Bununla birlikte yüzeydeki somut yapı da edebî dilin vazgeçilemez bileşenlerindendir ve bu yapıda yer alan “ses ve dış şekil” edebîliğe kısmi ve tamamlayıcı unsurlar olarak katkı verebilir.

Wellek ve Warren edebiyatın malzemesinin dil olduğunu belirtmiş ve edebî eseri “estetik dil işlevinin, dilin sanatsal işlevinin ya da edebî dilin hâkim olduğu eser” olarak tespit etmenin en iyisi olduğunu ifade etmiştir. Bu açıdan dil incelemesi, edebîliğin tespiti için son derece önemlidir (Wellek ve Warren, 2011: 25, 28, 201).

Edebî dil dilin sanatsal bir hâlde gerçekleşmesidir (Kıran ve Kıran, 2013: 106). Bu dil alıcıyı gerçek dünyanın sınırlarından sanat ve kurguya çeker. Böylece anlamlandırmada estetik mesafe veya çıkar gözetmezlik gibi estetiğin kimi kavramları etkili olmaya başlar. Edebî dil pratik amaçtan uzak, kurgusal ve çıkarsızdır (Wellek ve Warren, 2011: 28, 31).

Edebî dilde bir gösterge, kendine eşit bir gösterge ile yer değiştiremez ve kavramlar, farklı şekillerde anlatılabilirken duygular anlatılamaz (Moran, 2014: 106; Göktürk, 2016: 18-19). Söz konusu dil, oluşturduğu yapıda bütün-parça ilişkisini varsayar. Bu yapının var olması ve anlaşılması için edebî yapının her ögesi göz önünde bulundurulur. Edebî dil, bir ögenin diğer bir ögeyi edebî kıldığı ve öğelerin de karşılıklı kurduğu birlikli bir yapıyı inşa eder. Edebî dil ile oluşturulan birlikli yapıda herhangi bir ögenin değiştirilmesi, büyük veya küçük çapta edebî yapının ses, grafik veya içerik açısından zarar görmesine yol açar (Kıran ve Kıran, 2013: 109).

Rus biçimcileri “günlük dil (/ pratiķeskiy yazık/ prozaiķeskiy yazık)” ve “edebî dil (/ şiirsel dil/ poetiķeskiy yazık)” arasında bir ayrım görmüştür. Çalışmalarını özellikle edebî dil alanında sürdüren Rus biçimcilerine göre edebî dil

bir araç değil amaçtır ve estetik açıdan duyumsanan, özgün bir değere sahiptir (Parer, 2004: 103). Günlük dil ise temel işlev olarak dış dünyaya atıfta bulunarak alıcıya bir mesaj veya bilgi ileten yani iletişimi sağlayan bir araçtır (Abrams ve Harpham, 2015: 142). Rus biçimcilerine göre edebî dil (şiir dili temelinde) alışılmışın kırılması yöntemleriyle otomatik algılamadan çıkartılıp günlük dilden ayrılan, şaşırtıcı ve başlı başına değerli özel bir dildir (Parer, 2004: 73). Edebiyat ve özel olarak da şiir, dilin özel bir kullanımudur (Abrams ve Harpham, 2015: 142). Biçimciler şiir dilinin kendine özgü niteliğini “alışılmışın kırılması (/ ostranenie/ farklılaştırma/ yabancılaştırma/ defamilirization)”nda bulmuştur. Alışılmışın kırılması Rus biçimcilerine göre şiir dilini şiir dili yapan esas teknik ya da yöntemdir. Mukarosky ve Jakobson alışılmışın kırılması ve şiirsel işlevin edebî dili, günlük dilden ayıran oldukça önemli bir özellik, yöntem ya da sistem olarak görmüştür (Özünlü, 2001: 111). Şklovski’ye göre şiir dili yabancı, şaşırtıcı ve alışılmışı kıran özellikleriyle düzenlenmiş, duyumsanır ve özgün bir dildir (Parer, 2004: 100). İlk işaretlerine Şklovski’nin çalışmalarında rastlanan ve biçimcilerin sanatsal ölçütlerinden olan “duyumsama (/ oşçuşçeniye)” veya “duyumsanır olma (/ oşçutimiy)” özellikleri ile sanatın fark edilir, bilincine varılır ve sanatsallığın dikkat çeker olması anlatılır. Bu hâliyle duyumsama, otomatik algılamamanın karşısında yer alır ve eserin dili, biçimi, kurgulama yöntemi gibi kimi kategorileri kapsar (Parer, 2004: 100, 280). Şklovski’ye göre sanatın amacı, nesne duyusunu algılanır ve duyulur hâlde vermektir. Bu amaçta sanatın tekniği ise algılamamanın güçlüğü ve süresini arttıran, bilinci etkileyen “alışılmışın kırılması” tekniğidir. Alışkanlık bilinç dışı ve otomatik bir şekilde algılamadır; otomatikleşme, nesneyi siler (Şklovski, 2016: 77-78; Parer, 2004: 239, 243-245, 263-268). Şklovski’ye göre otomatik algılanan sözcükler yozlaşır, bu sözcükler ve sanat yok olur. Sanatın yaşatılması için sözcüklerin canlandırılması yani otomatik algılamadan kurtarılıp duyumsanır olması gerekir. Aynı fikirleri Jakobson da dile getirmiştir. Araştırmacı belirli bir süreden sonra geleneksel şiir dilinin donuklaştığı ve duyumsanmasını yitirerek hissedilmez hâle geldiğini ileri sürmüştür. Bu aşamadan sonra şiir dili alışılmış olduğu için barındırdığı mecaz, edebî teknik(ler) ve şiirsel coşkulara rağmen bilince herhangi bir şey anlatamaz; onun için hiçbir şey ifade etmez. Jakobson şiir dilinde belirli ve kalıplaşmış bir sözcük dağarcığına, sentaksa ve semantiğe bağlı kalınışa yani geleneksel bir tutuculuğa daha önceki

dönemlerde de rastlandığını belirtmiştir. Araştırmacıya göre bu geleneksel olan tutuculuk duyumsanır olmayı engeller. Bu donuklaşmış biçim, içeriği ele geçirir ve şablonlaşarak işlevsiz hâle gelir. Başka bir deyişle alışkanlık, nesnenin görülmesi ve hissedilmesini engeller çünkü alışılan nesne dikkati çekmez ve otomatik bir şekilde algılanır. Hâlbuki Jakobson biçimin ancak algılanmasının zor olduğu, duraksandığı ya da nesnelerin metne karşı direncinin hissedildiği zaman var olduğunu belirtmiştir. Söz konusu donuklaşmış biçimin yeniden bilince bir şey ifade etmesi ve estetik yaşantı oluşturabilmesi için alışılmışın kırılması gerekmektedir. Başta Şklovski ve Jakobson olmak üzere Rus biçimcilerine göre ölü ya da donuk olan dilin tekrar canlandırılması için nesne, biçim, dil ya da sözcüğün otomatik şekilde algılanmasını önlemek, geleneksel yapısını bozmak, alışılmışı kırmak ve böylece tüm bunların duyumsanmasını sağlamak gereklidir (Jakobson, 1979: 300, 321; Parer, 2004: 100-101, 104). Başka bir deyişle bu olumsuz durumun ortadan kaldırılabilmesi için alışılmışın ve otomatik algılamanın kırılması gerekir. Alışılmışın kırılması tekniği aracılığıyla otomatik algılamanın önüne geçilir ve sanat duyulur hâle gelir. Alışılmışın kırılmasıyla sıradan ya da günlük söylem bozulur, gündelik algı dünyası farklılaştırılır ve otomatikleşip kaybolan duyum kapasitesi yenilenir. Sanatsal alanda yapılan farklılaştırmalar, yabancılaştırmalarda yani alışılmışın kırılmasında bu olumsuz durumun önüne geçmek ve alışkanlığı kırarak sanatsallığın görülmesi ya da hissedilmesinin sağlanması amacı yatar. (Todorov, 2016: 18; Abrams ve Harpham, 2015: 142). Alışılmışın kırılması yani nesnenin algılama “otomatizminden” kurtarılması çeşitli sanatsal ifade araçları ve yollarla gerçekleşir (Şklovski, 2016: 78). Biçimciler şiir dilinin alışılmışın kırılmasıyla otomatizimden kurtarılıp duyumsanır hâle getirilmesinde “ses, sözcük, uyak, ritim, arkaizm” gibi yolların ve sanatsal ifade araçlarının etkili olduğuna yer vermiştir (Parer, 2004: 106). Jakobson’a göre alışılmışı kırmak ve daha zengin bir adlandırma yapmak için eğretilme, metafor, ses ahengi, telmih gibi araçlara ve dolaylı ifadelerle başvurmak gerekir. Böylece alışılmamış kullanım ile nesne daha etkili şekilde gösterilebilir (Jakobson, 1979: 336; Jakobson, 1990c: 26-27). Jakobson’a göre alışılmış kullanımda gösterge, gösterilen nesne veya kavrama sıkı sıkıya bağlıdır (1990c: 26-27). Araştırmacıya göre şiir dilinde alışılmışın kırılması ile “hem gösterenle gösterilen hem de göstergeyle kavram arasındaki bağlantıda temel bir değişim” sağlanır (Jakobson, 1990a: 11). Rus

biçimciliğinin ortaya koyduğu alışılmışın kırılması teknik veya yöntemi (ve diğer geliştirdikleri), söz konusu eleştiri akımı 1930'da sona erse de edebiyatta kullanılmaya devam etmiştir (Parer, 2004: 89, 206-207, 210, 292, 302, 304), gerek aynı şekilde gerek sapma veya ön plana çıkarma gibi benzer teknik veya yöntemlerle.

Jakobson sanatsal biçimin ölümlülüğünün sadece şiire özgü olmadığını belirtmiş ve Hanslick'in aynı olguyu müzik alanında gözlemlediğine değinmiştir. Hanslick'in bu gözlemi sanatsal biçimin ölümlülüğünü ve yenilik ihtiyacının itici gücünü ortaya koyuyor denebilir. Hanslick'e göre her biçim bir insan çabasıdır, sunidir ve belirli bir bireysellik, zaman, kültürün ürünüdür. Bu sebeplerden ötürü sanatsal biçim yavaş veya hızlı ilerleyen ölümlülük unsurunu içerir. Gerçekten güzel olan bir biçim bile zamanla büyüsunü kaybedebilir ve bu gerçek yadsınamaz. Böylece yeniliğin meşru ve haklı ihtiyacı hem halk hem sanatçılar tarafından hissedilir. Hanslick bu yenilenmeyi bir yandan çiçeklerin solduğu ancak bir yandan da yenilerinin filizlendiği doğanın işleyişine benzeterek düşüncesini desteklemiştir (Hanslick, 2018: 58; Jakobson, 1979: 322). Yazarlar bu meşru ihtiyaca dehadan kaynaklı bir özgürlükle cevap verir ve filizler sanatçının yaratıcılığından biter: Eliot'a göre şairlere dili kullanmada keyfi bir hürriyet tanınır ve şair hürriyetini, dilde daha iyi bir düzen kurma adına kullanabilir (2007c: 130, 136). Brunot yazarın, kendi yaratıcı tavrına göre herhangi bir sınırlama olmaksızın dili kullanabileceğini belirtmiştir (Mukařovský, 1932: 141; Mukařovský, 1964: 27). Mukarovsky'e göre ön plana çıkarma tekniğı ile standart dilin sistematik ihlali veya saptırılması edebî dil ve edebî eserin özünde vardır ve bu yüzden edebî dil ve edebî eserden standart dil ya da norma uyması istenemez, bunlara herhangi bir sınırlama konulamaz (Mukařovský, 1932: 126, 141; Mukařovský, 1964: 27; Özsarı, 2013: 63). Kıran ve Kıran açısından yazar istediğı edebî etkiyi yaratabilmek için dili istediğı gibi kullanır ve bu, onun en doğal hakkıdır (2013: 104). Altuğ'a göre edebiyatın, dilin kurallarını çiğneme özgürlüğü ve hakkı vardır. Yazar biçim kurallarına meydan okuyarak eserini oluşturur (2007: 223-224). Hartmann'a göre sanatın özgürlüğü sanatsal ifade için ne kadar gerekliyse o kadar geniş olabilir. Yazar dili diğer dil kullanıcılarına göre daha özgürce kullanır, onun geniş bir özgürlüğü vardır. Ona, malzemeye şekil verirken istediğini yapma özgürlüğü tanınır ve o, kompozisyon içinde [iç tutarlılığı gözetmek kaydıyla] ciddi bir sınırlama ile karşı karşıya gelmez. Yazar ancak bu şekilde gerekli

hareket alanı kazanabilir (Hartmann, 2024: 174, 402, 414, 421). Günay açısından alışılmamış bir bağdaştırma ya da sapma için şair suçlanamaz (2013: 302). Filizok’a göre edebî dil normlardan sapan bir dildir (2001: 100). Todorov’un belirttiğine göre edebî yapı kuralları ihlal ederek ve sınırları aşarak var olur ve gelişir (2012: 15). Edebî dilin, yanlış ya da farklı anlaşılmamak adına standart dil kural ve kullanımlarına alışılmış şekilde uyması beklen(e)mez. Edebî dil (ve özellikle şiir dili), çoğu zaman alışılmışın kırılması (/ sapma/ ön plana çıkarma) ile standart dil ve diğer dil türlerinden farklılaşır. Alışılmışın kırılması edebî dil ile standart dil ve diğer dil türlerinin ayrımında başlıca etmen olarak düşünülür.

Otomatik bir şekilde algılanan nesne ya da biçim varlığını yitirir çünkü algı, alışkanlıkla ona dikkatini vermeden üzerinden kayıp gider. Alışılmış ya da olağan görülen, üzerinden durulmadan kabul edilir ve olağan olduğu sürece de üzerinde ya da nasıl olduğu hakkında düşünülmez (Hartmann, 2024: 118, 192). Alışılmışı, otomatikleşmiş ya da olağan hâle gelmiş yıkip tekrar canlandırabilmek ve onu estetik yaşantı uyandırmaya elverişli hâle getirmek için dil üzerinde düzenlemeler yapılabilir. Başka bir deyişle edebî eserlerde estetik yaşantı uyandırmak için metin üreticisi dilin her alanında kendine özgü düzenlemeler yapabilir, kuralları zorlayabilir. Sapmalara başvurarak standart dışı ses, ek, söz, söz dizimi kalıplarından yararlanabilir. Kimi zaman standart imlaya dahi edebîlik adına uyulmayabilir. Söz ve söz öbeklerini farklı okumaları mümkün kılacak, alışılmışı kırarak ya da alışılmamış bağdaştırma elde edecek şekilde düzenleyebilir. Cümle kuruluşlarında ise “Özne-Yardımcı Ögeler-Yüklem” şeklindeki alışılmış dizimin zorunluluğu yoktur ve edebîlik için bu dizimin dışına çıkılabilir. Daha genel bir şekilde ifade etmek gerekirse edebî dil, söz dizimsel açıdan farklılaşabilir. Metin üreticisi en azından alıcı ile asgari düzeyde iletişimi korumak koşuluyla istediği imgeyi yaratmak, duyguyu ifade etmek, heyecan ve coşku oluşturmak, çağrışım sağlayabilmek adına standart dile sanatsal biçim verebilir. Edebî eserde metin üreticisi standart dilin araçlarını dil bilgisi ve sözlüğün öğelerini hedeflediği sanatsal etkiyi verebilmek adına esnek bir şekilde kullanabilir. Söz konusu edebî dilin zenginliğini aldığı kaynaklardan biri alışılmışın kırılmasıdır (Rifat, 1976: 27; Jakobson, 1979: 322-323, 335; Jakobson, 1990: 84; Okay, 1994: 395; Bayrav, 1999: 65-66; Özünlü, 2001: 25, 79, 82, 93, 111,

142; Aksan, 2003: 26; Aksan, 2009: 74-75; Günay, 2013: 300-301; Güler, 2015: 49-50, 53-54; Aksan, 2016: 53, 70, 152; Göktürk, 2016: 22; Demir, 2022: 407).

Alışılmamış bağdaştırma veya sapmalar sayesinde edebîliğe katkı sunacak yeni sözcük, anlatım biçimi ve cümle tarzı geliştirilebilir. Geliştirilen bu kullanımlar sayesinde hem dilin yeni kullanımlarına olanak sağlanır hem de okurun zihninde yeni ve değişik tasarım ve duygu değerleri oluşturulur. Şiir dili, yeni olanaklar dener ve zorunda olmasa da dilin kullanımını geliştirir (Mukařovský, 1932: 129, 133, 138-139, 141-142, 143, 146-147; Mukařovský, 1964: 21, 24-25, 29; Günay, 2013: 301-302, 313). Tüm bunlarla beraber edebî dil ile kurulan bir anlatım, alıcının algısından uzağa düşerse yazar, anlaşılma tehlikesi ile karşı karşıya kalabilir (Kıran ve Kıran, 2013: 104). Bu noktada edebî dil ile oluşturulan metinde en azından asgari düzeyde iletişim korunmalıdır.

Prag Dilbilim Okulu da Rus biçimcileri gibi günlük dil ile edebî dil arasında belirli bir fark görmüştür (Güler, 2015: 4-5). Bu dilbilimi okuluna göre “edebî dil” ile “iletişim dili (/ pratik ve kuramsal dil)” özdeş tutulamaz ve söz konusu türler arasında belirli bir ayrım vardır (Mathesius ve diğerleri, 1929: 17; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 40). Prag Dilbilim Okulu’na göre “iletişim dili (/ pratik ve kuramsal dil)” gösterilene yönelik iken edebî dil, göstergenin kendisine yöneliktir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 14). Edebî dil, diğer dil türlerinden farklı olarak içinde bireysel bir yaratıcı davranış (/ edim), yani Saussure’nin terimiyle söylenirse “söz (/ parole)” barındırır (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18). Prag Dilbilim Okulu’nun kanıksanan yapılar karşısındaki duruşu Rus biçimcileri ile aynı yönde olmuştur. Okula göre edebî dilde kurulan yapılar, otomatikleşmeyi kırma eğiliminde gerçekleşmektedir. Ayrıca sistem olarak standart dilde tercih edilmeyen kimi “ses/ahenk” veya “dış şekil/yazım/grafik” unsurları edebî dilde oluşturulup tercih edilebilir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18). Prag Dil Bilim Okulu edebî dilin fonoloji veya morfoloji gibi düzlemlerinin birbirlerine oldukça sıkı bir şekilde bağlı olduğunu belirtmiştir. Edebî dilde tüm düzlemler az veya çok önemde özerk değerlere sahiptir. Bu sebeple edebî dil söz konusu farklı düzlemlerden herhangi biri dikkate alınmadan incelenemez, tüm düzlemler önemi oranında incelemeye dâhil edilmelidir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18; Jakobson, Karsevski ve Trubetskoy, 2014: 38).

Prag Dilbilim Okulunun en etkin isimlerinden Mukarovsky “edebî dil (/ poetic language/ jazyk básnický)” ile “standart dil (/ standard language/ jazyk spisovný)” arasında hem yapı hem işlev açısından belirli bir ayrım görmüştür. Çek dilbilimci edebî dilin kendi ögelerine sahip, ağırlık noktası ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkide olan, bağımsız ve sanatsallık işlevinde bir oluşum olduğunu ifade etmiştir (Mukařovský, 1932: 124, 127, 141; Mukařovský, 1964: 17, 25, 27; Mukařovský, 1977: 8; Mukarovskiy, 1982: 149). Mukarovsky’e göre edebî dil, özellikleri ile değil ancak işlevi ile kalıcı olarak karakterize edilebilir (Mukařovský, 1977: 3). Araştırmacıya göre edebî dilin amacı estetik etkidir. Söz konusu dilin amacı estetik etki olduğuna göre işlevi de estetik etki yaratma işlevidir ve buradan hareketle edebî dilin karakteristiği de “estetik etki yaratma” olarak tespit edilebilir (Mukařovský, 1977: 4).

Mukarovsky dilde “pratik işlevler (Bühler’in ileri sürdüğü duyu, gönderge ve çağrı işlevi; iletişimsel işlevler; iletişimsel dil)”in yanında “estetik işlev”in de yer aldığını, estetik işlevin de bir dil işlevi olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre estetik işlev pratik işlevlerin karşısında yer alır, Bühler’in ileri sürdüğü işlevleri tamamlar, dil göstergesinin yapısını dikkate alır ve dikkati göstergenin üzerine çeker. Özellikle vurgulamak gerekirse Mukarovsky’e göre edebî dilde ve onun amacı estetik işlevde dikkat, dil göstergesinin kendisi üzerindedir (Mukařovský, 1977: 4; Mukarovskiy, 1982: 150-151). Başka bir ifadeyle Çek dilbilimciye göre edebî dilde göstergenin/kelimenin anlattığı değil göstergenin/kelimenin bizzat kendisi önemlidir (Mukarovskiy, 1982: 150-151; Özsan, 2013: 63). Bu hâliyle söz konusu durum, amacı iletişim olan pratik yönelimin tam tersidir (Mukařovský, 1977: 4). Mukarovsky’e göre edebî dil iletişim kurma ihtiyacı tarafından biçimlendirilmez, estetik bir yapı yaratıp okurda estetik yaşantı meydana getirme ihtiyaç ve önceliği tarafından biçimlendirilir (Mukařovský, 1932: 146; Mukařovský, 1977: 4).

Mukarovsky’e göre edebî dilde “ifade ile bağlam arasındaki ilişki” öne çıkar. Edebî ifade, iletişimsel²⁹⁹ söylemdeki gibi gerçeklikle olan ilişkisiyle değil metin

²⁹⁹ Bühler tarafından ileri sürülen geleneksel dil örnekçesi “duyusal (Birinci kişiyi, iletişimin kurucu ögelerinden vericiyi karşılar.)”, “çağrısız (İkinci kişiyi, iletişimin kurucu ögelerinden alıcıyı karşılar.)” ve “göndergesel (Üçüncü kişiyi; iletişimin kurucu ögelerinden sözü edilen kişi veya nesneyi karşılar.)” olmak üzere üç dil işlevini karşılar (Jakobson, 1983: 53; Jakobson, 1987: 68).

içerisinde kurduğu ilişkilerle anlamlandırılır. Araştırmacıya göre şiirde ifade ile gerçek arasındaki ilişki metnin içinde geri planda kalır ve bu geri planda kalış hem estetik bir amacın yol açacağı hem de dikkatin gösterge üzerinde toplanmasına neden olacağı bir etki yaratır (Mukarovskiy, 1982: 149-150).

Mukarovsky sanat eserini açık bir şekilde özerk/bağımsız bir estetik gösterge olarak görmüştür. Bunun yanında araştırmacı, sanat eserinin tarihî veya felsefî anlamdaki iletişimsel işlevinin de farkındadır (Zima, 2015: 86-87). Mukarovsky’e göre edebiyat ve eserleri sanata özgü “estetik işlev”in yanında dilin üstlenmiş olduğu “iletişim işlevi (/ iletişimsel işlev)”ni de “geri planda kalmak ve ilk planda olmamak kaydıyla” bünyesinde taşır. Bir edebî eser (örneğin şiir), sadece bir sanat eseri değil aynı zamanda bir ruh hâli, düşünce veya duyguyu da dışa vuran/ifade eden bir “söz (/ parole)”dür (Mukařovský, 1936: 1068-1069, 1071; Mukarovsky, 1983: 274, 277; Rifat, 2013: 124). Bu iletişimsel işlevler, sanat eserinin göndergesel boyutlarıdır. Mukarovsky bu iletişimsel işlevlere, sanat eserindeki estetik işlev tarafından hükmedildiğini ve bu yüzden söz konusu iletişimsel işlevlerin ikincil işlevler olduğunu düşünmüştür (Zima, 2015: 86-87).

Mukarovsky estetik etkinliğin var olması ve yaratılmasında Rus biçimcilerine yakın bir çizgi takip etmiştir. Rus biçimcilerinin ileri sürdüğüne benzer bir şekilde Mukarovsky’e göre de estetik etkinlik, “otomatikleşme (/ automatization)” yani “bayağılaşma (/ sıradanlaşma/ vulgarization)” ve “genelleşme (/ generalization)” sebebiyle belirli bir zaman sonra yok olur (Mukařovský, 1977: 12). Çek dil bilimci “edebî dil (/ şiirsel dil/ poetic language)”in elde edilmesinde de yine Rus biçimcilerinin alışılmışın kırılması tekniğine yakın bir teknik olarak “ön plana çıkarma”yı ileri sürmüştür. Bir ses, hece, kelime, cümle veya metni yani en küçükten en büyüğe kadar dilsel bir birimi estetik kaygı gözeterek edebî bir şekilde otomatikleşmiş algıdan yani otomatik bir şekilde algılanmaktan kurtarmaya “edebîleştirmek (/ deotomatize etmek/ deautomatize)” denir. Bir dilsel birimi edebîleştirmek (yani deotomatize etmek) için kullanılan teknik ise “ön plana çıkarma (/ önceleme/ foregrounding/ aktualisaci)”dır. Ön plana çıkarma tekniği sayesinde

Mukarovsky’e göre iletişimsel dil veya işlev, Bühler’in ileri sürdüğü duygu, gönderge ve çağrı işlevlerini kapsar. Bunların karşısında ise dilin estetik işlevi yer alır. Estetik işlev, dilin bu üç temel iletişim işlevinin olumsuzlanması olarak belirir ve aynı zamanda dilin işlevlerinin tamamlayıcısı olur (Mukarovskiy, 1982: 149-151).

dilsel birimler edebîleştirilebilir. Mukarovsky edebî dilin ya da dilin edebî işlevinin “ön plana çıkarma”da olduğunu ileri sürmüş ve edebî dili (doğal olarak da edebîliği ve edebî eseri) bu tekniğe bağlı görmüştür. Araştırmacının sanat anlayışına göre edebî dil ve onun sanatsallığı sanat ve edebîliğin kurulu normlarını ihlal ederek hayatta kalır. Başka bir deyişle Çek dilbilimci otomatikleşme kavramına karşıt olarak yenilik fikrini barından ön plana çıkarma tekniği ya da kavramını geliştirmiştir.

Mukarovsky’e göre bir edim otomatikleştirildiği ölçüde daha az bilinçle, ön plana çıkarıldığı ölçüde ise daha fazla bilinçle gerçekleştirilir. Otomatikleşme olay veya durumu şematize ederken ön plana çıkarma ise bu durumun önüne geçer ve şematik yapıyı bozar. Araştırmacı bu noktada ön plana çıkarmayı otomatikleşmenin karşıtı/tersi olarak kabul etmiştir. Nitekim Mukarovsky, edebî dilin işlevini de tam burada bulmuştur. Bir kelimenin olağan ya da normal kullanımı az ya da çok otomatikleşmiştir. Ön plana çıkarma estetik açıdan, standart dilin normlarının kırılması, mevcut alışılmış düzenin bozulması veya ihlal edilmesi ile gerçekleştirilir. Araştırmacı, standart dilin farklı kullanımlar yoluyla standart kullanımından sapması sayesinde edebî dilin elde edileceğini dile getirir. Çek dilbilimci edebî dilin işlevini, “ifade (/ söyleyiş/ utterance/ projevu)”yi azami düzeyde “ön plana çıkarma” olarak tespit etmiştir. Mukarovsky’e göre bir eserin edebî olması ifadenin doğrudan kendisinin azami düzeyde “ön plana çıkarılması”ndan ibarettir. Başka bir deyişle edebî dil, ifadenin en üst düzeyde ön plana çıkarılmasıyla elde edilir (Mukařovský, 1932: 127, 145; Mukařovský, 1964: 19; Mukařovský, 1977: 42; Özsarı, 2013: 63; Abrams ve Harpham, 2015: 142; Zima, 2015: 80). Ön plana çıkarmada estetik değer her zaman önemli bir rol oynar (Mukařovský, 1964: 25). Dilin edebîleştirilmesi ve edebîleştirilen dilin “okurda estetik etki yaratma” işlevini yerine getirmesi, “ön plana çıkarma” tekniğinin kullanılmasına bağlıdır (Mukařovský, 1932: 127).

Edebî dilde ön plana çıkarma, konuyu ikinci plana iter ve ifade için kendini amaç hâline getirir. Başka bir deyişle ön plana çıkarma, standart dildeki gibi konunun iletilmesinde bir araç olarak kullanılmaz aksine edebî dilde ifadenin kendisini ön plana çıkarmak için bir amaç olarak kullanılır. Mukarovsky’e göre ön plana çıkarma, edebî dilde edebîlik için bir amaçtır. Bu teknik, iletişimi ikinci plana attığı ve kendisi için kullanıldığı ölçüde en yüksek yoğunluğa ulaşır. Edebî dilde ön plana çıkarma iletişim için bir araç olarak kullanılmaz aksine ifadenin kendisini ön

plana çıkarmak için kullanılır (Mukařovský, 1932: 127; Mukařovský, 1964: 19). Doğal olarak edebî dil ve bu dilin baskın işlevde yer aldığı edebî eser, dilin bilgi verici iletişimsel yönü ve mantıksal bağlantılarını ikinci plana alır; dilin kendisini elle tutulur hâle getirir, nesneleştirir (Abrams ve Harpham, 2015: 142).

Mukarovsky'e göre edebîlik için standart dilin öğeleri estetik açıdan bilinçli olarak saptırılır. Norm, estetik kaygı ile kasıtlı olarak ihlal edilir. Başka bir deyişle standart dil normunun sistematik ihlali, edebî dil kullanımını mümkün kılan anahtardır. Nitekim bu mümkün kılış, dilin estetik kaygıyla bilinçli saptırılması veya sistematik ihlali olmasaydı genel olarak edebiyat, özel olarak şiir olmazdı. Mukarovsky bir dilde normlar ne kadar sağlamsa bunların ihlal edilebileceği yolların o kadar çeşitli olduğunu ve doğal olarak da dilde edebiyat ile şiir için o kadar olanağın var olduğunu dile getirmiştir (Mukařovský, 1932: 124-125; Mukařovský, 1964: 18).

Çek dilbilimci Mukarovsky ön plana çıkarmanın “edebî dil” ve “edebî eser [hem (özellikle) şiir ve şiire dayalı türler hem hikâye ve anlatıya dayalı türler]” için vazgeçilmez olduğunu, onsuz edebî dil ve edebî eserin var olamayacağını ileri sürmüştür. Başka bir deyişle dilin estetik amaçlarla saptırılması ya da sistematik olarak ihlal edilip bozulması edebî dil ve edebî eserin özüne aittir, bundan vazgeçilemez. Araştırmacıya göre standart dilden sapılmasının hata olarak eleştirilmesi, edebî dil ve edebî eseri reddetmek anlamına gelir (Mukařovský, 1932: 127, 131-132, 141, 145; Mukařovský, 1964: 22-23; Mukařovský, 1977: 15-16). Çek dil bilimciye göre edebî dil, sürekli bir değişimi barındırır. Bu değişimin özü estetik etki açısından ifadenin, dilsel öğelerinin sürekli yeniden inşasındadır. Her seferinden farklı bir dilsel öge ön plana çıkar, baskın hâle gelir ve yapı değişir (Mukařovský, 1977: 13-14).

Mukarovsky'e göre –L. Brunot'un daha 1913'te ifade ettiği gibi³⁰⁰– standart dilin bozulması edebî dil ve edebî eserin (özellikle şiirin) özünde vardır. Bu sebeple edebî dil ve edebî eserden (özellikle şiirden) standart dil veya norma uyması istenemez ya da beklenemez. Başka bir açıdan edebî dil ve edebî eserdeki tüm dilsel

³⁰⁰ Mukarovsky'nin aktardığına göre Brunot modern sanatın özünde bireyci olduğunu ve her daim genel bir dille tatmin olmayacağını belirtmiştir. Brunot bir fikrin sıradan iletişimini belirleyen yasaların ve dilin kabul edilmiş yasalarının, dehaya sahip sanatçıya dayatılamayacağını kaydetmiştir (Mukařovský, 1932: 141; Mukařovský, 1964: 27).

ögelerin standart dile uyması gerektiği varsayımı yanlıştır (Mukařovský, 1932: 126, 141; Mukařovský, 1964: 27). Bunun yanında standart bir dil yaratmak, şiir veya şairin amacı da değildir (Mukařovský, 1932: 143).

Mukarovksy'e göre edebî dil standart dilin ötesinde yeniden kurulur. Edebî dilde karşılığı olan geçerli söyleyişlerin standart dilde karşılığı veya geçerliliği olmayabilir (Mukarovskiy, 1982: 150). Çek dil bilimciye göre hatta standart dil açısından hata ya da yanlış olan kimi dil kullanımları edebî eserde edebî yapının bir parçası olup sanatsal bir işlev yerine getirebilir. Bu noktada standart dile göre söz konusu hatalar artık hata olmaktan çıkar ve edebî dilde, edebî eserin olumlu edebî parçaları olarak değerlendirilir. Bu sebeple edebî eserdeki standart dile göre farklılık, hata ya da yanlışlara “edebî bir işlevinin olabileceği ihtimali”ni göz önünde bulundurarak dikkatle yaklaşmak gerekir (Mukařovský, 1932: 148-149).

Çek dilbilimci Mukarovsky'e göre edebî eserde standart dil de kullanılır ve bunun da bir işlevi vardır. Edebî bir eserde ya da yapıda kullanılan standart dil, edebî dilin algılandığı bir arka plan, bir fon olma işlevini yerine getirir (Mukařovský, 1932: 126; Mukařovský, 1964: 18-19; Mukařovský, 1977: 8).

Mukarovsky edebî dilde ön plana çıkarmanın en üst düzeyde nasıl mümkün olacağı ya da hangi ilkelere bağlı olarak gerçekleştirilebileceği üzerine de fikir yürütmüş, bunun nicelik değil tutarlılık ve sistematiklik ile olduğu sonucuna varmıştır. Araştırmacı en üst düzeyde ön plana çıkarmanın niceliğe bağlı olarak tüm dilsel ögeleri ön plana çıkararak yakalanamayacağını, tüm dilsel ögelerin ön plana çıkarılmasının teorik olarak bir hata ve imkânsız bir durum olduğunu dile getirmiştir. Çek dilbilimci ve estetikçiye göre herhangi bir ögenin ön plana çıkarılmasına zorunlu olarak diğer dilsel ögelerin bir veya daha fazlasının otomatikleştirilmiş hâl(ler)i eşlik edecektir. Çünkü ön plana çıkacak bir öge ancak otomatikleşmiş standart öge veya ögelerin arka fonu oluşturduğu bir yapıda ön plana çıkabilir. Eğer tüm yapı aynı anda ön plana çıkarılmaya çalışılırsa ön plana çıkmanın algılanması için gerekli olan standart dilden müteşekkil arka yapı yani standart dil fonu olmayacak ve doğal olarak öne çıkarılmak istenen öge standart dil ögelerine göre ön plana çıkamayacaktır. Eş zamanlı olarak tüm ögelerin ön plana çıkması, tüm ögeleri aynı düzleme getirecek ve bu durum da bir otomatikleşmeye dönüşecektir. Ön plana çıkarılan ögelerin ayrışabilmesi için bunlara mutlaka otomatikleşmiş standart dil

birim veya birimleri eşlik etmelidir³⁰¹. Bu noktada araştırmacı edebî dilde en üst düzeyde ön plana çıkarmanın, ön plana çıkarılan ögelerin niceliği ile değil ön plana çıkarmanın “tutarlılık (/ consistency/ důslednost)” ve “sistematiçlik (/ systematic of character/ systematičnost)”i ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Mukarovsky’e göre tutarlılık eserde ön plana çıkan ögenin/ögelerin biçimlendirilmesinde aynı doğrultuda bir yönün yakalanabilmesinde ortaya çıkar. Otomatikleşmenin kırılması tutarlı bir şekilde sözcük seçimi ya da bağlamda birbirine yakın kelimelerin alışılmamış anlam ilişkileri kurması sayesinde gerçekleştirilir. Her iki yol da birbirinden farklı tarzlarda olsa da anlamın ön plana çıkarılması ile sonuçlanır. Dilsel ögelerin sistematik olarak öne çıkarılması ise bu ögelerin karşılıklı ilişkilerinin derecelendirilmesinden meydana gelir ve derecelendirmede en üstteki dilsel öge baskındır. Ön plana çıkarılan veya çıkarılmayan tüm ögelerin, baskın ögenin bakış açısından değerlendirilir. Bu baskın öge, diğer unsurların ilişkilerine yön veren ve onları belirleyen ögedir (Mukařovský, 1932: 127-129; Mukařovský, 1964: 20).

Prag Dilbilim Okulu’nun önemli ismi Havranek de otomatikleştirme ve ön plana çıkarma tekniklerini işlemiş, edebî dil açısından Prag Dilbilim Okulu ve Mukarovsky ile aynı doğrultuda fikir belirtmiştir. Öncelikle Çek dilbilimciye göre edebî dilin temeli standart dildir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 3). Havranek standart dilde, bu dilin çeşitli işlev ve türlerinde; amaca uygun yönde dilsel öge ve araçların özel kullanımlarının temel teknikleri/tipleri olarak “düşünselleştirme (/ rasyonelleştirme/ akılsallaştırma/ intellectualization/ racionalisaci/ intelektuálisaci), otomatikleştirme (/ automatization / automatisaci), ön plana çıkarma (/ foregrounding/ aktualisaci)”yı tespit etmiştir (Havránek, 1932: 45; Havránek, 1964: 5). Dilin işlevsel (ve üslupsal) ayrımı öncelikle söz varlığı ve söz diziminde kendini gösterir. Bu alanları imla (/ hláskové), ses bilgisi ve morfoloji izler. Söz konusu ayrım, bu alanlardaki farklı kullanımlar aracılığıyla belirginleşir (Havránek, 1932: 43; Havránek, 1964: 4). Bu teknikler, standart dilin kimi işlev ve türlerinde yer alan dilsel öge ve araçların “özel kullanım türleri/biçimleri”ni oluşturur. Başka bir deyişle çeşitli dil işlev ve türlerinde dilsel öge ve araçların amaca uygun yönde biçimlendirilmesi için kullanılan temel teknikleri “düşünselleştirme,

³⁰¹ Bir edebî metnin tümünün niçin alışılmamış bağdaştırma ya da ön plana çıkarılmış ögelerden kurulamayacağını Mukarovsky açısından gerekçesi budur.

otomatikleştirme, ön plana çıkarma” olarak belirlemiştir (Havránek, 1932: 45; Havránek, 1964: 5).

Havranek’e göre dilsel öğelerin tek başına veya ilişkili olarak bir anlamı iletmek için alışlageldiği biçimde kullanılması ve göstergenin/ifadenin, kendisinin dikkat çekmeyecek şekilde tercih edilmesine “otomatikleş(tir)me (/ automatization/ automatisaci)” denir. Otomatikleş(tir)mede iletişim geleneksel dil sistemi içinde alışlagelmiş olarak meydana gelir ve algılanır. Bu iletişimde durum ve iç bağlamdan elde edilen ek anlamlandırma olmaksızın, bunlarla tamamlanmadan temel olarak genel dil sistemi sayesinde anlaşılır. Başka bir deyişle otomatikleş(tiril)miş ifadeler durum ve iç bağlamın ek anlamlandırması olmaksızın zaten sadece dil sisteminin bir parçası olarak “anlaşılabilir (/ srozumitelné)”dir ve bunu amaç edinir. Dil bilimsel bir olgu olarak otomatikleş(tir)me hem alıcı hem verici ile ilgilidir (Havránek, 1932: 53; Havránek, 1964: 9). Edebî bir metinde kelimeler ya da ifadeler durum ve iç bağlamdan hareketle standart anlamlarının dışında o iç bağlamdan kaynaklı bir anlam elde edebilir. İşte otomatikleşmede, otomatikleştirilmiş kelime ve ifadelerde bu durum yoktur. Kelime ve ifadeler durum veya iç bağlama dayalı ek bir anlamlandırma olmaksızın sadece dil sistemindeki geleneksel ve alışlagelmiş anlamları ile kullanılırlar.

Havranek’e göre dilsel öğelerin/göstergenin/ifadenin kendisine dikkat çekecek ve odaklandırarak biçimde, alışılmadık hâlde, otomatikleş(tir)menin karşıtı olarak, otomatikleş(tiril)memiş (/ deotomatize edilmiş/ otomatize edilmemiş/ deautomatized/ disautomatisované) ve canlı bir edebî metafor gibi algılanır şekilde kullanılmasına “ön plana çıkarma (/ foregrounding/ aktualisací)” denir (1932: 53; 1964: 10;). İfadenin kendisine hizmet eden ön plana çıkarmaya edebî dilde azami düzeyde rastlanır (Havránek, 1932: 59; Havránek, 1964: 12). Belirli bir alanda otomatikleşmiş yani alışılmış olarak kullanılan kelimeler, tamamen farklı bir bağlamda kullanılırsa bu farklı bağlamda artık ön plana çıkarma örneği niteliği elde eder (Havránek, 1932: 54; Havránek, 1964: 11). Araştırmacıya göre edebî dilin esas işlevi iletişimsel olma değilken diğer dil türlerinin (iletişimsel, meslekî ve bilim dili) esas işlevi iletişimsel değildir ve bu yönüyle edebî dil, diğer dil türlerinden farklılaşarak kendine has apayrı bir konumda yer alır (Havránek, 1932: 67, 69; Havránek, 1964: 15). Çek dilbilimciye göre edebî dil ve işlevi, diğer dil tür ve işlevlerini kendi amacı doğrultusunda çeşitli

şekillerde kullanabilir (Havránek, 1932: 61; Havránek, 1964: 12). Örneğin günlük dil zaman zaman edebî işlevde de kullanılabilir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 3).

Dilin edebî işlevini işleyen bir diğer önemli araştırmacı hem Rus biçimcilerinin hem de Prag Dilbilim Okulu'nun önemli bir üyesi olan Jakobson'dur (Zima, 2015: 67). Jakobson'a göre her türlü iletişim "konuşucu, bağlam, bildiri, bağlantı, kod, dinleyici" adlı altı temel ögenin birlikte işlemesi ile oluşur. Bu altı temel ögeden herhangi birinin öne çıkarılmasıyla dilin farklı bir işlevi oluşturulur. Bu sebeple altı temel ögeye karşılık gelen dilin altı işlevi vardır. Başka bir deyişle söz konusu altı temel ögeden birinin diğerlerine göre daha ağır basması veya bir başka ifadeyle iletişimin bu altı temel ögeden herhangi birine yönelik olması sonucunda ise altı farklı dil işlevi ortaya çıkar. Eğer iletişimde bu altı ögeden ağır basan "bildiri (/ ileti/ mesaj)"nin kendisiyse bildirinin kendisi vurgulanıyorsa bildiri kendi üstüne odaklanıyorsa dilin "edebî işlevi (/ şiirsel işlev/ yazın işlevi/ sanat işlevi/ sanatsal işlev/ poetic function)" ortaya çıkar. Edebî işlev kendine dönüşlü ya da kendine gönderme yapan (oto-referansiyal) işlev olarak tanımlanır (Jakobson, 1987: 66, 71; Öztokat, 2005: 106; Rifat, 2013: 40; Jakobson, 2014: 86-88; Zima, 2015: 25, 29). Başka bir deyişle dilin edebî işlevi, göstergenin kendisine yönelik olan bir dil işlevidir. Edebî dil, dikkati kendi üzerine ve düzenlenişine çeker. Edebî eserlerde egemen, baskın veya belirleyici işlev, dilin edebî işlevidir (Jakobson, 1987: 69; Jakobson, 1990a: 80; Doltaş, 2003: 49; Jakobson, 2014: 88; Güler, 2015: 46). Dilin edebî işlevi göz önüne alındığında edebî metin tarihî, sosyal, biyografik ya da ahlakî bir belge olarak değil salt kendisi için okunur ya da deneyimlenir (Zima, 2015: 25). Jakobson'a göre edebî dil dış gerçekliğe atıf yapmaz, dilin kendisi önemlidir. Araştırmacıya göre edebî metnin amacı da dış dünyaya herhangi bir gönderim yapmak değil dili alışılmışın dışında kullanarak duygu ve fikirleri okurlara aktarmaktır. Bu sebepten ötürü edebî metinlerde dil düz ve mantıksal şekilde kullanılmaz aksine çağrışımlı, benzetmeli ve mecazlı bir şekilde edebî işlev ile kullanılır. Böylece edebî eser edebî dili kullanarak duygu ve fikirleri doğrudan okura iletmeye çalışır (Jakobson, 1979: 336; Doltaş, 2003: 49; Zima, 2015: 72). Jakobson'a göre şiir, dilin edebî işlevi ile oluşturulur. Başka bir ifadeyle şiir, edebî işlev bakımından ya da edebî işlevde dildir. Araştırmacıya göre şiirde günlük dile (ve dilin

duygusal işlevine) içkin olan iletişimsel işlev en aza indirgenir. Böylece şiir ve dilin edebî işlevi iletinin konusu bakımından kayıtsızdır (Jakobson, 1979: 305).

Jakobson'a göre bir metinde dilin işlevlerinden yalnız birinin var olması oldukça zordur, tek işlevi yerine getiren bir ileti veya metin bulmak çok güçtür. Bunun yerine genellikle metinlerde dil işlevlerinin aşamalarla bir çeşitliliği vardır. İletilerin çeşitliliği herhangi bir dil işlevinin tekelinde değildir aksine bu çeşitlilik işlevler arasındaki aşamalarla farkındadır. Bu çeşitlilik içinde metnin yapısı, öncelikle baskın dil işlevine bağlıdır. Başka bir ifadeyle bir iletinin dilsel yapısı, her şeyden önce ağır basan dil işlevine bağlıdır (Jakobson, 1987: 66; Jakobson, 2014: 86). Araştırmacıya göre dilin edebî işlevi, edebiyatın kullandığı ya da edebî eserde kullanılan tek dil işlevi değildir ancak egemen, baskın ve belirleyici işlevdir. Edebî eserde temel işlev, dilin edebî işlevi iken diğer dil işlevleri ikincil ve yardımcı bileşenler olarak görev alır. Nitekim Jakobson dilin edebî işlevini, şiire indirgemeye veya şiiri edebî dil işlevi ile sınırlamaya karşı çıkmış, bunun aşırı ve yanıltıcı bir basitleştirme olacağını ifade etmiştir (1987: 70; 2014: 86, 88). Başka bir deyişle edebî eser, bünyesinde farklı dil işlevlerini de barındırır ve dilin edebî işlevi ile sınırlanamaz. Aynı şekilde edebî dil de yalnızca edebî eser ile sınırlanamaz (Zima, 2015: 73).

Edebî dil sanatsal açıdan günlük dil ve diğer dil türlerini aşan ve onların dile getiremediğini ifade eden, genel dil sistemi içinde kendi öğelerine sahip bağımsız bir ikinci sistemdir. Bayrav'a göre edebî dil, günlük dile göre bir üst dildir (1999: 58). Bek şiir özelinde konuya yaklaşmış ve şiirin bir üst dil ürünü olduğunu dile getirmiştir (2004: 67). Todorov'a göre edebiyat, günlük dilin türlerinin dile getiremediği ya da getiremediğini dile getirme çabası olarak var olur (2012: 29). Hartmann'a göre yazar, standart dili kullansa da edebî metindeki göstergelerin anlamı ve işlevi, standart dildekinden değişiktir. Dil, standart ya da günlük hayattaki sıradan ve pratik ilişkilere hizmet ederkenki sahip olduğu düzen biçiminden farklı bir düzen biçimiyle belli bir edebî etki kazanır. Böylece standart ya da günlük dil ile normal hayatta dile getirilemeyen, edebî metin veya metin parçasında dile getirebilir (Hartmann, 2024: 174). Eliot edebî dilin, günlük dilden farklı ve yüksek olduğunu kaydetmiştir (2007f: 197). Bayrav'a göre özellikle şiir dili, kendi kurallarını uygulayarak günlük dili aşar ve yeni ahenk, duygu ve düşler arar (1999: 40). Edebî

dil, ham madde olarak önceden var olan genel dil sistemini kullanır, genel dil sisteminin üzerine kurulur. Bununla birlikte edebî dil kendine özgü bir dil sistemi yaratır. Edebî dil ilk gereç olarak kendinden önce var olan bir sistemi yani dili kullandığı için “ikinci bir dil” ya da dil denen sistem üzerine kurulu “ikincil bir sistem”dir (Rifat, 1976: 52; Filizok, 2001: 100; Özünlü, 2001: 10, 73; Todorov, 2014: 46; Göktürk, 2016: 17).

Edebî metinlerde ağırlıklı, baskın ya da birincil olan dilin edebî işlevidir. Dilin edebî işlevi, iletinin kendisi ile ilgilenir ve edebî iletinin göndergesi de yine iletinin kendisidir (Kıran ve Kıran, 2013: 100, 110, 104, 106; Abrams ve Harpham, 2015: 142). Başka bir deyişle edebî dil, göstergenin kendine yöneliktir, göstergenin kendisi vurgulanır ve ses ahengi gözetilir; vezin, aliterasyon veya ses düzenlemeleri gibi araçlar dilin bu yönüne dikkati çeker (Hartmann, 2024: 174; Wellek ve Warren, 2011: 26; Özşarı, 2006: 166).

Edebî dil, benzersiz, kendine özgü ve tekrarı imkânsız bir örgü kurar. Bu örgüde her kelime, bir kelime olduğu kadar aynı zamanda da bir estetik nesnedir. Şiir dili dışındaki dil ise sürekli gerçek anlamlı kelimelerle ifade edilen bir soyutlamalar sistemini hedefler (Wellek ve Warren, 2011: 214; Göktürk, 2016: 18-19).

Edebî metinlerde dil iletişim aracı değil, bir amaçtır (Günay, 2013: 117, 312; Karataş, 2018: 96). Edebî dil yeni ifade biçimlerini aramasıyla günlük dil gibi nesne ya da düşünceleri ileten bir araç olmaktan çıkar ve amaç hâline gelerek kendi varlığını duyumsatır. Bu dil kendi adına vardır. Sözcükler edebî dilde (ve özellikle şiir dilinde) nesneleşir, söz konusu dilin bizzat kendisi bir estetik nesne olur ve bu şekilde algılanır (Bayrav, 1998: 125; Bayrav, 1999: 40, 133; Filizok, 2001: 72).

Edebî dilin işlevi, dış dünyaya atıfta bulunarak okura bilgi vermek, iletişim kurmak değil aksine kendi biçimsel özelliklerine yani dil göstergelerinin nitelik ve ilişkilerine dikkat çekerek var olmak ve böylece okura estetik deneyim yaşatmaktır. Edebî dil ve onunla karakterize edilen edebî eser, dildeki bilgi verici iletişimsel yönü ve mantıksal bağlantıları ikinci veya arka plana alır. Dilsel aracı, elle tutulur hâle getirir (Abrams ve Harpham, 2015: 142).

Edebî dil saydam değildir aksine “mat (/ opak)”tır. Bu dil çok anlamlılık, ritim ve müzikalite gibi öğelerle dikkati bildirdiği nesneden uzaklaştırarak bizzat ifadenin kendisine çeker. Edebî dil okuru, ifadenin kendisiyle, sesiyle, vurgusuyla vb. meşgul

eder. Söz konusu dil günlük veya bilim dili gibi yalnız bir anlam taşıyıcısı değildir ve onun bizzat kendisinin sanatsal bir değeri vardır (Filizok, 2001: 41, 48, 72; Abrams ve Harpham, 2015: 142; Göktürk, 2016: 48). Nitekim Todorov’a göre söylemlerin en az saydam olan biçimleri şiirdedir (2014: 110).

Hartmann’a göre dilde doğal olan göstergelerin gerçek anlamda olmasıdır çünkü sözün özü budur. Edebiyat dışında dilin doğal ve temel işlevi dış gerçekliğe doğru şekilde atıf yapmaktır. Buna rağmen edebiyat için dil gerçek olma ya da olmamanın ötesinde farklı bir anlam taşır. Edebiyat, dili; gerçekliğin tanımı olma temel işlev ve yükünden sıyrır, arındırır ve ona özgürlük sunar. Gerçeklik, kanıtlama ya da “hayır”lanma gibi değerler edebiyat için söz konusu değildir (Hartmann, 2024: 173-174). Doğal olarak da edebî dil, gerçek anlamda doğruluk taşıyan ya da mantıksal açıdan doğruluğu tartışılabilir önermeler barındıran bir dil değildir. Bu dil aksine kurgusal bir dünyanın kurgusal dilidir (Wellek ve Warren, 2011: 28). Edebî söylem özel bir statüye sahiptir. Edebî dil, uzlaşımsaldır ve söz konusu dil içinde “doğru”luk sınaması mümkün değildir. Edebî eserdeki bir cümle ile ilgili doğru veya yanlış tespiti yapılamaz, bunun anlamı yoktur, doğruluk testi mümkün değildir. Çünkü doğru, gösterge ile bu göstergenin işaret ettiği nesne arasındaki ilişkidir ancak edebiyat ve edebî dilde bu “nesne” olmadığı için doğruluk veya yanlışlık edebiyat ve edebî dil için geçerli değildir. Bunun yerine edebiyatta ve edebî dilde “iç tutarlılık (/ içsel tutarlılık/ tutarlılık/ bütünlük/ bütün olma/ geçerlilik) vardır ve edebî eser iç tutarlılık gerektirir. Edebî eserdeki bir cümle ile ilgili, cümlelerin bulunduğu yerden sonraki kısımlarda çelişik bir ifade yer alırsa metin, iç tutarlılık ilkesini ihlal eder. Bu durum edebî eser için olumsuz bir durumdur. Edebî dil ve bu dille oluşturulmuş eser, “doğru-yanlış” olarak değil “tutarlı-tutarsız” olarak sorgulanabilir³⁰² (Todorov, 2012: 84-85). Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserindeki tek amaçlılık ya da yasalılık “iç tutarlılık (/ içsel tutarlılık/ bütünlük/ bütün olma)”tır. İç tutarlılık, eserin tek yasasıdır; öğeleri bir arada tutar, onları birbirine bağlar ve değiştirilemez kılar. Bütün ya da yapıda bir öge verilmişse diğer öğeler de onunla tutarlı ve uyumlu olmalıdır, verilen öge göz önünde bulundurulmadan diğer öğeler rastgele oluşturulamaz. İç tutarlılık yasası gereği öğeler birbirleri ile ilişkili ve

³⁰² Bunun için ayrıca bk. “2.1.14. Edebî Eserin Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı” ve “2.1.15. Sanat ve Edebiyatın Gerçeklik ile İlişkisi”

uyum içinde olmalıdır. Bir ögenin belirlenmesiyle aslında diğer ögeler de iç tutarlılık gereği belirlenmiş, en azından yönleri tayin edilmiştir. İç tutarlılık yasası, hiçbir dış koşula bağlı değildir ve içsel bir gerekliliktir. Eserin içsel bütünündeki tek seslilik (Kant, 2020: 52-53, 64; Hartmann, 2024: 412, 414; Altuğ, 2007: 184, 187, 197).

Duygu açısından edebî dile bakıldığında kimi noktaların öne çıktığı görülür. Edebî dil, duygusal deneyimleri ifade eder (Filizok, 2001: 72). Söz konusu dilde heyecan ya da duygu baskındır ve eda ya da tutum gibi yazarın duygusal yönü yer alır (Wellek ve Warren, 2011: 26). Bununla birlikte Mukarovsky'nin belirttiği gibi edebî dil ile duygusal dilin özdeş olmadığı unutulmamalıdır. Çek dil bilimciye göre temel fark yönelimlerinde (Duygusal dil yazarın bireysel ruhî durumunun ifadesi ile sınırlıyken edebî dil, kişiler üstüdür ve kalıcı değerler yaratma amacındadır.) olan bu iki dil işlevinden duygusal dil, edebî dilin gerektiğinde (özellikle bireysellik ile ilgili ifadelerde) faydalandığı araçlardan yalnızca birisidir (Mukařovský, 1977: 2).

Hartmann'a göre edebî dilde yazar oluşturduğu metnin içine görünsün diye gerçek anlamdan başka edebî bir yapı daha koyar. Ağırlıklı olarak bu dil türüyle yaratılan edebî eser, bu yönüyle sunidir ve “güzel”e biçim verme, onu görünür kılma amacıyla bilinçli şekilde yaratılmıştır. Edebî eserin, gerçek anlamının dışında başka bir şey göstermek ya da görünür kılmak için yaratıldığı açıktır (Hartmann, 2024: 213). Doğal olarak edebî dil çok anlamlı ve çağrışımlı bir dildir. Bu dilin baskın öge olduğu edebî eserler de aynı özellikleri barındırır. Edebî dil “göndergesel (/referantial)” yani sadece anlattığı bilgiye götüren bir dil olmaktan uzaktır aksine ileri derecede “çok anlamlı (/connotative)”dır. Araştırmacılara göre söz konusu dilde kapalı ifade, tarihî bağlantı ve çağrışımlar sıklıkla yer alır (Wellek ve Warren, 2011: 26; Rifat, 1976: 23; Özünlü, 2001: 73; Özsarı, 2006: 166). Edebî dilde, yalnızca kelimenin anlamı önemli değildir, anlamın yanında söz konusu kelimenin ses, duygu ve çağrışım değeri de önemlidir (Karataş, 2018: 96).

Rasyonalist görüş dili, tasnif etme ve açıklamaya yarayan bir araç kabul etmiş; onu anlaşma ve iletişim aracı olarak kullanmıştır. Buna karşılık örneğin Schlegel dilin çok anlamlı niteliği olduğunu ileri sürmüş ve söz konusu niteliğin tek anlamlılığa indirgenemeyeceğini belirtmiştir. Söz konusu filozof dili, bilgiye engel olarak değil edebî ilhamın tüketilemez kaynağı olarak görmüş ve dilin müphemiyetine dikkati çekmiştir. Nitekim Nietzsche de dilin çok anlamlılığı ve

müphemiyetini pek çok kez savunmuştur (Zima, 2015: 31, 37). Yeni eleştiri mensubu Empson’a göre bilim kesin açıklığın ifade edilmesine dayanırken edebiyat, muğlaklık ve belirsizlikten doğan bir canlılık sayesinde ortaya çıkar (Zima, 2015: 47).

Edebî eserde edebî dil baskındır, bazı parçalar edebî dil dışında yalın bir şekilde ifade edilse de esas edebîlik bu yalın ifadelerde değil edebî dil ile oluşturulan parçalardadır (Hartmann, 2024: 275). Edebî dilde yalın ifadeler bulunabilse de bu dil esas olarak mecazî ve sembolik kullanımlar yönünde gelişir. Mecaz “yan anlam (/ connotation)” veya sembolik kullanımlar edebî dilin en önemli unsurlarından biridir. Edebî dil ile üretilen metinler farklı veya alt okumalara açıktır ve kelimeler bu açıklığı arttırmak için genellikle yan veya mecaz anlamlarıyla kullanılır (Okay, 1994: 395; Doğan, 2003: 101; Karataş, 2018: 96). Kelimeler kimi çağrışımlara yol açacak biçimde, yeni imge ve duygular oluşturacak hâlde ya da değişik anlamlarda kullanılabilir (Aksan, 2009: 74).

Edebî dilin baskın öge olduğu edebî eserlerde bir kelime birkaç manaya gelecek şekilde kullanılabilir ve böylece bilinçli şekilde çok anlamlılık elde edilmeye çalışılır (Filizok, 2001: 132). Edebî eserler, kelimelerin tek ve kesin anlamları üzerine kurulmaz ve bu eserlerde kelimeler, esneklik gösterebilir (Bayrav, 1999: 15).

Edebî bir metin, her zaman söylediğinden daha fazla şeyi ifade eder (Bayrav, 1999: 53). Edebî metinler, çok anlamlı yapılardır ve bu sebeple aynı metne değişik bakış açıları ile yaklaşmak, onu farklı yöntemlerle okuyup anlamlandırmak mümkündür. Söz konusu metinler çoğul okumalara açıktır. Onların dili çoğul okumaya elverişlidir ve birçok olanağı barındırır. Edebî eserler bu yüzden tüketilemez ve bu durum onlar için bir değerdir (Hartmann, 2024: 682; Rifat, 1976: 22-23; Bayrav, 1999: 10; Günay, 2013: 319, 419; Zima, 2015: 86; Göktürk, 2016: 22-23, 47). Söz konusu eserler için son söz teorik olarak hiçbir zaman söylenmemiştir (Günay, 2013: 488).

Hartmann’a göre edebiyat ve edebî dil için karakteristik olan günlük ya da satandart dile göre “asıl”ın ya da neyin kastedildiğinin açık açık söylenmemesidir. Edebiyat, asıl olanı ya da neyin kastedildiğini açık açık ya da gerçek anlamla ifade etmez. Nefret, sevgi, kıskançlık, korku veya umut gibi soyut ögeler eğer doğrudan

“adı” ile söylenirse bunların ortaya koyduğu “kavram” olur, edebî olmaz ya da burada sanatsallığın görünüşü bulunmaz (Hartmann, 2024: 273-274).

Edebî dilde kelimeler, sözlük anlamlarından daha fazla şey bildirebilir. Söz, dile getirdiğini aşabilir ve edebî dil, söylediğinden daha fazlasını ifade edebilir. Göstergedeki gösteren ile gösterilen edebî dilde tam olarak uyuşmayabilir ve böylece söylenenden daha fazlası duyurulabilir. Başka bir deyişle edebî dilde gösteren ile gösterilen arasında doğrudan bir ilişki yer almaz. Günlük dilde de örneklerine rastlanan bu anlam taşması, edebî dil ile oluşturulan edebî eserde daha da önemli işlevler yüklenir. Edebî dilin açık seçik bildirisinin ardında edebî bir dünya vardır. Günlük konuşmada ifade edilen “Saat on.” şeklindeki bir saat bildirimi, edebî eserde bağlama göre bir saat bildiriminden çok daha fazlasını; kızgınlık, sevinç gibi değişik anlamları ifade edebilir. Nitekim böyle bir durumda okurun metni yorumlaması da gerekir (Bayrav, 1998a: 172; Bayrav, 1999: 56; Özsarı, 2006: 166; Todorov, 2012: 151, 161).

Bir cümlemin kimi zaman sadece bir belirtik anlamı olabileceği gibi kimi zaman da bir belirtik bir de örtük anlamı olabilir. Sanatsal metin olarak edebî eserlerde genellikle örtük anlam büyük rol oynar. Burada ima edilmiş bir anlam, ileri sürülmüş örtük bir anlam mevcuttur. Bundan hareketle edebiyatın semantik tanımı “dilnin edebî şekilde kullanılmasıyla anlamın önemli bir bölümünün örtük anlamda olduğu dil göstergesine dayalı sanat” şeklinde yapılabilir (Moran, 2014: 281). Bir edebî esere estetik tavır ile yaklaşılsa yüzey yapı ve orada oluşturulmuş belirtik anlamdan hareketle derin yapı ve orada oluşturulmuş örtük anlamı ulaşılabilir. Edebî eserde esas anlam, derin anlamda oluşturulmuş, bir nevi ima edilmiş bu örtük anlamdır. Başka bir deyişle estetik tutumla bu örtük anlam elde edilebilir.

Edebî dil ile kurulmuş yapılar her şeyi açık bir şekilde dile getir(e)mez. Edebî dil ve bu dille oluşturulmuş eserde kimi şeyler yazar tarafından ifade edilir ve geri kalan boşluklar için okurun iş birliğine başvurulur. Yazar, seçmeden her şeyi anlatsaydı sınırsızlıkta yiter gider ve kaybolurdu. Okur, ifade edilenlerden hareketle ve metne bağlı kalarak bırakılan boşlukları doldurur (Hartmann, 2024: 274; Eco, 2016: 14, 122). Mecaz ve yan anlam tercihi, bir kelimenin birkaç anlama gelecek şekilde kullanımı, kimi boşlukların okura bırakılması, çok anlamlı yapıların oluşturulması, kelimenin sözlük anlamından fazlasını ifade etmesi gibi edebî dil

kullanımları, okuru aktif hâle getirir. Edebî dilde okur anlamı çözer, yazarın bıraktığı boşlukları doldurur, keşfeder, önerilen okuma yollarını azaltır, anlamın bir kısmının yaratıcısı olur (Filizok, 2001: 132; Doğan, 2003: 85; Öztokat, 2005: 57; Göktürk, 2016: 82). Edebî dil ve metinlerin bu sebeple tek anlamı olmaz. Bu çok anlamlılık, yorum farklılığı ve çıkarım çeşitliliği bir zenginliktir (Doğan, 2003: 99, 101-102). Büyük sanat eserinin bu anlamda tamamlanmamışlığı eksiklik ya da yanlışlık değildir aksine sanatçı tarafından bırakılan boşlukların okurca doldurulmasıdır. Hartmann'a göre bu durum olumludur ve eser, çağlar boyunca insanları bu bitimsizliği ile etkisi altında tutar. Her farklı bakış açısı eser türlü şekillerde tamamlanır ve söz konusu durum onun bir değeridir (Hartmann, 2024: 684-685).

Dilin imkânları, müphemlik, anlamın bağlama göre değişimi, çağrışımlar edebî dilde oldukça bilinçli ve sistematik şekilde kullanılır. Edebî dilde malzeme olarak dil belirli bir düzene sokulur, bir yoğunluk yaratılır ve kimi zamanda dil sisteminin sınırları zorlanır. Edebî dil ve eserde tutarlı ve metne hâkim bir üslup vardır. Edebî dildeki metin üreticisi yüksek bir farkındalıkla göstergenin bilincindedir (Wellek ve Warren, 2011: 27-28).

Aksan'a göre yazar edebî metinde söz sanatlarına başvurur (2009: 75). Günay ve Özünü'ye göre de özgün söz sanatı kullanımları şiir dilinin ayırt edici yanlarından biridir (Özünlü, 2001: 103; Günay, 2013: 301). Kıran ve Kıran yazarın söz sanatları sayesinde değişik imgeler çağırıştırabileceğini, farklı anlam etkileri yaratabileceğini ve kimi düşüncelerini vurgulayabileceğini belirtir. Söz sanatlarının kullanımı sayesinde söylem daha güzel ve etkili kılınır, okurun imgeleminde yeni evrenler açılır ve ilgisi uyanık tutulur. Metnin anlamının biçimlendirilmesi, desteklenmesi ve yeni anlam olanaklarının yaratılması söz sanatları sayesinde gerçekleşir (Kıran ve Kıran, 2013: 393). Romantiklerin "açımlanamazlık ilkesi" olarak ortaya koyduğu görüşe göre söz sanatları ve bu sanatlarda kullanılan kelimeler çağrışımları ve bu çağrışımların etkilerini de içerir. Bu yönüyle edebî yapı için önemli bir zenginlik sunar. Yine bu sebepten ötürü söz sanatlarının kullanıldığı ifadeler içeriği zedelemekten ve eksiksiz hâlde göndergesel bir ifadeye çevrilemez (Doğan, 2003: 98-99, 104).

Benzetme, metafor ve ad aktarması dolaylı ifadeler yaratır. Bunlar edebiyatın ve edebî dilin karakteristik ve ayırıcı yönleridir (Mukarovskiy, 1982: 148; Wellek ve

Warren, 2011: 213; Aksan, 2016: 53). Metin üreticisi kelimelerin duygu değerlerinden faydalanabilir, “imge yaratma, alışılmamış bağdaştırma kurma, ahenk oluşturma, ritim elde etme, benzetme, yinleme, sapma” gibi tekniklere başvurup metni edebî kılabilir (Aksan, 2003: 30-53; Aksan, 2016: 16-22, 70). Edebî dil ve özellikle şiir dilinde “yineleme (sesbilgisel, biçimbirimsel, sözdizimsel, anlambilimsel, metinsel gibi)” temel öğelerin başlıcası olarak kabul edilir. Söz konusu dilde yineleme esere estetik bir güzellik katmak, kimi çağrışımları yaratmak, anlam veya kavramları pekiştirmek gibi amaçlar için kullanılır (Özünü, 2001: 115).

Wellek ve Warren’e göre edebî dilin söz konusu özellikleri çeşitli edebî metinlerde farklı derecelerde bulunabilir. Örneğin ses ahenginin lirik bir şiirdeki kullanımı ile bir romandaki kullanımı birbirinden farklıdır (Wellek ve Warren, 2011: 26-27).

Prag Dilbilim Okulu’nun önemli isimlerinden Havranek’e göre günlük dil, zaman zaman estetik işlevde de kullanılabilir (1932: 42; 1964: 3). Aksan edebî dilde, günlük konuşma dilinin kimi yerleşmiş kalıplarının zaman zaman kullanılmasıyla içtenlik, rahatlık ve doğallık şeklindeki ifade niteliklerinin yakalandığını dile getirmiştir. Araştırmacı bunun da edebî dili çekici, etkileyici ve kalıcı kıldığını ifade etmiştir. Aksan kimi zaman edebî dildeki zorlamaların metni doğallıktan uzaklaştırıp itici kıldığını ancak günlük dilin gerektiği gibi kullanımında doğallık ve içtenliğin yakalanabileceğini kaydetmiştir. Böylece Aksan şiir dilinde günlük konuşma dilinin zaman zaman kullanılmasıyla da kimi edebî etkilerin yaratılabileceğini belirtmiştir (2016: 51-52, 54, 59, 62). Aksan’ın ifadelerine Günay da katılmış ve yeri geldikçe günlük dilin şiir dilinde kullanılabileceğini ifade etmiştir (Günay, 2013: 299).

“Nazma dayalı (/ the lyric)” edebî yapı ve özellikle şiir, edebî dil kullanımı açısından diğer edebî yapılara [“anlatmaya dayalı (/ the narrative)” ve “harekete dayalı (/ the dramatic)” edebî yapılar] ve türlere nazaran sıvrılmıştır.

Özünlü’nün belirttiğine göre edebiyatın şiirle başladığı kabul edilir (2001: 11). Todorov’a göre modern dönemde de şiir, edebiyatın en saf cisimleşmesi olarak görülebilir (2014: 19). Eliot’a göre şiirin esas amacı duyguları ifade etmektir ve duyguların da ifade bulabileceği yegâne ortam şiirdir. Düşünür, dilin edebî bir işlevle kullanılması ihtiyacının da doğal olarak bundan kaynaklı olarak başladığını ileri sürmüştür (Eliot, 2007b: 186; Eliot, 2007f: 198). Eliot’u izleyen yeni eleştirisinin

birçok ismine göre şiir özerk edebiyat veya edebî özerkliğin en yüksek biçimidir (Zima, 2015: 45). Prag Dilbilim Okulu'nun önemli üyelerinden Mukarovsky'e göre şiir ve şiire dayalı tür(ler), edebî dilin gelişmesinin temel aracıdır (Mukařovský, 1977: 14). Şiirde dilin edebî işlevi metnin yapısına tümüyle egemendir, temel ve zorunludur (Kıran ve Kıran, 2013: 110). Bu hâliyle şiir dili de edebî dilin ilk ve en saf cisimleşmesi kabul edilebilir.

Rus biçimcilerine göre şiir dili duygu ve düşünceleri aktaran, pratik amaçlı ve salt iletişimsel işleve sahip bir araç değil aksine kendi kendine değer taşıyan ve estetik özelliğin ön planda tutulduğu başlı başına bir amaçtır (Parer, 2004: 99). Rus biçimcilerinden Yakubinski şiir dili ile günlük dil farkını savunan önemli isimlerden biri olmuştur. Araştırmacıya göre şiir dili, dil bilgisinin ayrıcalıklarını dikkate alan ayrı bir dil sistemidir. Yakubinski şiir dilindeki göstergelerin duygu ve düşünce bildirme aracı olarak pratik rollerinin yanında bağımsız rollerinin olması ve kendi kendine bir değer taşımasının bu sistemin ayırt edici özellikleri olduğunu belirtmiştir (Parer, 2004: 99). Yakubinski'ye göre şiir dili dilin pratik işlevi olan araçsal iletişim işlevinin tamamen yok olmasa bile ikinci plana atıldığı ve dil göstergelerinin kendi kendine bir değer kazandığı özel bir dil sistemidir (Parer, 2004: 99).

Kimi eleştirmenlere göre şiir her şeyden önce ses özelliklerini taşır ve işitme olayına estetik bir yön verir. Bu sebeple şiir dili, bu duruma uygun ve buna özgü şekilde biçimlendirilir. Geleneksel bakış açısına göre uyak, ritim, ses yinelemesi gibi araçların şiirde kullanılması gereklidir. Başka bir açıdan bakıldığında özellikle şiir dili sesi önemser ve uyak gibi ses benzerliklerine yer verir. Bu araçların şiir dilinde kullanımı, günlük dildeki kullanımlarına göre daha yoğun ve sistemlidir (Özünü, 2001: 73, 93; 114, 145). Eliot şiir dili ve günlük dilin ses ahengi açısından birbirinden farklı olduğunu kabul etmiş, şiir dilinin ses ahengi açısından günlük dildeki ses ahenginin en kusursuz şeklini sunmak zorunda olduğunu belirtmiştir (Eliot, 2007c: 128; Kantarcıoğlu, 2007: XX-XXI). Rus biçimcilerine göre de şiir dilinin temel göstergelerinden biri ritmik düzenlenişiyse duyumsanan seslerdir (Parer, 2004: 99).

Günay ses birliklerinin oluşturulmasının şiir dilinin ayırt edici yanlarından biri olduğunu belirtmiştir (2013: 301). Araştırmacı, sese dayalı sanatların kullanımı ve anlam alanındaki yenilikleri şiir dilinin en belirgin iki özelliği saymıştır (2013: 325).

Kıran ve Kıran’a göre yazarlar ve daha çok da şairler gösteren ile gösterilen arasında, müzikaliteden yararlanarak ilişki kurmaya özen gösterirler. Bu durum bir yaratının ürünüdür ve edebî dil ile ilgilidir. Örneğin Racine *Andromaque* eserinde yılan tıslamalarını “s” sesi ile vermiştir (Kıran ve Kıran, 2013: 151). Nitekim Jakobson şiirin şüphesiz öncelikle tekrarlayan bir “ses figürü” olduğunu belirtmiştir (1987: 81).

Aksan ses öğeleri, anlam olayları ve söz sanatlarını şiir diline özgü unsurlar olarak görmüştür (2003: 16). Şiir dilinde deyim aktarmaları, benzetmeler, ses yinelemeleri ve ritim gibi temel öğelerden geniş ölçüde faydalanılır. Şair yoğunluk, kelimelerin anlam değerleri ve müzikal değerleri ile daha etkileyici ve çarpıcı bir anlatım yaratır. Başkalarına benzemezlik, geniş bir söz varlığı, dile egemenlik ve dilde yaratıcılık onun için oldukça önemlidir. Aksan’a göre şiir dili bu hâliyle sanatçının dil kullanımının tipik örneğidir. Saussure’nin “parole”, Chomsky’nin “performance” terimleriyle yaklaşık eş değerli şekilde dile getirdikleri bireysel dil kullanımı, şiir dilinde sanatçıyı daha belirgin hâlde farklılaştırır (Aksan, 2016: 19, 31-32).

Edebî etkinin çeşitli edebîlik araçları ile verilmek istenmesinden dolayı şiirin söz dizimi, günlük dil kullanımlarının söz diziminden farklılık gösterebilir. Bu hâliyle şiir dili, günlük dildeki söz diziminden çok daha karmaşık yapıları barındırır (Özünü, 2001: 82).

İstiare şiir için temel bir öge olarak kabul edilir (Özünü, 2001: 150). Nitekim benzetme ve metafor kullanımı da istiarenin yanına eklenebilir. Bunun yanında Mukarovsky’e göre mecazî kullanımların sadece şiirde kullanılması gerektiği gibi bir zorunluluğu yoktur ancak bununla birlikte mecazî kullanımlar şiirde, başka yerde tercih edildiklerinden daha çok tercih edilir (Mukařovský, 1977: 43).

Estetik, açık seçik olmayan “duyusal (/ sensitiv)” bilginin, duyusallığın sağladığı bilginin, duyulur algının bilimidir. Bu yüzden açık ve seçik olma estetiğin ölçütü değildir. Estetik bilginin özelliği ise bunun tersine açık seçik olmamak, bulanık olmaktır. Açık seçik olma “zihni (/ intellectiv)” bilginin ölçütüdür. Zihni bilgi, “logik” bir bilgidir ve “logik”in görevi ise açık seçik fikirlerin ilişkisini ve doğruluğunu araştırmaktır (Tunalı, 2011: 14). Belirsizlik (/ muğlaklık/ ambiguity) genel olarak edebî dilde, özel olarak ise şiir dilinde yoğunluğu sağlamak ve iç dünyayı ifade edebilmek için yazar ve şair tarafından özellikle yaratılan bir niteliktir

(Özünü, 2001: 48; Özsarı, 2006: 166; Karataş, 2018: 96). Jakobson'a göre belirsizlik, dilin şiirsel işlevinin yani kendine odaklı her iletinin, kısaca şiirin içsel ve vazgeçilmez bir özelliğidir (1987: 85). Bayrav'a göre şiir çift anlamlı ya da çapraşık söz veya yapıları sever ve özellikle arar. Araştırmacıya göre uğraştırmak ve çarpıcı olmanın yanında kapalılık da şiirin hoş gördüğü yanlardandır (Bayrav, 1999: 42).

Şiir daha az yer kaplar ve bu yüzden hemen dikkati çekmek zorundadır (Özünü, 2001: 73, 93). Kısalık ve eksilteli anlatım şiir dilinin en belirgin özelliklerinden biridir. Şiiri etkili kılan bu nitelikler gereksiz sözcük kullanımından kaçınılarak mevcut sözcükleri geniş bir anlam çerçevesi sunacak şekilde kullanılması ile elde edilir. Söz konusu nitelikler, dile getirilen etkilerinin yanında metnin bellekte daha kolay kalmasını ve ezberlenmesini de sağlar (Günay, 2013: 299; Bates, 2013: 170).

Şiir diğer edebî türlere göre daha az yer kapladığı için kısa bir zaman ve yerde olabildiğince çok anlam vermek için uğraşılır. Şiirin bu özelliğinden ötürü şiir dilinde pek çok edebîlik aracı yoğun bir şekilde kullanılır (Özünü, 2001: 114). Örneğin eğretileme ve imge kullanımı edebî dilde oldukça yoğundur (Doğan, 2003: 101). Eliot bir şiirin çok anlamlı olmasının onun, dilin imkânlarını aşan bir anlam yapısına sahip olmasından ileri gelebileceğini belirtmiştir (2007c: 127).

Şiir dilinde sözcükler oldukça titiz ve özenli şekilde yapılır. Bu titiz ve özenli seçim, söz konusu dilin ayırt edici yanlarından biridir. Öncelikle şiir, diğer edebî türlere göre daha kısa olduğu için şair her unsura anlam yüklemek zorundadır. İkinci olarak şiirde zengin anlamlı bir yapının kurulabilmesi için sözcük seçiminde yan veya mecaz anlamlar, eş anlamlar, karşıtlıklar, benzetmeler, ses ögesi, yalın ve uzak çağrışımlar gözetilir. Söz konusu öğeler, şiir dilinde kısa ve etkili bir anlatım sağlanmasını gerçekleştiren önemli unsurlardır. Şiirin yorumunda bu sebeplerle her unsur göz önünde tutulmalıdır (Hartmann, 2024: 279; Özünü, 2001: 161; Günay, 2013: 299, 301, 319; Karataş, 2018: 96). Hartmann'a göre bir lirik dize düşünüldüğünde "iç tutarlılığa (/ bütün olma/ bütünlük)" uygun olmayan bir sözcük, örülen edebî yapıyı parçalar. Düşünre göre şairin sanatı özünde soyut yapı derinliğinde ve özgün olarak "doğru/uygun" sözü, "doğru/uygun" yerde yakalamaktır (Hartmann, 2024: 141, 430). Günlük dil ile oluşturulan metinlerde kimi öge ve ayrıntılar işlevli olmayabilir ancak bunun aksine edebî dil ile oluşturulan metinlerde

her öge ve ayrıntı, değişik biçim ve derecelerde işlevlidir (Bayrav, 1999: 31). Başka bir ifadeyle edebî dilde her dil ögesi işlevseldir ve büyük bir özenle bilinçli bir şekilde yerleştirilmiştir (Günay, 2013: 407).

Jakobson, Mukarovsky ve Havranek gibi isimlere göre dilin edebî işlevi veya edebî dil, edebî eserlerle sınırlanamaz. Bu işlev veya dil türü söylev, bilimsel inceleme ya da gazete yazısı, ilan gibi çeşitli metin türlerinde de istenildiği gibi kullanılabilir (Havránek, 1932: 59; Mukařovský, 1932: 127, 133; Mukařovský, 1964: 19; Havránek, 1964: 11; Jakobson, 1990: 79; Zima, 2015: 73). Ancak Jakobson’a göre edebî dil ya da dilin edebî işlevi, diğer metin türlerindeki kullanımına nazaran edebî eserlerdeki kullanımında “baskın ya da egemen öge”dir (1990: 79). Edebîlik ilkeleriyle oluşturulan ifadelerin yoğunluğu edebî dil ve metinlerde oldukça yüksektir. Bu sebeple söz konusu ifadeler oldukça dikkat çekicidir ve fark edilir (Özünlü, 2001: 93; Aksan, 2016: 99). Nitekim Jakobson’a göre edebî eser de dilin sanatsal işlevinin baskın ya da egemen öge olduğu dilsel bir bildiri şeklinde tanımlanmalıdır (1990: 79).

Edebî dilin söz konusu özellikleri edebî metinlerin önemli bir yönünü, söz konusu metinlerdeki anlam yönelişlerinin karakteristik niteliğini ifade eder. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak eseri bir bütün olarak görme ve inceleme araştırmacı ya da eleştirmenin esas görevidir (Wellek ve Warren, 2011: 31-32).

2.1.21.4. Standart Dil, Edebî Dilin Standart Dildeki Yeri

“Standart (/ ölçünlü) dil (/ standart language/ langue standart/ le parler cultive)”, kimi yerel ya da toplumsal farklılıklardan arındırılmış, dilsel bir topluluğun ortak iletişim paydası olarak görülen genel dil sistemidir (Vardar ve diğerleri, 1988: 160).

Standart dil, bir dil için başlangıçta sözlü dildeki baskın bir ağızdan kaynaklanır (Çotuksöken, 1992: 171). Sonrasında ise yazı dili hâline gelir ve doğrudan “yazı dili” olarak da nitelendirilebilir. Bir ağzın standart dil olma sürecinde söz konusu ağzın kendi yapısı değil, o ağza sahip ya da onu kullanan dil topluluğunun sosyal ve tarihsel boyut ve nitelikleri belirleyicidir (Karaağaç, 2018: 615). Millet, toprak, asker gücü, bilimsel gelişmişlik, ekonomik durum ve alfabe gibi

unsurlar standart dilin oluşmasında etkilidir ve standart dil bu unsurların karşılıklı ilişki ve başarısı sayesinde var olur (Karaağaç, 2018: 615).

Farklı bölge, toplumsal tabaka, etnik grup ve meslek alanları; kadın, erkek, genç, yetişkin ve yaşlılar, dili kendilerine has olarak değişik biçimde kullanır. Ayrıca dil kullanıcıları, içinde bulundukları toplumsal durum ve şartlara bağlı olarak dil kullanımlarını değiştirirler (Karaağaç, 2018: 616). Standart dil sözü edilen gruplar, toplumu oluşturan katmanlar ve bölgesel farklılıkları aşarak ortak bir iletişim dili kurulmasını mümkün kılar (Crystal, 2008: 450). Bu dil sayılan unsurların arasındaki dil farklılıklarının iletişimi engellemesini önler (Kocaman ve Osam, 2000: 92). Kişi dili (/ idiolect), bölge dili (/ dialect); meslek, yaş, cinsiyet gibi her tarzdaki grup dili (/ sociolect) ve bunların taşıdığı ses-biçim, anlam çeşitliliği standart dilin dışında bırakılır³⁰³ (Karaağaç, 2018: 616).

Standart dil, toplumu oluşturan katmanlar arasındaki dilsel ayrımların giderilmesi açısından büyük bir önem taşır. Söz konusu dil, toplumun birlik içinde yaşamasını sağlamaya yöneliktir ve bu yönüyle de oldukça önemlidir (Kocaman ve Osam, 2000: 92). Toplumlar, bireyleri birbirine bağladığına inandıklarından ötürü standart dile ayrı bir önem vermiştir. Uluslar bilim ve sanat faaliyetlerini standart dille gerçekleştirmiştir (Karaağaç, 2018: 616). Hatta standart dil, çoğu zaman edebî dil ile eşdeğer görülmüş (Demir, 2022: 406) ve “edebî dil” adlandırması doğrudan standart dil için de kullanılmıştır³⁰⁴ (Karaağaç, 2018: 359-360).

Standart dilde alışılmamış ses, ek, kelime, söz öbekleri ya da ifadeler kullanılmaz. Bunun yerine en genel ses, biçim, anlam ve yapılar tercih edilir, standart imlaya uyulur. Söz varlığı açısından bölgesel sözlerden kaçınılarak zaman ve mekânda en yaygın, geniş halk kitlelerinin anladığı/anlayacağı ve işlek sözler tercih edilir. Söz diziminde de en yaygın ve geçerli yapılar kullanılır, öğelerin dizilişinde bir aşırılık ya da farklılık görülmez. Özel olarak cümle düşünüldüğünde alışılmış olan “Özne-Yardımcı Ögeler-Yüklem” dizilişi kullanılır. Anlamsal açıdan ifadeler alt okuma ve farklı yorumlara yol açmayacak şekilde, kelimeler de gerçek anlamlarıyla kullanılır. Metinlerde ise en fazla kullanılan gönderim öğeleri tercih edilir. Sonuç

³⁰³ Bu farklı kullanımlar araştırmacılar için önemli bir araştırma nesnesi olsa da standart dil açısından norm dışıdır (Karaağaç, 2018: 616).

³⁰⁴ Edebî dil ile standart dilin eş değer olmadığı, farkı ve bunların ilişkisine ilerleyen paragraf ve kısımlarda değinilecektir.

olarak standart dil genel kalıp ve geçerliliklere sahiptir ve bu durum onun temel özelliğidir (Karaağaç, 2018: 359; Demir, 2022: 407). Böylece standart dil mümkün olduğunca çok bütünü bir araya getirir, en geniş anlaşılabilirliği ve ifade kesinliğini sağlar (Havránek, 1932: 40). Havranek’e göre “standart dil (/ spisovného jazyka)”deki cümle dizilimi, günlük dildeki serbestliğe nazaran daha tutarlı ve belirlidir. Çeşitli nedensellik, kesinlik veya paralellik ilişkileri belirli bir hiyerarşi çerçevesinde, bağımlı biçim birimlerle işaretlenerek tutarlı ve belirli bir cümle dizilimiyle verilir (Havránek, 1932: 49; Havránek, 1964: 7).

Çek dilbilimci Mukarovsky’e göre estetik değer sanatta bir eserin içerdiği değerler hiyerarşisinde zorunlu olarak en üstte yer alır ancak sanat dışında ise konumu değişken ve genellikle de ikincildir (Mukařovský, 1932: 133). Bu bakış açısından hareketle Çek dilbilimciye göre ön plana çıkarma ve edebîlik, standart dilde (örneğin gazete veya makalelerde) de kullanılır ancak bu kullanımı ile edebî dildeki kullanımı amaç ve işlev açısından farklıdır. Ön plana çıkarmanın standart dildeki kullanımında bu teknik iletişime bağlıdır, ona hizmet eder, onun için bir araçtır, ikincildir. Bu kullanımında ön plana çıkarmanın işlevi iletişimi bir araç olarak desteklemek, ön plana çıkarılan ifade aracılığıyla bahsedilen konuya okurun dikkatini daha güçlü şekilde çekmektir (Mukařovský, 1932: 127; Mukařovský, 1964: 19).

Saussure tarafından dilin dış dünyadaki bireysel nitelikli gerçek kullanımı “söz (/ parole)”, toplumsal uzlaşım sonucu göstergelerden oluşturulmuş ideal soyut dizgesi ise “dil (/ langue)” adıyla tespit edilmiştir (Saussure, 1998: 44, 46; Vardar ve diğerleri, 1988: 75, 189; Kocaman ve Osam, 2000: 36; İmer ve diğerleri, 2013: 87, 233-234). Prag Dilbilim Okulu’nun önemli isimlerinden Havranek’e göre “standart dil (/ spisovného jazyka)”in sahip olduğu dilsel öge ve işlevler günlük dile göre daha zengindir. Bir topluluğun şekillendirip tercih ettiği “günlük dil (/ folk speech/ lidovém jazyce)”de hemen hemen tüm dilsel ögeler kullanıcılar tarafından paylaşılır ve bunlar ortaktır. Ancak standart dil, her zaman ortak paylaşım ve kullanımda olmayan kimi dilsel öge ve araçları da içerir (Havránek, 1932: 41; Havránek, 1964: 3).

Havranek’e göre gelişmiş bir dil ve dil kültürü yaratmak amacıyla standart dil bilinçli olarak geliştirilir. Gerçekleştirilen dil çalışmaları, standart dil normunun

oluşturulmasına, onun istikrara kavuşturulmasına ve özelliklerinin iyi bir şekilde tanımlanmasına yardımcı olur. Böylece standart dilin başkaları tarafından bilinmesi ve kullanılmasına katkıda bulunulur (Havránek, 1932: 32). Standart dilin normu teorik bilinçli müdahaleler ve hem dil bilimsel hem de dil dışı unsurlar etkisinde oluşur, gelişir. Bu yüzden dil bilgisi ve kuramcıları standart dilin gelişimine müdahale edebilir ve genellikle de eder (Havránek, 1932: 35, 39-40, 83). Bunlar, normun istikrarına da katkıda bulunabilir (Havránek, 1932: 70). Buna ek olarak standart dilin işlevsel çeşitliliği ve üslupsal zenginliği desteklenebilir ve desteklenmelidir. Söz konusu müdahale, yazı dilinin bilinçli geliştirilmesi olarak kabul edilir (Havránek, 1932: 83-84). Standart dil normu daha bilinçli ve bağlayıcıdır. Ayrıca istikrar ve kalıcılık amacına sahiptir (Havránek, 1932: 35). Nitekim istikrar gerekliliği, genel olarak bir normun içkin özelliğidir (Havránek, 1932: 40).

Standart dilin yazım ve sesletim özellikleri belirli ve genelgeçer kurallar olarak benimsenir (Çotuksöken, 1992: 171). Başka bir deyişle söz konusu dil, kullanıcıların tümü tarafından benimsenmiş ortak kalıplara sahiptir. Kullanıcılar ister sözlü ister yazılı olsun standart dili bu belirli kural ve kalıplara bağlı kalarak ortak biçimde kullanır (Korkmaz, 2007: 167; Karaağaç, 2018: 359). Böylece standart dil, hem iletişim araçlarında ve eğitim kurumlarında ortak şekilde kullanılabilir hem de söz konusu ortamlarda kullanılabilecek kurumsallaşmış bir norm sağlar (Çotuksöken, 1992: 171; Göğüş ve diğerleri, 1998: 90; Kocaman ve Osam, 2000: 92; Crystal, 2008: 450). Ayrıca öğretim kurumlarında öğretilen dil de yine standart dildir (Göğüş ve diğerleri, 1998: 90). Bunlara ek olarak resmî ortam, kurum ve yazışmalarda standart dil kullanılır. Söz konusu ortam, kurum ve yazışmalardaki dil kullanımı olağan ve gündelik yaşamda kullanılan günlük dil kullanımından farklıdır. Resmî bir ortam, kurum ya da yazışmada günlük dil kullanıl(a)maz (Çotuksöken, 1992: 171; Kocaman ve Osam, 2000: 92; Karaağaç, 2018: 616). Havranek’e göre “standart dil (/ spisovného jazyka)”deki ifade biçim ve hâlleri, günlük dile göre daha çeşitlidir. Günlük dil, genellikle sözlü ve özel iletişim ile sınırlıdır. Standart dil ise günlük dilin işlevini kapsadığı gibi buna ek olarak kamusal/genel ifadelere ve yazılı dile de hizmet verir (Havránek, 1932: 43; Havránek, 1964: 4).

Mukarovsky, standart dilin de içinde bulunduğu “iletişimsel dil”de içeriğın dış gerçeklikle ilişkisinin gerekli bir ön koşul ve önemli bir değeri olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı, örneğın bir gazete haberinde belirli bir olayın dış dünyada gerçekten gerçekleşip gerçekleşmemesinin temel bir öneme sahip olduğunu belirtmiştir (Mukařovský, 1932: 132; Mukařovský, 1964: 22).

Standart dil ders kitapları, bilimsel veya dinî metinler, yasa veya edebiyat metinleri³⁰⁵ gibi farklı metin türlerinde kullanılabilir. Özellikle diğerlerine göre daha sıkı dil denetiminden geçtiğı ve yanlış anlaşılmalara en az sebep olacak şekilde düzenlendiğı için ders kitapları ve yasa metinlerinin standart dil kurallarına daha sıkı uymaları beklenir (Demir, 2022: 407). Havranek’e göre “standart dil (/ spisovného jazyka)”ın kullanıldığı alanlar “günlük dil (/ folk speech/ lidovém jazyce)”den çok daha çeşitlidir ve günlük dilin dilsel öge ve araçları bunlara hizmet etmek için yeterli değildir. Başka bir deyişle standart dilin ifade edebildiğı alanların hepsi için günlük dilin öge ve araçları ifade açısından yetersizdir. Örneğın günlük dilin öge ve araçları yüksek matematik veya epistemoloji ile ilgili bir konu veya problemin ciddi ve tutarlı bir şekilde tartışılması ya da açıklanması için yetersiz kalacaktır. Bununla beraber tersi düşünöldüğünde ise standart dil, günlük dilin kullanıldığı bir durumda yaklaşık günlük dil kadar hizmet edebilir (Havránek, 1932: 41-42; Havránek, 1964: 3).

Standart dilin toplumda saygınlığı vardır ve bu dil, saygın bir dil türünü ifade eder (Crystal, 2008: 450; Hengirmen, 2009: 296), eğitimli kişiler ve aydınlarca kullanılır (Göğüş ve diğerleri, 1998: 90; Kocaman ve Osam, 2000: 92). Kişî dili (/ idiolect), bölge dili (/ dialect); meslek, yaş, cinsiyet gibi her tarzdaki grup dili (/ sociolect) kullanımı, toplumun bütününde iletişim kusuru kabul edilir. Standart dilden taşmalar da yine saygısızlık olarak görülür (Karaağaç, 2018: 616). Standart dil kullanımı toplumu oluşturan katmalar arasında yer değıştirmenin en kolay yöntemlerinden biridir (Kocaman ve Osam, 2000: 92).

Standart dil kendi içinde standart yazı dili ve standart konuşma dili adlı iki kullanım biçimine sahiptir (Çotuksöken, 1992: 171; Karaağaç, 2018: 359).

Edebiyat malzeme olarak toplumun yarattığı “standart (/ ölçünlü) dil”i kullanır. Edebî dil, genel bir sistem olarak dilden farklı olsa da yine de bu genel sistem olarak

³⁰⁵ Standart dilin edebî metinlerde nasıl kullanıldığı ilerleyen paragraf ve kısımlarda açıklanacaktır.

dilin üzerine kurulmuştur. Sanat boyutunu öne çıkaran bu dil genel dil sisteminin bünyesinde yer alır ve gereç olarak yine genel dil sistemini kullanır. Kendi bağımsız yapısına sahip olsa da edebî dilin temeli ve dayandığı zemin standart dildir (Havránek, 1932: 42; Havránek, 1964: 3; Mukařovský, 1977: 1; Wellek ve Warren, 2011: 107; Filizok, 2001: 100; Günay, 2013: 299; Özsan, 2013: 63; Güler, 2015: 49; Göktürk, 2016: 17, 22). Prag Dilbilim Okulu'na göre edebî dil değerini bir yandan güncel şiir geleneği (şiir dili), bir yandan da çağdaş “iletişim dili (/ pratik ve kuramsal dil)” temelinden alır. Doğal olarak edebî dil, bu iki sistemle karşılıklı bir ilişki içindedir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 18; Jakobson, Karseski ve Trubetskoy, 2014: 38).

Bununla birlikte standart dil ile edebî dil özdeş değildir. Edebî dil temel olarak dil göstergeleri arasında kurulan sanatsal yani edebî bağlantılar (yukarıdaki edebîlik ilkeleri veya paralellik, benzetme, söz sanatları gibi edebîlik araçları gibi) ile standart dilden yani genel dil sisteminden ayrılır. Edebî dil, standart dil temelinde kurulur ancak esas olarak sanatsallığı ilk plana alıp diğer işlevleri (iletişimsellik gibi) ikinci plana atmasıyla ondan farklılaşır. Mukarovsky'e göre “edebî dil (/ poetic language/ jazyk básnický)” ile “standart dil (/ standard language/ jazyk spisovny)” ve bunların hem yapı hem işlevleri arasında belirli bir ayrım vardır. Araştırmacı'ya göre edebî dil sistem olarak dilin içinde ancak kendi öğelerine sahip, ağırlık noktası ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkide olan, sanatsallık işlevinde ve standart dilden bağımsız bir oluşumdur (Mukařovský, 1932: 124, 127, 141; Mukařovský, 1964: 17, 25, 27; Mukařovský, 1977: 8; Mukarovskiy, 1982: 149). Hartmann'a göre yazar, edebî metinde de standart dili kullanır ancak edebî metinde göstergelerin anlam ve işlevi, standart dildeki anlam ve işlevlerinden farklıdır. Dilin, standart ya da günlük hayattaki sıradan ve pratik ilişkilere hizmet ederkenki düzeniyle edebî metindeki düzeni farklıdır ve söz konusu fark sayesinde dil, edebî metinde sanatsal bir etki elde eder. Böylece standart ya da günlük dil ile sıradan dil kullanımlarında ifade edilemeyen, edebî eser veya metin parçasında ifade edilebilir (Hartmann, 2024: 174). Aksan'a göre edebî dil, genel dil sisteminden beslense de ondan farklılaşır ve adeta dil içinde ayrı bir dil olur (Aksan, 2009: 74). Başka bir ifadeyle edebî dil, genel dil sisteminden yararlanarak normlardan sapan ikinci bir dil sistemi meydana getirir (Filizok, 2001: 100; Göktürk, 2016: 17). Edebî dil, genel dil sistemi üzerine kurulu

kendine özgü bir iletişim düzeneğidir (Göktürk, 2016: 106). Edebiyat ham madde olarak önceden var olan dil sistemini kullanır, bunun üzerine kurulu ikincil bir sistem olarak var olur (Todorov, 2014: 46). Örneğin Eliot bir tiyatro oyununda seyircinin edebî dili duyduğunda bu dilin günlük dilden üstün olduğunu anladığını ancak edebî dili, kendi kullandığı dilden de tamamen farklı bulmadığını belirtmiştir (2007f: 197).

Genel dil sisteminin içinde de edebî bağlantılar doğal olarak mümkündür ve her an kurulabilir fakat edebî dil, göstergeler arasındaki bu edebî bağlantıların bütünlüklü bir eser özelinde bilinçli bir şekilde seçildikten sonra düzenlenip estetik yaşantı oluşturmak için genel dil sistemine oranla çok daha yoğun ve daha bilinçli kullanılması ile genel dil sisteminden ayrılır. Yazarın başvurduğu dil bilimsel olanaklar dil denen sistemin içinde mevcuttur. Yazar, edebî metin üreticisi olmayandan kendini edimsel hâle getirdiği edebî dil potansiyelleri ile ayırır.

Edebî dilde ve edebî eserde genel dil sisteminin içindeki göstergeler kullanılır, edebîlik bu göstergelerin hepsini dilden atıp yeni göstergeler yaratarak sağlanmaz. Edebîlik, bu göstergeleri özgün ve estetik yaşantı oluşturacak şekilde titizlikle birbirleri ile ilişkilendirmek, bağlantılandırmak, organize etmek yani biçimlendirmek ile sağlanır. Edebî dil ve metni meydana getiren yaratıcı sanatçı, mevcut göstergeler sistemi dili biçime ya da başka bir deyişle forma sokar, estetik yaşantı uyandırma amacı uğruna dilsel tasarısını hayata geçirir. Edebî bir biçim kurulurken dil sisteminin her gün ya da standart olarak kullanılan göstergeleri estetik yaşantı yaratılması adına istenildiği gibi kullanılır.

Dilin yaratıcılığı estetik eserde kendini gösterir. Büyük yazar “zorunda olmasa da” dilin bu yaratıcılığını ortaya çıkaran, onu zorlayan, yeni ifade ve anlamlar katan, dil ile algılanan dünyaya yeni kategoriler ve bakış açıları getirip insanın gerçekliğini belirleyen ya da daha önceden standart dil ile belirlenmiş gerçekliği yeni bir bakış açısı altında görebilmesini sağlayan kişidir. Günlük veya göndergesel dilde bu ilkeler ya da edebîlik araçları hiç kullanılmıyor değildir, mutlaka kullanıldığı anlar vardır fakat bu kullanım araçsal, sınırlı, rastgele, basit, dikkati üzerine çekmeyen ve yoğun olmayan bir kullanımdır³⁰⁶.

³⁰⁶ Edebî dil genellikle edebî (/ estetik/ sanatsal) araçlarla düzenlenmiş şekilde okurun karşısına çıkar ve bu düzenlenişle de standart, göndergesel ve günlük dilden ayrılır. Bu genel kullanımın yanında standart, günlük ve göndergesel dilden yararlanan, üzerinde edebîlik araçlarının çok kullanılmadığı fakat buna rağmen estetik değere sahip dil kullanımları da vardır. Edebî dilde kelimeleri göndergesel

Göstergeler sözlüklerde, bağımlı biçim birimler ise dil bilgisi eserlerindedir ve bu ham maddeler sabittir. Edebîlik, malzemede değil bu malzemelerin estetik yaşantı meydana getirecek şekilde düzenlenmesi ile oluşturulan ilişkili bütünde saklıdır.

2.1.21.5. Edebî Dilin Standart Dil ile İlişkisi

Standart dil ile edebî dilin “arka plan olma”, “geliştirme” (Mukařovský, 1932: 124, 138-139) ve “iletişim” açısından ilişkisi vardır.

Edebî eserin dilsel öğelerinin içinde her zaman standart dilin normlarından sapmayan öge veya öğeler vardır. Bu standart dil öğelerinin işlevi yani edebî bir eserde saptmaya uğramadan kalmış kısımlardaki standart dilin işlevi, edebî dilin fark edilmesi için arka plan oluşturmaktır. Başka bir deyişle bir metinde standart dil arka planda yüzey olarak yer alır ve edebî dil, bu “standart dil fonu” önünde standart dilden yapılan bilinçli sapma ve ihlallerle farklılaşarak öne çıkar ve algılanır hâle gelir (Mukařovský, 1932: 126; Mukařovský, 1964: 18-19; Mukařovský, 1977: 8).

Edebî dil, standart dilin gelişimine zorunda olmasa da katkıda bulunur. Standart dilin gelişimi kısmen edebî dil sayesinde. Edebî dil sayesinde standart dilde potansiyel hâlinde yer alan dil imkânları harekete geçirilir ve var edilir. Edebî eleştiri sayesinde de bu harekete geçirmenin kontrolsüzce olması engellenir ve değişim, geliştirme yönüyle devam eder. Edebî dil sayesinde standart dilin söz varlığını yenilenir ve zenginleştirilir. Anlatım tarzı, vurgu ve söz diziminde edebî dil, standart dile yeni imâknlar sağlar. Edebî dil sayesinde dilin mümkün kullanımları sanatsal şekilde yaratılır ve söz konusu kullanımlar zaman içinde dile yerleşerek dilin iletişim gücünü artırır. Edebî dil, ifade araçlarının zenginleşmesini sağlar ve dile yeni gereksinimler karşısında onlara daha rahat bir şekilde uyum sağlama yeteneği kazandırır (Mukařovský, 1932: 129, 133, 138-139, 141-142, 143, 146-147; Mukařovský, 1964: 21, 24-25, 29).

anlamda veya günlük dildeki şekilleri ile kullanan eserlerin estetik değeri günlük dil kullanımının oluşturduğu samimiyet, içtenlik ve yalın anlatımdan ve ayrıca eser kısa ise eserin kısalığından kaynaklanır (Aksan, 2016: 51-70, 83-93). Bu tarz kullanımlarda bile aslında yazarın kelimeleri seçmesi dahi asgari düzeyde dile bir biçim vermesidir. Bu yüzden bu eserlerin estetik değeri de diğer sanat eserleri gibi biçimden gelir. Bu tarz sanat eserlerine Yunus Emre ve Orhan Veli'nin kimi eserleri örnek verilebilir. Nitekim bu iki büyük şairden sonra onlara özenen fakat onlar kadar başarı yakalayamamış isimlerin çokluğu bu asgari düzeydeki seçmenin bile nasıl bir deha işi olduğunun kanıtıdır.

Üçüncü ilişki yönü “iletişim” açısından bakıldığında edebî dil ile standart dilin hem ilişkili olduğu hem de ilişkili olmak zorunda olduğu görülür. Demir’e göre edebî dil, en azından iletişimi koparmayacak kadar, asgari düzeyde standart dile bağlı kalır. Asgari düzeyde standart dilin kuralları ve kullanımı çerçevesinin içinde bulunur. Edebî dilde de standart dil ile aynı dilsel araçlar, asgari düzeyde tercih edilir (Demir, 2022: 407). Edebî dilin kullanılması ile oluşturulan bir metin, alıcının algısından iletişimi koparacak kadar uzağa düşerse yazar anlaşılma tehlikesi ile yüz yüze gelebilir (Kıran ve Kıran, 2013: 104). Edebîlik, potansiyel olarak edebî eserde mevcuttur ancak bunun edimsel hâle gelebilmesi ve açığa çıkabilmesi için estetik özne tarafından deneyimlenmesi gerekir. Bu deneyimleme sonucunda edebî eser potansiyelini ortaya koyacak ve değerini bulacaktır. Edebîliğin açığa çıkması ve eserin gerçek değerini bulması için edebî metin ile estetik öznenin ilişki kurması zorunludur. Söz konusu ilişki dil göstergelerinin deneyimlenmesi şeklinde iletişim ile kurulacağı için estetik öznenin edebî metin ile iletişim kurması gerekir³⁰⁷ (Wellek ve Warren, 2011: 296; Tunalı, 2011: 18, 20, 47, 53, 57-58, 64, 170).

Buradan hareketle estetik özne ile edebî metin arasındaki iletişimin yeterli olmasa da gerekli şart olduğu ortaya çıkar. Doğal olarak estetik özne ile edebî metin arasında en azından asgari düzeyde bir iletişim yeter olmasa da gerekli bir şarttır. Edebî dil, en azından asgari düzeyde standart dile bağlı kalır ve kalmalıdır. Bu bağlı kalışın ve zorunluluğun sebebi, edebî eser, dil ve edebîliğin bir yönü ile iletişime ihtiyacı olmasında yatar. İletişim; edebî dil, eser ve edebîlik için yeter değil ancak gerekli şarttır. Bu yüzden tüm edebî yapı sapmalardan, alışılmamış bağdaştırmalardan ya da ön plana çıkarılmış farklı dilsel öge ve araçlardan kurulamaz; çünkü edebî eser ile estetik özne arasında iletişim kurulması gerekli şarttır. Eğer tüm yapı sapmalardan, alışılmamış bağdaştırmalardan ya da ön plana çıkarılmış farklı dilsel öge ve araçlardan kurulursa estetik özne ile edebî eser arasında asgari düzeyde bile iletişim kurulamaz. Eğer en azından asgari düzeyde iletişim sağlanamazsa edebî eser edebî potansiyelini açığa çıkaramaz ve değerine ulaşamaz. Standart dil, ortak iletişimi sağladığı için en azından asgari düzeyde bulunmalıdır.

³⁰⁷ Bu konunun daha ayrıntılı ifadesi için ayrıca bk. “2.1.11. Edebî Eser Sanatsallığı/Edebîliği Nasıl Elde Eder?”

Nitekim Aristoteles *Poetika*'sında alışılmamış ifadelerin kullanımı ile ilgili kimi uyarılarda bulunmuştur. Filozof alışılmamış ifadelerin gereğinden fazla kullanımı durumunda eserin anlaşılamayacağını ve bir bilmeceye dönüşeceğini, bir garabetin ortaya çıkacağını kaydetmiştir (Aristoteles, 2013: 77). Latin edebiyatının önde gelen retorik hocalarından Quintilian da alışılmamış ifadelerin kullanımında temkinli olunması gerektiğini belirtmiştir (Perek, 1961: 117). Romalı hatip, şairin mecazı özgürce ve gereğinden fazla şekilde kullanmasının uygun olmadığını kaydetmiştir (Dürüşken, 2001: 103).

Sonuç olarak edebî dil kendi farkını ortaya koyup algılanabilir olmak ve edebiliğini edimsel hâle getirmek için ihtiyaç duyduğu iletişimi elde etmek için standart dili bir araç olarak kullanır. Aynı zamanda bu iki özellik niçin tüm edebî metnin alışılmamış bağdaştırma, sapma ya da ön plana çıkarılmış dilsel ifadelerden kurulamayacağını da cevabıdır. Standart dil ise imkânlarını geliştirmek açısından edebî dilden faydalanır.

2.1.21.6. Yazar veya Şairin Standart Dile Uyma Zorunluluğu Var Mıdır?

Yazar ya da şairin standart dil açısından sorumluluğu da tartışılmıştır. Hartmann'a göre dışardan gelen herhangi bir zorunluluk genel olarak sanatçı, özel olarak yazarın harekete geçmesini sağlamaz ve genel olarak sanatçı, özel olarak yazar böyle bir sorumluluk baskını altında değildir (2024: 86). Doğal olarak yazar ya da şairin standart dili en iyi ve doğru şekilde temsil etmek ya da standart dile uymak gibi bir yükümlülüğü yoktur, bunları varsaymak yanlıştır (Mukařovský, 1932: 126, 141; Mukařovský, 1964: 19; Demir, 2022: 407). Yazar ya da şair standart dil adına yargılanmamalıdır. Onlar standart dilin tek hâkim yaratıcısı değildir ve standart dilin durumundan tek başına sorumlu tutulamaz. Edebî dilden, standart dilin normuna uymasını istemek uygun değildir³⁰⁸ (Mukařovský, 1932: 140; Mukařovský, 1964: 27). Çünkü edebî dil ile standart dilin ve bu dil türlerini kullananların amaçları birbirlerinden farklıdır. Standart dilin amacı “sabit bir düzen kurarak/sabit bir düzen içinde” azamî düzeyde ortak iletişimi sağlamaktır. Standart dil kullanıcısı da dili bu

³⁰⁸ Bu durum, standart dil açıklanırken edebî eser(ler)in malzeme olarak kullanılma olasılığını ve standart dilin gelişiminin edebî eser(ler) olmadan gerçekleşemeyeceğini reddetmez (Mukařovský, 1932: 141; Mukařovský, 1964: 27).

yönde kullanır. Edebî dilin amacı ise genel olarak sanat ürünü, özel olarak bir edebî ürün olarak var olmak ve alıcısında sanatsal etki, estetik yaşantı meydana getirmektir. Yazar veya şair de edebî dili bu yönde kullanır. Doğal olarak yazar veya şair, ortak iletişimi sağlamak için değil asgari düzeyde iletişimi koparmadan genel olarak sanat, özel olarak edebiyat yaratmak amacıyla dili kullanır. Onların dil kullanımı iletişim tarafından değil edebiyat (< sanat< estetik) tarafından şekillendirilir. Yazar veya şair için en azından asgari düzeyde iletişime sahip bir edebîlik yeter ve gerekli şarttır. Yazar veya şair edebî bir ürünü yaratırken standart dilden yer yer anlam veya biçim açısından az veya çok ama mutlaka³⁰⁹ sapacağı için metnin tümü düşünüldüğünde standart dili en iyi ve doğru şekilde temsil edemez. Ancak bunun yanında sanatsallıkta ilerledikçe standart dilin en “güzel, edebî, sanatsal, estetik” şeklini temsil eder. Doğal olarak yazar veya şairin sorumluluğu standart dilin iyi ve doğrusuna değil onun güzeline yani sanatsal açıdan değerlisine, “edebîsi”nedir. Yazar ya da şair norma veya normun değerleri olan iyi ve doğruya değil sanata ve sanatın değeri olan güzele karşı sorumludur. Yazar veya şairin dili “en” şekilde temsil ettiği ya da edeceği değer “iyi” ve “doğru” değil “güzel”dir. Buradan hareketle yazar veya şair standart dili en iyi ve doğru şekilde temsil etmekten sorumlu değildir. Ayrıca standart dille eser yaratmayan yazar veya şairler de mevcuttur. Gerek standart dille gerek standart dilin dışında eser veren yazar veya şairlerin sorumluluğu malzeme olarak dili kullanan edebiyat açısından en “güzel” biçimi yaratmaktır. Standart dilin en iyi ve doğrusu standart dilin kendisini oluştururken en güzel temsili ise onun edebî türünü yani edebî dili oluşturur. Sonuç olarak standart dil kümesi içinde olsun veya olmasın yazar veya şair de edebî dile karşı sorumludur ve edebî dili en güzel şekilde temsil etmekle yükümlüdür.

2.1.22. Son Bakışta Edebî Dil ve Metin

Göstergelerin edebî bir metinde aldığı anlam ile iletişimselliği önceleyen bir metinde aldığı anlam birbirinden farklı olabilir, bir kelimenin iki farklı anlamı farklı metinlerde ortaya çıkabilir. Sanatsal metinlerde kelime daha çok etrafındaki kelimelerle anlam kazanır ve sözlük anlamından ziyade etrafındaki kelimelerle

³⁰⁹ Biçim ya da anlamsal yönden standart dilden sapma, edebî dilin özüne aittir (Mukařovský, 1932: 141; Mukařovský, 1964: 27).

birlikte çağrıştırılan anlamları da bağlamın ya da içeriğin içine katılır. İletişimselliği önceleyen bir metinde ise kelime genellikle sözlükteki anlamı ile kullanılır ve çağrışımlar, sanatsal metinlerdeki gibi işin içine belirleyici şekilde karışmaz.

Metnin edebî olup olmadığını fark edemeyen alıcı, kelimeleri de nasıl yorumlayacağını belirleyemez ve anlamsal derinliğe ulaşamaz. Edebî olmayan metin veya ifadeler fazladan bir çaba gerektirmez, kelimelerin gerçek anlamları mantık çerçevesinde değerlendirilerek metin çözülebilir. Bu tarz metinlerde mantık hâkimdir ve “doğru” ile “yanlış” şeklindeki mantıksal bilgiye ait değerler mevcuttur. Doğru ile yanlış değerleri mantık ve akıl ile ilişkilidir ve iletişimsel bakış açısı takınıldığı zaman metin için geçerli olur.

Edebî metin veya ifadeler ise fazladan bir çaba gerektirir, kelimelerin gerçek anlamlarının yanında mecaz anlamları, tonları ve çağrışımları da içerik ile bağlama dâhil olur. Bu metinler ancak estetik tavır çerçevesinde çözülebilir.

Kişinin amacı doğrultusunda standart ya da olağan dile bilinçli müdahalesi ile standart ya da olağan dilden ayrılış başlar. Edebî metinde yer alan boşluktan harfe, harften kelimeye, kelimedenden cümleye, cümleden paragrafa, bunların puntosundan kâğıttaki konumuna kadar her unsur ve ayrıntının farklı biçim ve derecelerde çeşitli işlev(ler)i vardır. Bu bilinçli kurgu ve tek tek parçaların toplamından fazlası olan bütün, eserin edebî metnini oluşturur. Söz konusu parçalardan dil göstergeleriyle yapılan biçimlendirmeler esas edebî yön iken ses ve grafik ile ilgili biçimlendirmeler kısmi ve bu esas edebî yönü tamamlayıcı özelliktedir. Olağan dile yapılan her müdahale, düzenleme veya organizasyon sayesinde müdahale edilen dil olağan dilden ayrılmaya başlar. Yazar çeşitli amaçlar için çeşitli dilsel araçları kullanmak zorundadır. Kişi amacı doğru belirleyip dilsel araçları yanlış seçerse başarıya ulaşamaz. Yazar dilsel bir sanat olan edebiyatta sanatsallığı yani edebîliği yakalamak için dile sanatsal bir biçim vererek kullanılmalı yani edebî bir dil kurmalıdır. Bu kuruluş için elinde olan araçlar alışılmamış bağdaştırmalar ve sapmalar, paralellikler, müzikalite ve ritimle oluşturulacak ses ahengi, özgünlüğü yakalama, anlam yinelemeleri, eksiltili kullanım, benzetmeler ve diğer söz sanatları, bütünlüklü yapı görünümü verme, çeşitlilikte birlik oluşturma gibi araçlardır. Yazar bu gibi araçlar ile dile müdahale ettikçe dil edebîleşir. Söz konusu bu dil, “edebîlik araçları” ile düzenlenmiş bir edebî dildir. Bu araçların kullanılma oranı ve tutarlılığı ile doğru

orantılı şekilde dil ve o dil ile oluşturulmuş metin sanatsal nitelik kazanır yani edebîleşir. Dile bu gibi araçlarla gerçekleştirilen müdahale arttıkça, söz konusu müdahaleler tutarlı bir şekilde gerçekleştikçe edebî dil ve standart dil arasındaki makas açılır. Yazar ham madde olarak standart ya da başka bir deyişle olağan dili alır, onu bu gibi araçlarla tutarlı biçimde işler, çeşitli seçimleri, ayıklamaları yine tutarlı şekilde gerçekleştirir ve şiir, roman, hikâye gibi edebî türlerde kullanılacak suni ve estetik etki yaratmaya yarayacak bir edebî dil yaratır. Standart dil doğal iken edebî dil, dilde çeşitli seçme, düzenleme ve ayıklamaya uğradığı için suni, başka bir deyişle insan yaratımıdır. Bu bilinçli yaratımda biçimsiz standart dile biçim verilerek olağanın dışına çıkması sağlanır ve bu gibi araçların tutarlı kullanımı ile edebî dil ve edebî metin ortaya çıkarılır. Edebî dil belirli bir etki yaratabilmesi için olağan dilden estetik araçlarla estetik yaşantı yaratabilecek ifadelerin tutarlı şekilde seçimi, yaratımı, ayıklanması sonucu ortaya çıkarılan, yapabildiği en iyi iş estetik yaşantı meydana getirme olan ve bu konuda rakipsiz konumda bulunan dildir.

Edebî dil sadece bildirmeyi değil esas olarak estetik yaşantı meydana getirmeyi amaçlayan ve düzenini de bu esas amaç doğrultusunda alan, özenle kurgulanmış bir dildir. Bu dil türü kurgunun kurgusu olan, sistem içinde kendine has bir sistem edinen, yapının bünyesinde özerk bir yapıya sahip ikincil nitelikte bir dildir. Mevcut dil bilgisi kuralları ve sözlüğün öğeleri, edebî metin üreticisinin ham maddesidir. Metin üreticisi, hedeflediği estetik yaşantı ve tasarladığı edebî yapı adına bunlara istediği gibi ancak iç tutarlılığa uygun şekilde biçim verebilir. Bu biçim verişin sınırlarını ise iletişim çizer. Metin üreticisinin ham maddeye verebileceği standarttan farklı şekil, asgari iletişimi sağlayan metnin sınırları kadardır. Çünkü edebiyattaki estetik yaşantı, esas olarak göstergelere bağlıdır, edebî eser, edebîliğini bir iletişim neticesinde okura iletir ve söz konusu iletişim gerçekleşmezse estetik yaşantı edebî eser için mümkün ol(a)maz. Yazar için bildirme öncelikli olmasa da mutlaka sağlanması gereken bir niteliktir, çünkü estetik yaşantının aracı bu bildirmedir. Edebî eserde bildirme, sadece esas olan estetik yaşantıya aracılık eden bir zorunlu ortamdır. Eliot'un şiir özelinde dile getirdiği aslında tüm edebî eserler için geçerlidir: “*Bir şiiri anlamaksızın ondan zevk almanın mümkün olmadığı bir gerçektir.*” (Eliot, 2007: 259).

2.1.23. Edebîlik, Edebî Dil ve Edebîlik Araçlarının İlişkisi

Edebîlik, bir edebiyat eserinde estetik duygu oluşturma gücü açısından sahip olunan değer veya güçtür. Edebîlik araçları (/ kurgu araçları/ edebîlik ilkeleri) ise söz konusu değer ve gücü oluşturmak adına dile biçim vermede kullanılan araçlar ya da ilkelerdir. Dilsel malzeme ile üretilen metinlerde sanatsallık veya edebîlik metnin iç dinamikleri ve yapısı ile ilgili edebîlik araçları ile sağlanır. Bu araç veya ilkeler metinden metne değişebilir. Söz konusu araç veya ilkeler arasında “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Eksilti”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” sayılabilir. “10. Ek Değer” ise edebîlik aracı olmamakla birlikte belirtilmesi gereken bir ek değerdir.

Estetik duygu veren bir biçimin yakalanabilmesi için yani edebîliğin sağlanabilmesi için (yukarıda sayılan araçlar olsun olmasın) dilin sanatsal şekilde organize edildiği edebîlik araçlarının kullanılması şarttır. Nitekim hem mevcut eleştiri ya da incelemeler hem genel estetik ölçütleri hem de kimi edebî metinlerdeki yapılar bunu doğrular niteliktedir.

Bu gibi araçlar herhangi bir konudan edebî içerik üretmeye yarayan edebîlik araçları, ilkeleri ya da tekniklerdir. Edebî bir eser düşünüldüğünde araçlar hem karşılıklı etkileşim içindedir yani kendi aralarında ilişkilidir hem de tüm metinle ilişkilidir. Başka bir deyişle her aracın işlevi bir diğeri ile bağlantılıdır ve araç işlevini, içinde bulunduğu ilişkiler ağıyla yani sistemle (/ bütünle) edinir. Nitekim bu durum ham konunun içeriğe dönüşmesinde, edebî dilin ve edebîliğin yaratılıp estetik yaşantının sağlanmasında araçların ilişkiler ağı ile yarattığı bir sistemin (/ bütünün) varlığını ortaya koyar. Bu tamamlanmış ve biçimlendirilmiş sistem veya bütün, edebî eserin kendisidir ve varlığını kendi dilsel öğelerinin arasındaki ilişkiden almaktadır.

Ayrıca bu araçlarla edebîlik ve edebî dil duyumsanır hâle gelir. Edebî dil ve edebî metin bu araçların kullanım yoğunluğu, bu kullanım sayesinde ortaya çıkan nitelikler, etki ve estetik yaşantı oluşturma gücü bakımından göndergesel dil ve iletişimselliği önceleyen metinden ayrılır, farklılaşır.

Bu farklılaşma, edebî dil ve metin için sanatsal bir var oluşturma ve bu varoluşun sonucunda bunlar sanatsal bir kişilik kazanır. Edebî dil, dil göstergesi sistemi olan dil

içinde kimi göstergelere estetik duygu sağlama amacı ile yapılan düzenleme ve biçimlendirmenin sonucunda yaratılan suni bir dildir. Dil sisteminin içinde estetik duygu verme özelliğine sahip ve bunu esas amaç olarak belirlemiş özerk bir sistemdir.

Dil sisteminin özündeki temel amaç ve işlev basit düzeyde bilgi alışverişi iken edebî dil sisteminin özündeki temel amaç ve işlev sanatsal şekilde var olmak ve estetik yaşantı uyandırmaktır. Edebî dil yapılanması, dış işlerinde dil göstergelerinden oluşan ve “dil” denen göstergeler sistemine bağlı iken iç işlerinde dil denen sistemi kullanarak genel olarak sanatsallık, özel olarak edebîliğin hükmü altındadır. Edebî varoluş ve farklılaşma görüldüğü gibi konu bakımından değil esas olarak edebîlik araçlarının tutarlı kullanımı, yoğunluğu ve organizasyonu bakımındandır.

Bu gibi araçların sağladığı edebîlik ile sanatın dilsel malzemelerle vücut bulmuş hâli edebiyat oluşturulur. Bireyden bağımsız olarak onun dışında var olan dilin, yazarın elinde onun yaratıcılığı ve tekniği ile biçimden biçime girip roman ya da şiir gibi bir kalıp içinde canlanıp biçimlenmesi edebiyatı meydana getirir.

Bu gibi araçların tutarlı hâlde kullanıldığı dil, sanatsal yani edebî dil hâline gelir ve dikkati kendi üstüne, düzenlenişine çeker. Bu dilin görünürde yani sözcüklerinin temel anlamı ile oluşturulan anlamının ötesinde ifade ettiği duygu, hayal veya imge vardır. Bu gibi ilkeler ya da edebîlik araçları, günlük ve göndergesel dil ve bu dil ile üretilen metinlerde yerleşik ve karakteristik olmayan dilsel özellikler iken estetik ya da edebî dil ve bu dil ile üretilen edebî metinlerde ise yerleşik ve karakteristik dilsel özelliklerdir.

Edebîlik, dile edebîlik araçları aracılığı ile “biçim” verme, alışılmamış ve standart dışı ilişkiler kurma, dilin estetik duygu verme amacıyla örgütlenmesi ile sağlanır ki burada herhangi bir konu sınırlaması yoktur. Hangi konu olursa olsun tarif edilen bu organizasyonun sağlanması metne ve dile estetik bir kişilik kazandıracaktır ki bunun yanında onuncu madde olarak sunulan ek değer her zaman akılda tutulmalıdır.

2.1.24. Ses ve Dış Şekil Edebiyatta Esas Değil Ancak Görmezden Gelinemez Bir Tamamlayıcıdır

Wellek ve Warren bir sanatın kimi zaman başka bir sanata ait etki veya sonuçları yaratmak istediğini ve bunu da büyük oranda başardığını ifade etmiştir. Yazarlar edebiyatın da kimi zaman bir resim etkisine sahip olmaya (kelimelerle resim yapmaya ya da görsel bir zevk vermeye) kimi zaman ise müzik etkisi uyandırmaya (müziğe dönüşmeye) çalıştığını dile getirmiştir (Wellek ve Warren, 2011: 145). Edebiyat başka sanatlarla ağırlıklı olarak tema/konu alışverişi ilişkisi krusa da zaman zaman resim ya da müzik etkisi yaratma amaç veya işlevi de gütmüştür. Bu amaç veya işlev yazara/döneme göre zaman zaman olumlu zaman zaman ise olumsuz karşılanmıştır (Çağın, 2022: 7). Bu sebeple genel olarak sanat, özel olarak edebiyat eserine yaklaşıırken çoğu zaman tek disiplinin bilgi veya ölçütleri yetersiz kalacaktır. Araştırmacı farklı sanat dallarının bilgi veya ölçütlerini hesap ederek çalışmasını gerçekleştirirse sanatsal etkiyi birçok açıdan ortaya koyabilir, ima edilmiş anlamları açığa çıkarabilir veya üslup özelliklerini belirtebilir (Çağın, 2022: 182, 186).

Sanatların birbirleriyle kurdukları ilişki, sağladıkları geçiş ve uğradıkları etkilene en fazla “edebiyat” ile “resim ve müzik” arasındadır. Söz konusu ilişki, etkilene ve geçiş dans, sinema, heykel ve mimari gibi sanatlarla da zenginleştirilebilir (Çağın, 2022: 7). Edebî eserde “ses” ve “dış şekil (yazım ve grafik)” biçime hizmet eder, kısmi bir etki yaratır ve biçimin tamamlayıcısıdır. Bunların sağladığı sanatsal değer ancak biçim sayesinde var olur ve edebî değeri destekler (Wellek ve Warren, 2011: 291; Özünlü, 2001: 42).

“Ses”in tamamlayıcı olduğu Aksan’ın

“Bugünkü modern dünya şiiri bir bütün olarak incelenirse genellikle ölçü, uyak gibi öğelerin bir yana atıldığı görülür. Bugünün ozanı bu türlü ses ve ritim kaygılarından, bir bakıma onlara dayanmak zorunluluğundan kurtulmuş bulunmaktadır. ... Kaldı ki, günümüz dünya şiirinde uyak, ölçü, ritim gibi öğeler büyük ölçüde bir yana bırakıldığı halde güzel, etkili şiir bugün de vardır.” (2016: 73, 269)

şeklindeki gözleminden de görülebilir.

Benzer bir gözlemi Günay da

“Divan ve halk şiiri gibi geleneksel Türk şiirinde ölçü, uyak, değişik ses benzeşmeleri gibi sese dayalı anlatım biçimi egemendir. ... Bugünün şiirinde daha çok anlamsal sanatlar öne çıkmaktadır. Şiirin estetik değeri de bu anlama dayalı sanatların güçlülüğüne dayanmaktadır.” (2013: 320)

şeklinde dile getirmiştir. Eğer ses, tamamlayıcı olmayıp esas unsur olsaydı veya kısmi etki yaratmayıp tüm etkinin temeli olsaydı şiirin yazılamaması gerekirdi.

“Dış şekil (yazım ve grafik)”in kısmi etki sağladığı ve tamamlayıcı olup edebî eserde esas unsur olmadığını Mukarovsky dili merkeze alarak ifade etmiştir. Mukarovsky edebî dilin esasını görsel ya da plastik özelliklerin oluşturmadığını belirtmiştir (1982: 148). Tıpkı ses gibi dış şeklin de kısmi etki yarattığı, tamamlayıcı olduğu Türk şiirinde göz için kafiyenin terk edildiği dönemlerde de nitelikli şiir yazılmasından hareketle rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca şiirin içeriği uğruna yazımın şeklen bozulmadığı ya da şekillerle içeriğin desteklenmediği nitelikli şiirlerin varlığı yine dış şeklin kısmi etki yarattığının ve tamamlayıcı bir unsur olduğunun göstergelerindendir. Sonuç olarak ses ve dış şekil edebîlik adına önemsiz olmamakla birlikte esas da değildir, kısmi etki yaratır ve esas olan “göstergelerin ilişkisi”nin yanında ancak tamamlayıcıdır.

Kant ses ve “dış şekil (yazım ve grafik)”in eserin biçimsel yapısının bir parçası olursa zihnin ilgisini uyandırdığını veya nesneyi daha canlı kılarak sanatsal algılamayı arttırabileceğini ve bu yüzden dolayı önemleri olacağını, dolaylı yoldan sanatsallık elde edeceğini öne sürmüştür³¹⁰ (Kant, 2020: 55-56; Altuğ, 2007: 124-126). Örneğin şiir estetik duygu yaratmada sesi de kullanır ve şiir kendi adına hoş giden bir ahenge sahiptir (Altuğ, 2007: 224).

Ferry müziğin coşkulu duygular uyandırmaya ve bunları anlatmaya yaradığını ifade etmiş ve bunların yanında şiiri de daha canlı kıldığını dile getirmiştir. Döngüsel devinimler ve hecelerin çeşitlenmesinde kulağa hoş gelen bir müzikal yön olduğunu, bunun sözü daha cazip kıldığını ifade etmiştir (Ferry, 2012: 400).

³¹⁰ Ancak Kant bunların eserin güzelliğine herhangi bir katkıda bulunmadığını ancak dolaylı yoldan bir estetik elde edebileceklerini ifade etmiştir (Kant, 2020: 55-56; Altuğ, 2007: 125). Yine de bunların edebîliğe temel olarak katkı sunmasa da kısmi ve tamamlayıcı şekilde katkı sunduğu ileri sürülebilir. Dış şeklin kullanımı ile görme, ses ahengi ile işitme duyusu daha etkin şekilde kullanılır ve göstergelerin biçimlendirilmesinden temellenen estetik duyguya söz konusu duyular da katkı sunabilir.

Wellek ve Warren büyük şiirin müziğe muhtaç olmadığını ancak bununla birlikte şiirle müzik arasında bir ilişki olduğunu dile getirmiştir (2011: 147).

Bates, Joyce'un düzyazısındaki yetkinliğin bir yönü olarak duygu yüklü müzikaliteyi belirlemiştir (2013: 122).

Mukarovsky'e göre göstergenin bileşenleri düşünüldüğünde gösterilen (/ signifié), sözlüksel anlam veya dilbilgisel işlevi karşılarken gösteren (/ signifiant), ses ya da sesler bütünü karşılar. Göstergedeki ses ya da sesler bütünü bileşenine uygun şekilde edebî dil ve yapıda ses ya da sesler bütünü, "ses bileşenleri (/ sound components)" olarak geçer ve ses bileşenleri, edebî dilin anlamsal yönünün yanındaki bir diğer yön olan ses yönünü kapsar (Mukařovský, 1977: 17-18). Edebî eserin iki büyük bileşen grubundan biri "ses"tir. Ses yapısı, edebî metnin dışsal bir ögesidir.

Moran'a göre bir metnin dilinin belirli bir vezne sokulması ve böylece ritmin yakalanması söz konusu metnin dilini günlük dilden ayırır. Bunun yanında kafiye, uyak, aliterasyon ya da asonansta olduğu gibi kimi seslerin tekrarı bu araçlarla bezenmiş dilin günlük dilden farkıdır (Moran, 2014: 179). Doğal olarak ses üzerinde yapılan düzenlemeler dilin ve metnin edebîliğine katkı sunar.

Eliot ses ahenginin şiirde anlamla ilişkili olduğunu, anlamsız ancak müzikalitesi yüksek şiirlerin olmadığını belirtmiştir (2007c: 125, 130). Mukarovsky'e göre bir edebî eser, yaratıldığı dili bilmeyen alıcılar için var olamaz (1977: 10). Bu durumlar ses ahenginin tamamlayıcılığına örnek gösterilebilir. Aksi olsaydı müzikalitesi yüksek ancak anlamsız şiirler var olurdu veya alıcının bilmediği bir dildeki şiir, onun için edebî sayılabilirdi.

Sanatsallık, edebîlik ya da estetiğin temel değeri güzel, ne sadece "somut (/ real)" ne sadece "soyut (/ irreal)" yapıdadır ama hem somut hem soyut yapıda, bunların kendine özgü ilişkili birliğindedir. Somut alan gerçektir ve sınırlı/kısmi bir sanatsal değere sahiptir, soyut alan estetik tavırla algılanabilir ve esas sanatsal değere sahiptir. Sanat eseri, "soyut (/ irreal)"un "somut (/ real) yapı"da görünüşe çıkmasıdır ve bu hâliyle eser hem soyut hem somut alana, bunların bütünlüğüne dayanır. Estetik değer de bu görünüş temeline dayanan bir görünüş değeridir ve değer, hem somut hem soyut yapıyı kuşatır (Hartmann, 2024: 506-507, 531; Tunalı, 2011: 163). Edebî eser aşkın bir nesnedir ancak bu aşkın kısım her zaman duysal

maddeden meydana getirilir, kaynağı bu somut kısımdadır (Altuğ, 2007: 218). Başka bir şekilde söylenirse edebî eser aşkın bir nesnedir, bu aşkınlığı göstergelerin ilişkileriyle yaratılan derin yapı sayesinde oluşturur ancak söz konusu derin yapı her zaman göstergelerin bulunduğu bir yüzey yapıdan meydana getirilir, kaynağı bu yüzey yapıdır.

Sanatsal değer ne yüzey yapıdaki somut yapı ne de derin yapıdaki soyut yapıdan koparılabilir ve bu hâliyle sanatsal ifade esas olarak derin yapıdaki soyut kısımda bulunsun da maddî kaynak olan yüzey yapıdaki somut yapı da söz konusu sanatsallığa tamamlayıcı bir katkıda bulunabilir. Bir metindeki edebîlik esas olarak derin yapıdadır, göstergelerin arasındaki ilişkilerin sonucundadır. Göstergelerin somut olarak yan yana getirildiği yüzey yapı ise bu edebîliğe ancak kısmi ve tamamlayıcı bir katkı sunabilir. Söz konusu katkı, estetik değer hem soyut hem somut yapı ile ilişkili olmasından ötürü görmezden gelinemez. Başka bir açıdan derin yapıdaki dil göstergeleriyle kurulmuş yapı ve bunun değeri, edebiyata özgü olandır, edebîdir ve yüzey yapıdaki ses veya dış şekil, derin yapıdaki bu edebî yapıya kısmi etki edecek ve söz konusu yapıyı tamamlayıcı bir işlevde kullanılabilir. Söz konusu yüzey yapı unsurları bu yönde kullanıldığı anda esas olarak derin yapıda göstergelerin ilişkisiyle oluşturulan eserin edebîliğine, değerine yani güzelliğine kısmi ve tamamlayıcı katkıda bulunabilir. Yüzey yapı unsurları bu şekilde biçime hizmet ederse artık onlar da edebîleşir. Böylece bir metnin edebîliği, derin yapıda mutlaka göstergelerin ilişkisi temelinde asgari düzeyde bir edebîlik³¹¹ yaratılması şartıyla hem soyut alan olan derin yapı hem somut alan olan yüzey yapının bütünlüğünden oluşur.

Edebî eser ve edebîlik adına yüzey yapıdaki ses ahengi veya dış şeklin salt kendisi kıymetli değildir, bunların salt kendilerinden kaynaklı sanatsal değerleri olsa da (müzik veya resim alanında) salt kendilerinden kaynaklı edebî değerleri yoktur. Bir metinde tek başına yüzey yapının edebîliğinden söz edilemez. Metinde göstergelerin ilişkisiyle derin yapıda asgari düzeyde edebîlik yaratılmadan yüzey yapıda yaratılacak ses ahengi edebî değildir. Eğer derin yapıda edebîlik sağlanmadan yüzey yapıda bir ses ahengi oluşturulursa bu müziğin alanına girer ve buradaki

³¹¹ Bu ilişki söz sanatları, özgünlük, yinleme gibi edebîlik araçlarından temelli bir yapı olabileceği gibi göstergelerin özenle seçilmesinden kaynaklı bir yapı da olabilir.

sanatsal etkileycilik edebiyattan değil müzikten kaynaklanır ve ancak müziğin ölçütleri ile değerlendirilebilir. Aynı şekilde bir metinde göstergelerin ilişkisiyle derin yapıda asgari düzeyde edebîlik yaratılmadan yüzey yapıda yaratılacak dış şekil (yazım ve grafik) edebî değildir. Eğer derin yapıda edebîlik sağlanmadan yüzey yapıda bir dış şekil güzelliği oluşturulursa bu resmin alanına girer ve buradaki sanatsal etkileycilik edebiyattan değil resimden kaynaklanır ve ancak resmin ölçütleri ile değerlendirilebilir. Bunlar edebîliğini biçim sayesinde, onun içinde ve ona işlevsel şekilde hizmet ettiği; edebîlik adına bir işlev yerine getirdiği ölçüde elde eder. Bu iki yüzey yapı unsurunun edebîliği ancak bir biçim içinde ve biçime hizmet ettiği zaman var olabilir. Derin yapıdaki soyut (/ irreal) alanda asgari düzeyde edebîlik kurulmuşsa ve söz konusu iki yüzey yapı unsuru bu edebîliğe hizmet ediyorsa artık biçime hizmet ediyordur ve bu iki yüzey yapı unsuru artık edebîleşmiştir.

Sonuç olarak edebî bir eserde estetik duygunun yaratımı edebîliğe dayanır ve edebîlik de esas olarak soyut (/ irreal) alan olan derin yapıdadır. Yüzey yapı unsuları ses ve dış şekil biçime hizmet ediyorsa artık edebîleşmiştir ve estetik duygunun yaratımında kısmi ve tamamlayıcı olarak kendi etkileycilik güçleri ile edebîliğe katkıda bulunur. Rastgele ahenkli seslerin yan yana gelmesi ya da anlamsız ancak ahenkli seslerin bir araya toplanması edebî değildir. Ancak bir paralellik veya yineleme aracı ile bilinçli şekilde yan yana getirilmiş sesler derin yapıda da belirli bir anlamsal yapı oluşturuyorsa artık seslerin edebîliğe katkısından bahsedilebilir.

2.1.25. Dil Göstergesi Sanatı Olarak Edebiyatta Tamamlayıcı Unsurlar Ses ve Dış Şekil Edebîliğe Nasıl Katkı Sunar?

Ses ve dış şeklin kimi eserlerde ve hatta edebî akımlarda oldukça önemli olduğu, metnin anlamına ya da edebîliğe çeşitli katkılarda bulunduğu durumlar vardır. Ses açısından yapısal düzenlemelerle metinde belirli bir ses ahengi yakalanabilir veya anlatılan olayla ilişkili ses metin ile de akustik şekilde oluşturulup metnin içeriğinin yapı ile desteklenmesi sağlanabilir. Ayrıca çeşitli seslerin tekrarı ile kimi hayallerin çağrıştırılması gerçekleştirilebilir. Dış şekil açısından bakıldığında ise kimi dış şekillerle metnin içeriği desteklenebilir veya gerçekleştirilen şekiller aracılığı ile metin farklı okumalara açık hâle getirilebilir.

Ses ile içeriğin birbirini desteklemesi durumunun bir örneği Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* adlı romanındaki şu parçada bulunur:

“... Eminönü otobüsündeyken kucağındaki paketin tuhaf bir şekilde ağırlaştığını hissetti, aynı tuhaflıkla başka bir duyguya, bir göziün kendisini gözetlediği duygusuna da kapıldı. Otobüsün içindeki kalabalıktan birinin gözü değildi ama bu, çünkü dalgalı bir denizde sallanan çatanada³¹² sallanır gibi dalgalanan yolcular karlı sokaklara ve kalabalıklara bakıyorlardı, dalgınlıkla. Galip, Alâaddin’in siyasi dergileri eski bir Milliyet gazetesine sardığını, katlanmış gazetenin köşesindeki fotoğrafından Celâl’in kendisine baktığını o zaman fark etti. ...” (2013: 73).

Kara Kitap’ta “Yedinci Bölüm, Kafdağı’nın Harfleri”nde bulunan altı çizili parçada bir otobüsteki yolcuların sallanma durumu ile çatananın denizde sallanma durumu arasında benzerlik kurulmuştur. Devrik cümle dizilişi ve kelime seçimi sayesinde bu “sallanma” veya “dalgalanma” durumu ses düzleminde taklidî ahenk yakalanmıştır. Cümle tek seferde okunduğunda dalgalı bir ses yapısı ve ritmi ortaya çıkmaktadır. Böylece ses ile içerik etkili şekilde birleştirilmiş ve ses ahengi, metnin içeriğini destekleyici bir işlevde kullanılmıştır. Cümlelerin ses bakımından gerçekleştirdiği etki anlamla ilişkilendirilmiş, ses ahengi ile anlatılan durum arasında uygunluk yakalanmıştır. Böylelikle Pamuk, duyma yetisinin de romana dâhil edildiği ve alışılmışı kıran etkili bir anlatım gerçekleştirmiştir³¹³.

Kelimelerin sözlükte tespit edilmiş imlası edebî eserde bir anlam ifade edebilmek için bozulabilir, edebîlik adına yazıda bir sapma gerçekleştirilebilir. Bu olağandışı kullanımlar dış şekil yani dil dışı durum ile alakalıdır ve bir amaca yöneliktir. Rifat Ilgaz’ın sömürüye dayanamayan, başka ulusların bağımsızlığına

³¹² Çatana, “küçük vapur” demektir.

³¹³ Fransız sembolistler şiiri “katıksız biçim” olan müziğe yaklaştırmak ister. Kavramsal ve “lojik” anlamı şiirden çıkarmak isteyen bu tavır kimi zaman uç noktalara taşınmıştır. Uç noktada şiir tamamen anlamsız hecelerle yazılmış ve müzikteki gibi sadece seslerin düzenlenmesine indirgenmek istenmiştir. Nitekim bu uç nokta başarısız olmuş ve terk edilmiştir. Salt seslerden kurulacak bir edebî eserde ahenk belirli bir düzeyde hoşla gitse de bu eser hem gerçek bir estetik yaşantı uyandırmaz hem de müzikle boy ölçüşemez (Moran, 2014: 163). Hâlbuki edebîlik biçim ve içerik birlikteliğinden oluşur, ayrıca kimi eserler “ek değer” de taşıyabilir. Salt ses düzenlemesine indirgenmiş bir üründe ses ahengi mevcut olsa da edebîlik mevcut olamaz.

Edebî bir eserde biçim değeri “duyumsal değer” ve “yapısal değer” olmak üzere iki kanattan oluşur. Duyumsal değer, özellikle şiirde etkili olabilir. Özel olarak şiirde sözlerin salt ses olarak da ahenk ve güzellikleri vardır. Ancak bunlar tek başına belirleyici ya da büyük bir rol oynamaz (Moran, 2014: 163). Edebî bir eser ve özellikle şiir, ses ile ilgili bir gerçekleşmeye doğrudan bağlı değildir (Mukařovský, 1977: 18). Başarılı bir edebî eser, ses ahengine muhtaç değildir ve ses ahengi, ancak tamamlayıcı veya etki artırıcı bir unsur olabilir (Wellek ve Warren, 2011: 147). Salt ses değeri, edebîlik için biçim ve içerik bütünlüğü göz önüne alındığında edebî değer için yeter şart olamaz.

saygı gösterilen ve olanak eşitliğinin yaratıldığı bir düzeni savunan öğretmen Mustafa Ural'ın mücadelesini anlattığı *Karartma Geceleri* romanında bu tekniğe birçok kere başvurmuştur. Ilgaz'ın “Birden toparlanıyor garip kişi... Hiç böyle kravatlı birinden bir eyvallah bile koparamamış bugüne kadar, belli... Yüzünü kızartıp çooook sigaralar koparmış ama...” (2019: 226) şeklindeki ifadesinde doğru şekli “çok” olan kelime alışılmışın dışında “çooook” şeklinde imlâ edilmiş ve orijinal biçimine kıyasla fazladan kondurulan iki tane “o” sesi, “çok” zarfını derecelendirmeye yarayacak muhtemelen “pek” gibi bir derecelendirme zarfının işlevinde kullanılmıştır. Dış şeklin (/ grafik) biçimindeki bozulma, ifadede anlam zenginliği ve cümlede belirli bir ton yakalanması işlevini yerine getirmiştir. “Çok” zarfının derecelendirilmesi ve aşırılığın ifadesi “pek” gibi derecelendirme işlevinde kullanılabilecek bir bağımlı biçim birim ile değil yazıda gerçekleştirilen bir sapma, ses ve harflerde meydana getirilen normalin dışında bir düzenleme ile sağlanmıştır. Ayrıca bu derecelendirme işlevine ek olarak cümlelerin içinden alındığı bağlam (Ilgaz, 2019: 221-226) da göz önüne alındığında anlatıcının Mustafa Ural'ın ruh hâline uygun kışın atlatıldığı bir baharda duyulan iç mutluluğunun da ifadesini yansıttığı söylenebilir. Konuşmada kullanılan dil kullanımına yaklaşılan bu imla ile metne ek olarak bir ton, bir duygu, bir samimiyet ve kırık bir hüznün katılmıştır. Nitekim *Karartma Geceleri*'nde bu teknik ve dış şekil ile oynama tercihi birçok kere benzer şekilde kullanılmış, çeşitli düzenlemeler ya da sapmalar yapılarak dış biçimden etkili bir ifade oluşturmak için istifade edilmiştir.

Dil dışı yapı olan dış şeklin (/ grafik), ses üzerindeki etkisi ve metnin kimi kısımlarını vurgulaması Nâzım Hikmet'in 835 *Satır* şiir kitabındaki *Güneşi İçenlerin Türküsü* adlı şiirinden şu parçalar ile somutlaştırılabilir. Görüldüğü

Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!

Biz topraktan, ateşten, sudan, demirden doğduk!
Güneşi emziriyor çocuklarımıza karımız,
toprak kokuyor bakır sakallarımız!
Neş'emiz sıcak!
kan kadar sıcak,
delikanlıların rüyalarında yanan
o «an»
kadar sıcak!
Merdivenlerimizin çengelini yıldızlara asarak,
ölülerimizin başlarına basarak
yükseliyoruz
güneşe doğru!

Ölenler
döğüşerek öldüler;
güneşe gömüldüler.
Vaktimiz yok onların matemini tutmaya!

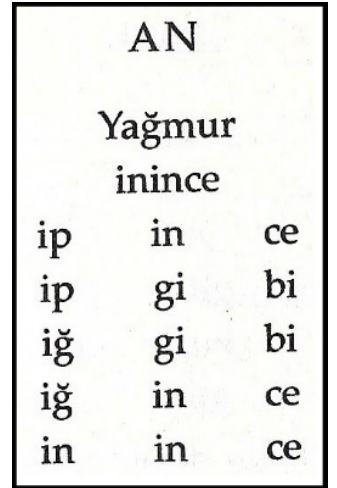
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!

gibi “*Akın var / güneşe akın ! / Güneşi zaptedeceğiz / güneşin zaptı yakın!*” (Hikmet, 1995: 11) kısmı diğer kısımlara göre daha iri ve büyük puntolarla yazılmış, bu dil dışı biçim özelliği ile vurgulanarak öne çıkarılmıştır. Ayrıca mısraların basamaklar şeklinde yazılması yine şiirin ritmine etkide bulunmuştur. Hikmet’in şiirinde dil dışı yapılardan olan dış şekil, söyleyiş ve anlatımda etkileyiciliğin artırılması işlevinde kullanılmıştır.

Dil dışı yapılardan olan dış şeklin (/ grafik) içerik ile kaynaştığı, farklı okuma imkânları sağladığı ve anlamı zenginleştirdiği örnekler Metin Altıok’un *Hesap-İşi Şiirler* adlı şiir kitabındaki *An* (2013: 353) ve *Bir Uyumsuz Rastlaşma* (2013: 370) adlı şiirleri ile örneklendirilebilir. *An* şiirinde görüldüğü gibi dış şekil, içeriğin aktardığı ince yağmurun şeklinde düzenlenmiştir. Hecelerin gökten inen ince yağmur taneleri gibi dizilmesi anlatıma görsel bir güç de kazandırmıştır. Altıok’un şiirinin dış şekli konuyu resmeden, betimleyen bir şekle



sahiptir ve bu dış şekil okurda içeriği destekleyen, yağmurun ince ve tel tel yağması izlenimi bırakma işlevinde kullanılmıştır. Altıok *An* şiirini, bu şiirle işlenen konuya uyan ve görme yetisinin de şiire dâhil edildiği, şiirin standart kalıbını yıkıp alışılmışı kıran bir şekilde düzenlemiştir. Şiirde, dış şekil ile içerik arasında sıkı bir ilişki kurulmuş, şiirin içeriği görsel öğelerle desteklenmiş ve görsel (/ somut) şiirin önemli bir örneği verilmiştir. *Bir Uyumsuz Rastlaşma* adlı şiirde ise şiirin ortasında iki yöndeki okuma da biçim sayesinde mümkün kılınmıştır. Şiirde biçime göre birden fazla



anlam yakalama imkânı mevcuttur. Altıok’un *Bir Uyumsuz Rastlaşma* şiirinde farklı okuma imkânları sunulmuş, yıkık bir kadın ile bir erkeğin hayatlarının kesişip fakat birleşmediği ve bunun uyandırdığı duygu yükü hem içerikle doğrudan hem de bu içeriği destekleyen dış şekille dolaylı yoldan verilmiştir.

Orhan Pamuk'un cümle dizilişi ile yakaladığı ses ahenginin, metnin içeriğini destekleyici yönde olduğu ve sesle içeriği kaynaştırdığı rahatlıkla anlaşılmaktadır. Rıfat Ilgaz'ın kelimelerin yazılışıyla oynayarak ifadeye bir zenginlik ve ton kattığı aşîkârdır. Nazım Hikmet'in şiirinde bu görsel düzenleyişin vurguya katkısı açıktır. Metin Altıok'un eserlerinde ise görsel düzenlenişin hem içerikle bütünleşmesi hem de farklı okumalara olanak sunarak metni zenginleştirmesi mevcuttur. Bu tarz dil dışı ve dilsel kullanımlar edebiyatın nasıl zenginliklere sahip olduğu ve metnin kurulurken farklı malzemelerden nasıl beslenildiğini gösterir. Dilsel veya dil dışı olabilen ses ve dış şekil bununla birlikte yine de esas öge olarak değil tamamlayıcı ögeler olarak edebiyatın içinde bulunur. Edebiyatın esas noktası göstergeler sistemi olan dildir ve ses ile dış şekil kendilerine edebiyatın içinde kısmi etki yaratır şekilde ve tamamlayıcı ögeler olarak yer bulur.

2.1.26. Edebîliğin Araç ya da Amaç Olması

Edebîliğin amaç olduğu, onu deneyimleyende estetik yaşantı meydana getirmeyi amaçlayan edebî metinler ya da araç olarak kullanıldığı iletişimselliği önceleyen, retorik veya bilgisel metinler mevcuttur.

Prag Dilbilim Okulu'nun önde gelen üyesi Mukarovsky'e göre estetik değer (yani güzel), sanatta bir eserin içerdiği değerler hiyerarşisinde zorunlu olarak en üstte yer alır ancak sanat dışında ise konumu değişken ve genellikle de ikincildir (Mukařovský, 1932: 133). Rus biçimcilerinin olduğu kadar Prag Dilbilim Okulu'nun da önemli bir üyesi olan Jakobson'a göre edebî dil, edebiyat dışında egemen, baskın ya da belirleyici değildir ve edebiyat dışındaki diğer dilsel etkinlik ya da ürünlerde yardımcı/ikincil bir rol üstlenir (Jakobson, 1987: 70; Jakobson, 2014: 86, 88). Bu bakış açısından hareketle edebîlik de edebî bir eserde zorunlu olarak en üstte yer alır, birincildir ve amaçtır. Bunun yanında edebîlik, edebî olmayan bir metinde ise ikincil veya daha düşük bir konumda yer alır ve araçtır.

Bir nesnede hem işlevsel hem estetik unsurlar bir arada bulunabilir (Bozkurt, 2014: 21). Nitekim estetik boyut siyaset, gündelik hayat, reklamlar, nesneler, kent planlaması gibi pek çok alana yayılmıştır (Fusillo, 2012: 10-11). Buna benzer şekilde "edebîlik" de pek çok metin türüne tıpkı estetiğin çeşitli unsurlara yayıldığı gibi

farklı işlevler adına yayılmış ve pek çok metinde hem işlevsel hem edebî unsurlar çeşitli işlevler için birlikte yer almıştır.

Edebîlik illaki amaç olarak kullanılacak diye bir kural yoktur. Kimi durumlarda edebîlik sadece bir araç olarak kullanılarak iletişimselliği önceleyen bir metin de üretilebilir. Örneğin bir ders kitabında soyut bir konunun somutlaştırılması için benzetmelere başvurulabilir ki bu sınırlı bir sanatsallık kullanımındır ve bu kullanım kitabın tamamını sırf bir benzetme kullanılıyor diye sanatsal yapmaz. Burada edebîlik araç olarak kullanılmıştır çünkü edebîliğin kendisi değil somutlanmak istenen konuya hizmeti şeklinde bir çıkar önemlidir. Bu araç olarak kullanılma da eserin tümüne bakıp edebîlik araçlarının metnin geneline göre kullanım oranına bakarak tespit edilebilir.

Edebîliğin araç olduğu metinlerde edebîlik araçları kimi kısımlarla sınırlı, sayısı az, tutarsız, basit, çoğul okumalara kapalı ve metnin geneline hâkim değilken edebîliğin amaç olduğu metinlerde bu araçlar metnin geneline dağılmış, sayısı fazla, karmaşık, tutarlı, çoğul okumalara açık ve metnin geneline göre baskındır. Edebîlik araçları hâkim hâle geldikçe metin edebî metne yaklaşırken tersi durumda da edebî metinden uzaklaşır. Edebîliğin araç olduğu ancak edebîlik araçlarının tıpkı edebî bir metinde kullanıldığı gibi tercih edilen metinler adeta edebî metin sınırlarında dolaşır. Özellikle edebîliği yüksek retorik metinlerde böyle bir görüntüye rahatlıkla rastlanabilir. Sanatsallıkla iknayı güçlendirmeye çalışan bir retorik metinde edebîlik araç olsa da yetkin edebî ifadeler görülebilir. Metinler bu araçların varlığının derecesine, tutarlılığına veya oranına göre incelenip sanatsal olup olmadığı belirlenebilir. Daha önce bahsedilen araçlar gibi edebîlik araçlarının yer aldığı metinler bu gibi edebîlik araçlarının kullanılışı istikrar, tutarlılık ve oranında edebî (/sanatsal) değer kazanır.

Bunun yanında edebîliğin amaç olduğu bir şiir veya roman da oluşturulabilir. Burada edebîlik herhangi bir çıkar için değil sadece kendisi olduğu için kıymetlidir. Edebîliğin amaç olduğu eserlerin ayırıcı noktası onların sahip olduğu sanatsal biçim ve esas olarak estetik yaşantı uyandırmasıdır.

2.2. EDEBİLİK ÖLÇÜTLERİ

Çalışmada metinlerin eleştiril(ebil)mesi için “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Eksilti”, “4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “5. Söz Sanatları”, “6. Yineleme”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma” adlı dokuz edebîlik ölçütü tespit edilmiştir. Bunların yanında edebîlik ölçütü olmasa da “10. Ek Değer” metnin felsefi, düşünsel veya toplumsal derinliğinin ölçütü kabul edilmiştir. Söz konusu ölçütler edebiyat teorisi ve estetik, İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı üzerine yapılmış eleştiri ve değerlendirmeler, yazıtlarda bulunan metinlerden hareketle oluşturulmuştur.

Edebîliğin teorik alt yapısı ve bu çalışmadaki edebîlik araçları göz önüne alındığında asgari düzeyde edebîlik için tüm yazıt metni sınırları dâhilinde “benzetme ya da metafor kullanımı”, “söz sanatları”, “yineleme”, “özgünlük”, “çoklukta birlik” ve “bütünlük” adlı soyut (/ irreal) alan ile ilgili edebîlik araçlarından bir veya birkaçı belirli bir tutarlılık içinde kullanılmalıdır. Bu kullanımın yanında somut (/ real) alan ile ilgili “paralellik” ve “ses yapısı” da bu tutarlılığa uyar ve yapının içine dâhil olabilirse edebîliğe görmezden gelinemez şekilde katkı sunar.

2.2.1. Paralellik

Paralellik (/ simetri/ koşutluk/ bakışım/ müvazât/ mütevazi/ İng. Parallelism/ parallelismus membrorum), belirli bir söz diziminin en az iki cümle, söz öbeği veya öge arasında farklı içerikler ve eş dizilimlerle tekrar etmesidir (Beaugrande ve Dressler, 1981: 57; Uzun, 1995: 86; Aksan, 2000: 120, 123; Özünlü, 2001: 76; Dilidüzgün, 2010: 63; Torusdağ ve Aydın, 2017: 155; Huyugüzel, 2018: 368).

Paralellik oluşturulduğu cümleler arasında bir uyum, birlik ve bütünlük kurar. Paralellik sayesinde metnin canlılığı, hareketliliği, etkililiği, akılda kalıcılığı ve anımsanabilirliği arttırılır (Uzun, 1995: 87; Aksan, 2000: 117, 124; Özünlü, 2001: 75, 123). Bu araç kişinin duygularındaki akışın ritmini de hızlandırır ya da düzenler (Eliot, 2007f: 201). Ayrıca paralellik kakofoninin zıddı olan “akıcılık (/ selâset)”ın oluşmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Akıcılık (/ selâset) metnin zorlama ve yapmacıktan uzak, pürüzsüz, kolay ve rahat bir eda ile deneyimlenebilmesidir

(Huyugüzel, 2018: 23). Güzelliğin dışsal/biçimsel niteliklerinden biri iki unsur veya bir bütünün parçaları arasındaki paralelliktir (Tunalı, 2011: 207, 216).

Paralellik, cümle öğeleri düzleminde ya da dizilimde sağlanan yineleme olarak da görülebilir (Bayrav, 1999: 41) ve bu haliyle ölçü ile birlikte ritme doğrudan bir etkisi vardır. Başka bir deyişle ritmin oluşturulmasında kullanılan edebîlik araçlarından biri de paralelliktir (Kowalski, 1921: 42; Eichenbaum, 1994: 31; Eyhenbaum, 2016: 57; Parer, 2004: 121).

Genel olarak ritim, nesnenin zaman veya uzamda düzenli tekrarı, özel olarak edebî eserdeki (örneğin şiirdeki) ritim ise hecelerin zaman içindeki düzenli sıralanması, düzenlenişi ile elde edilir (Brik, 2016: 135-136; Tomaşevski, 2016a: 148; Wellek ve Warren, 2011: 185). Ritim metnin öne çıkmasına yarayan, okurun ilgisini canlı tutan, dikkati metne çeken, ona enerji sağlayan, metindeki içeriğin vurgusunu gerçekleştiren ve kullanıldığı alanlarda bütünlüğü sağlayıp bir düzen oluşturan, tüm bunlarla edebîliğe katkı veren estetik bir araçtır (Wellek ve Warren, 2011: 185, 188; Mayakovski, 2018: 35; Batı, 2019: 45, 173). Paralellik tamam ve tekrarlama fikrini de ifade eder (Kakuzo, 2023: 47).

Rus biçimcileri ritim ve ses üzerine ilk ve ilk olmasına rağmen oldukça nitelikli araştırmalar gerçekleştirmiştir. B. Eyhenbaum, Brik'in sözlerini “*Ritim teknikleri estetik etkinin yaratılmasına değişik derecelerde katılırlar, şu ya da bu teknik değişik yapılarda egemen olabilir, şu ya da bu araç egemen öge rolünü üstlenebilir.*” şeklinde alıntılıyıp dikkat çekmiştir (Eyhenbaum, 2016: 57). Ayrıca B. Eyhenbaum yine bir biçimci olan B. Tomaşevski'nin sözünü alıntılıyıp ona katılarak ritmin estetik etkisi hakkındaki fikirlerini “*Tomaschewskij sözlerini şöyle sürdürüyor: << Ritim araçları estetik olanın sağlanmasında çeşitli ölçüde katılımlı olur, tek tek yapıtlarda bu, ya da şu ritim aracı yapıtın somut ritminin karakterini belirler.>>*” şeklinde dile getirmiştir (Eichenbaum, 1994: 35).

Paralel yapıların kullanımı ve bu kullanımın etkiliciliğinden yararlanma *Tevrat*, *İncil* ve *Kur'an-ı Kerim* gibi kutsal metinlerden (Huyugüzel, 2018: 368) 19. yüzyılın önemli hikâye yazarı Edgar Allan Poe'ya değin sürmüştür. Amerikalı yazar paralel yapıların alıcı üzerinde etkileyici ve zevk verici etkisine “*Buradaki mutluluk, yalnızca tekrarın benzerliğinden keyif alma sonucu çıkarılmasıdır.*” şeklinde

değınmiş ve ifadenin, etkililiğini arttırmak adına paralel yapılarla desteklenebileceğini belirtmiştir (Poe, 2015: 24).

Prag Dilbilim Okulu'na göre şiir dilinde ritim düzenleyici ilkedir. Ses ahengi, ses birimlerinin tekrarı gibi fonolojik unsurlar ritimle yakından ilişkilidir. Nitekim bu gibi çeşitli fonolojik unsurların ritimle birleşimi kafiye ve aliterasyon gibi şiirin geleneksel yanlarını yaratır (Mathesius ve diğerleri, 1929: 19). Ayrıca yine aynı okula göre söz dizimsel-ritmik ögelerin kendine has bir ahengi vardır ve bunların tekrarı dilin alışılmış tonlamasını bozarak ezgisel bir g   yaratır. Bu durum metnin hem ahenk hem de söz dizimsel yapılarının değerine katkı sunar (Mathesius ve diğerleri, 1929: 20).

Prag Dilbilim Okulu'nun önemli isimlerinden Mukarovsky'e göre çok heceli kelimelerin fazlalığı, telaffuzu zorunlu olarak geciktirdiği için ritmi etkiler. Bu yüzden hece kompozisyonu önemlidir (Mukaşovsk , 1977: 23). Araştırmacıya göre ritim, ses düzenine sahip “şiir (/ verse)” veya “mensur şiir (/ rhythmic prose)”de yüksek bir dereceye ulaşabilir.  ek dil bilimcinin belirttiğine göre ritimdeki değişiklik, anlamsal önemin derecelenmesine sebep olabilir ya da anlamın duygusal açıdan tonlarını ifade edebilir. Ritim; kafiye, vurgu veya aliterasyon gibi ses ahengi veya ses niteliği ile ilgili değildir, s renin bir niteliğidir (Mukaşovsk , 1977: 30).

Doğadaki paralel ya da simetrik yapılar ve insan anatomisinin simetrik yapısı, bireyin yaşamında olduğu gibi sanatta da simetrik yani paralel yapılara doğru bir eğilim oluşturmasını sağlamıştır. Sosyal açıdan bakıldığında simetri resmiyet ve ciddiyeti yansıtır. Bu sebeple eğer otorite vurgulanacaksa genelde simetri tercih edilir. Psikolojik açıdan bakıldığında simetri, dürüstlük ve saygınlığın psikolojik simgesidir. G r ld ğu gibi simetri birçok uyumlu ve olumlu değerin kaynağını oluşturmaktadır. Simetrik yapı, dingin bir yapı ya da düzen kurarken asimetrik yapı ise dinamik bir denge ya da düzen kurar. Simetrik yapı ve denge gelenekçi, durağan, sakin bir imaj ve nitelik sağlarken asimetrik yapı ve denge ise dinamik, genç bir imaj ve nitelik meydana getirir. Simetri tüm bu özellikleri düzen ve kuralın egemenliği ile sağlarken asimetri ise rastlantı ve keyfilik ile etkilerini oluşturur. Katılık ve sınırlılık simetri ile sağlanırken hayat, eğlence ve özgürlük asimetri ile elde edilir (Tunalı, 2011: 216; Barokas, 2011: 135-136).

Karşılıklı parçalar birbirinin aynı ise buna “katı ve yansımali paralellik”, parçalar simetrik ancak birbirinin aynı olmayan bir şekilde yerleştirilmişse buna “esnek paralellik” denir. Paralellik düzenleme sistemleri içinde algılayanda en fazla güven ve huzur duygusu yaratan araçtır ancak bunun yanında olumsuz anlamda da baskı yapan bir katılık hissi de doğurabilir (Erzen, 1997: 1670).

Platon “Pisagorculuk (/ Pythagorasçılık)”un etkisinde kalıp matematik kavramlara özel bir önem verdiği son döneminde herhangi bir varlığı “güzel (/ iyi)³¹⁴” yapan unsurun ondaki düzen, öğeleri arasındaki uygun ölçü ve oran olduğunu dile getirmiştir. Başka bir deyişle Platon söz konusu son döneminde “güzel (/ iyi)”i salt geometrik formlarda görmüştür. Bu form güzelliği sayı ve sayıların orantısından doğan bir matematik güzelliğidir ve düzeni ifade eder. Söz konusu form güzelliği nesneyi güzel kılan bir ilkedir, güzellik bu hâliyle doğru oran ve orantıdır. Filozofa göre düzen, oran ve simetriden güzellik ortaya çıkar. Bir varlık veya nesneyi güzel yapan unsur onun öğeleri veya bileşenleri arasındaki uygun ölçü ve orandır (Tunalı, 2011: 145; Cevizci, 2018: 20; Cevizci, 2019: 20). Platon’a göre güzellik ölçü, uyum ve oran içinde görünür (Platon, 2019: 112). Ölçü, uyum ve oran varsa güzellik vardır, bunlar sağlanırsa güzellik ortaya çıkar (Platon, 2019: 62-64). Filozofa göre güzel olan ölçülü, uyumlu, oranlı olandır ve bir varlık veya nesne adına “güzel olma hâli” ancak söz konusu varlık veya nesnenin ölçülü, uyumlu ve oranlı olabilmesi durumunda gerçekleşir (Platon, 2018a: 109-110). Platon ölçülere uygun bir oranın olmadığı yerde tesadüfî ölçülerin yer aldığı bir “kaos”un bulunduğunu; ölçüsüzün, uyumsuzun ve orantısızın güzel olarak kabul edilemeyeceğini ifade eder (2018a: 87; 2019: 62-64). Ölçü, durak ve paralelliğin ritmik güzelliği, söz konusu ölçü, uyum, doğru oran ve orantıdan kaynaklanır.

Denge simetrik ya da asimetrik şekilde kurularak etki sağlanabilir. Dengeli bir yapının etkisi yüksekken dengesiz bir yapı bu bağlamda etkiden yoksun kalacaktır. Dil göstergeleriyle oluşturulan metinlerin dışında dil dışı göstergelerle oluşturulan görüntü gibi öğelerin yaratımında da etkin şekilde kullanılan simetri estetik alanda önemli bir araçtır. Hem simetri hem asimetri öğelerin birbirlerine göre bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmiş bir düzenidir, düzensizlik değildir (Batı, 2019: 45).

³¹⁴ Platon’a göre iyi olan her şey güzeldir (2018a: 109), iyiliğin özü ve güzellik aynı yerdedir (2019: 112).

Çeşitlilik ve karşıtlıklar içinde daha büyük bir birlik sağlanacağı için denge ve uyum hâli daha kapsamlı ve değerlidir. Tezli veya tek yönlü eserlerde bu yüzden basitlik vardır. Sanatçı konuya veya soruna çok yönlü bakar ve bunların basit değil de karmaşık olduğunu ifade edebilirse karşıtlıkların uyuma sokulması ile daha değerli bir yaşantı ve eser oluşur (Moran, 2014: 238).

Yazar dilsel metnin göstergelerini simetrik ya da asimetrik şekilde oluşturarak amacına uygun etkiyi yaratabilir ya da standart dilde olmayan bir yapı kurarak farklılık meydana getirip dikkat çekebilir. Anlamlı bir bütün oluşturulurken metinde anlamsal ya da söz dizimsel düzeyde simetrik ve asimetrik denge ile yapılar bilinçli olarak tercih edilebilir.

Bütünün parçaları arasında veya iki büyük bütün arasında hoş giden ilgi, birbirlerine göre olan uygunlukları paralelliktir. Paralellik bir bütünün içindeki parçaların arasındaki aynı ölçü veya yapıya dayalı düzene denir. Bu öge metindeki kısımların bölünmesi, denge, tekrar ve kontrast gibi düzen elemanları ile oluşturulabilir. Paralelliğin güzel olarak değerlendirilmesi tüm bu yapı elemanlarının ve simetrinin insan türünde kökleşmesinden ötürüdür.

Paralellik; ölçü ve durak araçları ile birlikte dilin ve kullanıldığı metnin “ritmini (/ tempo)” düzenleyen araçtır. Müzikalite ve ritmin birleşimi ile elde edilen toplam ise dilin ve kullanıldığı metnin “ses ahengi (/ harmoni/ ses örgüsü)”dir. Paralellik, bütünlüğün yanında metnin ses ahengine de doğrudan etkide bulunur. Ritmik kullanımlar metni bütünlüklü, melodik, dinamik, akıcı, hatırlanabilir ve ilgi çekici hale getirir.

Örnek-1:

“Beni kör kuyularda merdivensiz bıraktın

Denizler ortasında bak yelkensiz bıraktın

Öylesine yıktın ki bütün inançlarımı

Beni sensiz bıraktın, beni bensiz bıraktın” (Oğuzcan, 2017: 187)

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın önemli şairlerinden olan Ümit Yaşar Oğuzcan’ın *Beni Kör Kuyularda Merdivensiz Bıraktın* adlı şiiri, içinde çeşitli

paralellikler barındırması açısından dikkat çekicidir. İlk iki dizenin “belirtili nesne / dolaylı tümleç / zarf tümleci / yüklem” şeklindeki dizimine karşılık ikinci dize “dolaylı tümleç / yüklem / zarf tümleci / yüklem” şeklinde dizilmiştir. Bu iki dizede “beni” ve “bak” kelimelerinin kullanımı ritmin farklılaşmasını sağlamıştır. Ayrıca dolaylı tümleçler, zarflar ve yüklemelerin hem eş kuruluşlu olması hem de cümle düzeyinde birbirine yakın kuruluşları şiire önemli bir ritim katmıştır. Bu ritim “-sız bıraktın” redifi ve “-en” tam uyağı ile oluşturulan müzikalite ile birleşerek şiirin ses ahengini oluşturmuştur. Üçüncü dize, diğer üç dizeden farklı bir uyağa sahip ve diğer dizelerle herhangi bir paralellik bağı bulunmamaktadır. Son dize ise bir sıralı cümleden oluşmakta ve bu sıralı cümlelerin öğelerinin eş dizilime sahip olduğu ve zarfların aynı bağımlı biçim birim ile oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca bu iki cümle arasında “-sız bıraktın” redifi ve “-en” tam uyağı da yer almakta, bu ritim ve müzikalite de şiirin genel ses ahengine katkı sunmaktadır. Çaresizlik imgesinin güçlü iki dize ile oluşturulması, yokluğun sade ama çarpıcı anlatımı ve bunların cümle ve söz öbeği düzeyinde oluşturulan paralellikler ile desteklenmesi şiirin güçlü bir edebî etki yapmasını sağlamıştır. Eserin bu edebî etkisinin önemli parçalarından biri, oluşmasında paralelliklerin önemli bir paya sahip olduğu ses ahengidir.

Örnek-2:

“Bahar mezarına gömsünler sizi

Yapraklar gibi buluştunuzdu

Kokular gibi seviştinizdi

Bahar mezarına gömsünler sizi

Yaz mezarına gömsünler sizi

İlk kezmiş gibi buluştunuzdu

Son kezmiş gibi seviştinizdi

Yaz mezarına gömsünler sizi

Güz mezarına gömsünler sizi

Salkımlar gibi buluştunuzdu
Ağular gibi seviştinizdi
Güz mezarına gömsünler sizi

Kış mezarına gömsünler sizi
Sokaklar gibi buluştunuzdu
Çarşılar gibi seviştinizdi
Kış mezarına gömsünler sizi.” (Süreya, 2014: 147)

Örnek-2’de İkinci Yeni şiirinin güçlü isimlerinden olan Cemal Süreya’nın *Dört Mevsim* şiiri yer almaktadır. Dört mısranın seçilip her mısradaki farklı içeriklerle farklı mevsimlerin işlendiği, İtalyan barok müzik bestecisi Antonio Vivaldi’nin *Dört Mevsim* eseri ile içeriksel paralelliği bulunan şiir yapısal olarak tam bir paralelliğe sahiptir. Her dördlükte ve dördlüğün birinci ile dördüncü mısrasında “mevsim ismi + mezarına / gömsünler / sizi” kuruluşu, “yer tamlayıcısı / yüklem / belirtili nesne” dizilişi ile paralel bir şekilde tekrar etmiş; ayrıca her yer tamlayıcısı belirtisiz isim tamlaması şeklinde eş ve paralel kuruluşla oluşturulmuştur. Her dördlüğün ikinci dizesi “... + gibi / buluştunuzdu” ve üçüncü dizesi “... + gibi / seviştinizdi” şeklinde paralel ve eş kuruluşlarla oluşturulmuştur. Tüm dördlüklerin iki ve üçüncü dizeleri ise “zarf tümleci / yüklem” şeklinde paralel bir yapıda düzenlenmiştir. Ayrıca bir, üç ve dördüncü dizelerin zarf tümleçleri “...+lar gibi” şeklinde eş ve paralel kuruluşlarla oluşturulmuş, ikinci dizenin ikinci ve üçüncü dizeleri ise “...+ kezmiş gibi” şeklinde eş ve paralel dizilişle kurulmuştur. Tüm bu paralellikler şiire güçlü bir ritim ve tempo vermiş, bu durum şiirin müzikalitesine katkıda bulunmuştur. Şiir bu paralellikler sayesinde pürüzsüz ve akıcı bir şekilde kurulabilmiştir. Yinelemeler ve redifler ile oluşturulan müzikalite, paralellik sayesinde oluşturulan ritim ile birleşerek şiirin yüksek bir ses ahengine sahip olmasını sağlamıştır. Nitekim yüksek ses ahengine sahip şiir, Fazıl Say tarafından 2013 yılında çıkarılan *İlk Şarkılar* albümünde piyano ile bestelenmiş ve Serenad Bağcan tarafından seslendirilmiştir.

Örnek-3:

“... *Ve keder de ona birden gelirdi. Sebebi başka çocuklar için tekrar yılışık bir gülme veren her söz onu darıltır, ağlatırdı. Stelyanos hem şarkı söylüyor, hem balık ağlarını tamir ediyor, hem de küçük Trifon’u düşünüyordu. ...*” (Abasıyanık, 2018: 12)

Örnek-4:

“... *Yalnız yüzleri, gözleri, kaşları, kirpikleri, omuzları ve ayakları değil; midesi, kalbi, hançeresi ve hicabı hacizi güzel insanlar var. Seven insandaysa fiziki güzelliklerin deruni taraflarını gören gözler olurmuş. ...*” (Abasıyanık, 2018: 91-92)

Örnek-3 ve 4’te Türk öykücülüğünün etkili kalemlerinden biri Sait Faik Abasıyanık’ın sırasıyla *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* ve *Sevmek Korkusu* adlı hikâyelerinden alıntılanan parçalar yer almaktadır. Alıntılanan ilk parçadaki “hem... hem...” bağlacı ile bağlı cümleler “hem / şarkı / söylüyor”, “hem / balık ağlarını / tamir ediyor”, “hem de / küçük Trifon’u / düşünüyordu” şeklinde “cümle dışı unsur / nesne / yüklem” biçiminde paralel dizilişe sahiptir. Bu paralelliği, “Stelyanos” öznesinin ilk cümlede, “-du” görülen geçmiş zaman ekinin son cümlede yüzey yapıda açık açık yazılıp diğer cümlelerde yinelenmesinin işlevsiz olduğu için eksilti olarak kullanılması edebî açıdan desteklemiş, paralelliğe sahip kısmın aynı zamanda yoğun, pürüzsüz, akıcı olması sağlanmıştır. Eksilti yapılırken anlamsal bağın kopmaması yüklemde 3. tekil şahsın eksiz kullanımı ile sağlanmış, “Stelyanos” öznesi yüzey yapıya çıkarılmadan bağımlı biçim birim ile art gönderim yapılarak yinelenmiş ve sonuç olarak bütünlüklü bir yapı da elde edilmiştir. Paralellik bütünlüklü, yoğun ve pürüzsüz parçaya belirli bir ritim kazandırmış, ifadenin daha etkili olmasına katkıda bulunmuştur. Alıntılanan ikinci parçanın ikinci cümlesinin sıfat fiil grubunun “fiziki güzelliklerin deruni taraflarını” şeklindeki nesnesi, dört ögeli bir belirtili isim tamlamasıdır. Bu isim tamlamasının tamlayanı “fiziki güzellikler” ile tamlananı “deruni taraflar”, diziliş ve yapı bakımından birbirleriyle tam bir paralellik içindedir. İki öge de tamlayanı nispet i’si, tamlananı çokluk eki almış iki ögeli bir sıfat tamlamasından eş yapılı ve paralel olarak

oluşmaktadır. Belirtili isim tamlamasının sahip olduğu bu paralel yapı ve diziliş cümlede belirli bir ahengin oluşmasını sağlamış ve kendinden önceki cümlede gerçekleştirilen eksiltili kullanımla birlikte edebî bir etkinin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Örnek-5:

“... Zavallı Anşemin karnı burnunda, handiyse doğurdu doğuracak. Yüzü solgun, kendi yorgun, bakışı dalgın... ..” (Nesin, 2019: 311)

Örnek-5 Aziz Nesin’in bürokrasi ve işleyişindeki aksaklıkları Yaşar Yaşamaz’ın hikâyesinin üzerinden mizahî bir dille eleştirerek anlattığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanından alıntılanmıştır. Alıntılanan kısmın ikinci cümlesi yapısına göre üç cümleden oluşmuş ve virgül ile birbirine bağlanmış bir sıralı cümle, yüklemının yerine göre ise eksiltili bir cümledir. Bu sıralı cümlelerin içindeki cümleler, öğelerinin dizilişi bakımından “Özne + Yüklem + ...” şeklinde tam bir paralel bir yapıya sahiptir. Bu öge paralelliği belirli bir ahengin oluşmasına katkıda bulunmuş ve tüm metnin edebîliğine değer katmıştır.

2.2.2. Ses Yapısı

Müziğin gürültüden farkı, ses titreşimlerindeki düzenliliğin ve bu düzenliliğin sağladığı ses perdesinin olduğu fikri 20. yüzyıl başlarından beri kabul edilmiştir (Bozkurt, 2014: 74). Doerfer’in belirttiği ve çizgisel şemasını verdiği gibi gürültüde herhangi bir düzenlilik yokken insan sesinde içkin bir yapı/düzenlilik vardır ve bu yüzden gürültüden daha yüksek bir konumdadır. İnsan sesinin üzerinde ise şiir, güçlendirilmiş düzenliliği ile yer alır (Doerfer, 1996: 11, 362).

Edebî eserdeki müzikalite (/ melodi), eserin ses yapısındaki düzenlemeler ve eserdeki belli ahenk etkilerinin varlığıdır (Wellek ve Warren, 2011: 146). Ritim (/ tempo) heceler, güzellik uyandıracak şekilde belirli miktarlarda gruplaşması, bu grupların eşit aralıklarla ve düzenli şekilde bir araya gelip tekrarlanmasıdır. Ritim, heceler, sayıları, vurgulu-vurgusuz ya da uzun-kısa şeklinde düzenli öbekleşmesi ve bunların düzenli aralıklarla tekrarı ile elde edilen düzenli ve tekrarlı ses oluşumudur

(İmer ve diğerleri, 2013: 219; Aksan, 2016: 230; Turani, 2018: 124; Karataş, 2018: 277). Ritim, estetik etkinin yaratılmasına katılan edebîlik araçlarından biridir (Eyhenbaum, 2016: 57). Şiirin yanında düzyazıda da kullanılabilir (Huyugüzel, 2018: 418).

Bu başlık altındaki uyak, redif, seci, ulama, aliterasyon, asonans araçları dilin ve kullanıldığı metnin müzikalitesini düzenleyen araçlardır. Uyak, redif, seci, ulama, aliterasyon, asonans gibi araçlarla desteklenmiş metinler belirli bir müzikaliteye sahip olur. Yine bu başlık altında yer alan ölçü ve durak, paralellik aracı ile birlikte dilin ve kullanıldığı metnin ritmini oluşturan araçlardır.

Ses ve anlam bütünü olarak meydana gelen edebî eserin ses yapısındaki düzenlemeler onun anlatımını daha etkili bir hâle getirir (Aksan, 2016: 184; Huyugüzel, 2018: 483). Ses yapısı başlığı altındaki araçlar ve paralellik, bir metnin ses ahenginin oluşturulmasına yarayan edebîlik araçlarıdır. Başka bir deyişle ses ahengi; müzikalite (uyak, redif, seci, ulama, aliterasyon, asonans) ve ritmin (ölçü, durak, paralellik) birleşmesi ile meydana gelir.

Eleştirmen ve edebiyatçılar arasında genel olarak kabul görmüş bir fikre göre ses ahengi; mecaz ve diğer söz sanatları ile birlikte edebî dilin temelini oluştur (Huyugüzel, 2018: 300). Örneğin Jakobson’a göre şiir şüphesiz bir şekilde öncelikle tekrar eden bir “ses figürü”dür (1987: 81). Bir diğer Rus biçimcisi Eyhenbaum şiirsel söylemin, yaratacağı ses etkisi bakımından düzenlenmiş bir söylem olduğunu ileri sürmüştür (2016: 57). Mukarovsky’e göre “ses düzeni (/ ses örüntüsü/ rhythm)” şiirin dilsel öğelerini harekete geçiren unsurdur ve tüm dilsel öğeler, ses düzeninin yapısı ile ilişkilidir (Mukařovský, 1977: 14). Wellek ve Warren şiir ve müzik arasında bir işbirliği olduğunu kabul etmiştir (2011: 147). Şiirin bir başka dile çevrilemezliğinin temel noktalarından biri de diller arasında eşdeğerli müzik öğelerinin bulunmasının zor veya olanaksız oluşudur (Aksan, 2016: 184-185). Huyugüzel’e göre ses ahengi genel olarak şiiri akla getirir de söz konusu niteliğin özellikle sanatlı düzyazı için de geçerli olduğu şüphesizdir. Buna rağmen ses ahengi ve onun yanında da söz sanatları, roman ve hikâyeye kıyasla şiirde daha fazla önem kazanır (Huyugüzel, 2018: 22, 483, 489).

Ahenk (/ harmoni/ armoni/ fesahat) terim anlamı ile müzikteki seslerin akustik biçimdeki uyumu, bu seslerin uygun bir akustik içinde birleşmesidir. Müzikteki

güzel ahenge dayanır ve ahenk görüldüğü gibi güzeli belirleyen temel öğelerden biri hâlinedir (Tunalı, 2011: 221, 224). Ses ahengi; kulağa hoş gelen, akıcılığı (/ selâset) sağlayan ve okurda müzik etkisi yapan aritmetik bir ses düzeni, bir ses dengesidir. Özellikle şiirdeki estetik etkinin mühim bir kısmını oluşturur (Huyugüzel, 2018: 21; Karataş, 2018: 22). Dil kusuru kakofoninin (/ tenafür/ ses uyumsuzluğu) zıddı olan ahenk metnin alıcıda rahatsızlık vermeden akıp giden, kulak tırmalayıcı olmayan, pürüzsüz bir ses olarak algılanmasını sağlayan ses uyumudur (Huyugüzel, 2018: 21, 23).

Ses ahengi metne belirli bir güzellik ve etkililik kazandırır. Bunların yanında, kullanıldığı parçalar arasında uyum ve bütünlüğü sağlama işlevini yerine getirir. Ayrıca kullanıldığı metnin anımsanabilirliğini de artırır (Batı, 2019: 171-176, 178).

Rus biçimcilerine göre çeşitli seslerin tekrar ve uyumunun yakalanması sayesinde müzikalitenin oluşturulması eserin estetik değerini ve etkisini arttırmaktadır. Söz konusu müzikalite, eserde farklı işlev ve estetik etkilerde kullanılabilir (Parer, 2004: 96, 106-107, 114).

Üçüncü yüzyılda yaşamış Longinus'a göre ses ahengi ikna ve haz aracı olmasının yanında muhteşemlik ve duygulara ulaşmanın da aracıdır. Başka bir deyişle seslerin ahenkli dizilişi doğal bir ikna ve haz vasıtası, olağanüstü bir görkem ve duygu oluşturma aracıdır. Düşünüre göre monotonluk, metne duygudan yoksunluk ve kuruluk hissi verir. Böylece metin duygulara nüfuz edemez. Ancak değişen ritim ve ahenk metne canlılık, duygululuk katar ve duygulara etkili şekilde nüfuz edebilir. Düşünüre göre insanın içinde doğuştan gelen müzik yatkınlığı sayesinde müzikalite evrensel bir etkiye sahiptir (Longinus, 2003: 166, 169; Duman, 2019: 102-103).

Benzer fikirler Aksan tarafından da ileri sürülmüştür. Araştırmacıya göre edebî eserin ses yapısındaki düzenlemeler, insanın müziğe olan ilgisinden ve müziğin etkisinden yararlanma amacından kaynaklanmaktadır (Aksan, 2016: 185, 229).

2.2.2.1. Ölçü ve Hece Ölçüsü

Hecelerin sayısı, vurgusu ya da uzunluk-kısalığına dayanılarak oluşturulmuş, metne belirli bir uyum ve ritim katan kalıplara ölçü (/ vezin) denir (Özdemir, 1990: 220; Aksan, 2016: 229).

Ölçü genel olarak edebî eserlerde, özel olarak ise şiirde ritmi oluşturan önemli edebîlik araçlarından, ritmi belirleyen önemli kaynaklardan biridir (Aksan, 2016: 239). Belirli bir ölçünün kullanıldığı genel anlamda edebî eserlerin, özel olarak ise şiirlerin cümlelerindeki/dizelerindeki ölçünün denk olması gerekir (Çotuksöken, 1992:143; Göğüş ve diğerleri, 1998: 89).

21. yüzyıla gelindiğinde edebî eserlerde ölçünün sanatçıyı sınırladığı ve gereksizliğini düşünenler olmasına karşın ölçü şiirde, özellikle klasik şiirde, şiirin iki şartından biri, hatta şiirin iskeleti ve düzyazıdan farkı olarak görülmüş bir edebîlik aracıdır. Bu görüş Antik dönemde Aristoteles tarafından *Retorik Sanatı*’nda “*Öyleyse düzyazı ritmik olmalıysa da vezinli olmamalıdır, çünkü bu durumda düzyazı değil şiir olurdu.*” (1408b) biçiminde dile getirilmiştir (2019: 186). Bunu destekler nitelikte şiirin düzyazıdan esas olarak ölçü ile ayrıldığı yönündeki fikirler Antik Roma dünyasında da genel kanı olarak mevcuttur (Dürüşken, 2001: 121). Alberes ise 1880’lere kadar uyum ve uyağın yanında ölçünün de şiirin düzyazıdan farkı olarak kabul edildiğini belirtmiştir (1961: 251). Nitekim benzer bir görüş daha yakın bir dönemde Rus biçimcilerinden olan ve şiirin sesi üzerinde önemli çalışmaları bulunan Boris Tomaşevski tarafından

“Belirli bir şiir okulu çerçevesinde, vezin, şiirsel dilin uyduğu kuralı (norm) simgeler. Vezin, dizeleri düzyazıdan ayıran özelliktir. ... Şiir dilinin dizelere bölünmesi, yani benzer ya da bazı durumlarda eşit ses gücünün oluşturduğu sürelerle (tümce sıralamalarına) bölünmesi, kuşkusuz şiir diline özgü bir niteliktir. Bu dizeler ya da yeni terimle belirtecek olursak eşgüçlü söyleyiş süreleri (eşgüçlü tümce sıralamaları) art arda gelmeleriyle, bizde, sesleri açısından benzer dizelerin oluşturduğu düzenli bir yinelenme izlenimi, söyleyişe ilişkin ‘ritimli’ ya da ‘şiirsel’ bir izlenim bırakırlar.”

şeklinde ifade edilmiştir (2016a: 145-146). Ölçüde tekrar ve koşutluk vardır. Bu durum şiire has bir hareket tarzı olan ve onu düzyazı edebî türlerden farklılaştıran bir daire çizme izlenimi verir (Jakobson, 1987: 83; Bayrav, 1999: 41). Bir bakış

açısına göre şiir düzenli şekilde tekrarlanan ölçülü birimlerden oluşur (Boynukara, 1997: 245).

Günlük, standart dil ve bilim dili ile oluşturulan metinlerde dikkat edilmeyen ve oluşturulmak için üzerinde özellikle durulmayan müzikalite ile ritim, özellikle müzik ve edebiliğin yakın olduğunu düşünenlerce oldukça önemsenmiş, anlatımı etkili kılmada önemli bir edebîlik aracı olarak görülmüştür (Aksan, 2016: 229-230).

Milletler çeşitli coğrafyalarda genel olarak edebî eserleri, özel olarak ise şiirleri oluştururken birbirinden farklı ölçü türleri kullanmıştır (Tomaşevski, 2016a: 146; Aksan, 2016: 229). Klasik Fransız şiiri hecelerin sayısına, İngiliz şiiri vurguların sayımına, Arap ve Fars şiiri hecelerin açıklık-kapalılığına bakarak ölçüyü oluşturur (Boynukara, 1997: 245-246; Dilçin, 2013: 3). Türk şiirinde hece sayısına dayalı hece ölçüsü, hecelerin açıklık veya kapalılığına dayalı aruz ölçüsü, bir şiirde birden fazla ölçü kalıbının kullanılmasıyla oluşan serbest ölçünün kullanıldığı görülmektedir (Dilçin, 2013: 3, 39, 385).

Türk şiirinin millî ölçüsü ise dizelerdeki hece sayılarının belli bir düzene bağlı olarak eşitliğine dayanan hece ölçüsüdür. Türkler ilk şiir formundaki eserlerinden bu yana hece ölçüsünü kullanmıştır (Dilçin, 2013: 39; Karataş, 2018: 143). Bu ölçü hece sayısına bağlıdır ve kıymetleri eşit hecelerin yan yana sıralanması ile meydana gelen “quantitatif” bir ölçüdür (Gönensay ve Banarlı, 1943: 34). Hece ölçüsü kullanımı hece sayısının dizeyi ritmik bir birim olarak karakterize etmesi, şiirsel ritmin heceye dayanan ölçü temelli oluşmasıdır (Mukařovský, 1977: 23).

Hece sayısının eşitliğine dayanan hece ölçüsünde kimi zaman heceler kelimeyi bölmeden aynı öbeklenişe ve öbeklerde aynı hece sayısına sahip olur. Hecelerin kelimeleri bölmeden aynı sayıda öbeklere ayrılıp her öbeğin aynı hece sayısını içermesi durağı oluşturur. Durağa sahip cümlelerde durağa gelince kısa bir durma gerçekleştirilir. Aruz ölçüsündeki taktinin hece ölçüsündeki karşılığı duraktır. Durak genellikle çift sayılı hece ölçülerinde dizeyi iki eşit parçaya bölmekte (örneğin 4+4, 6+6 gibi), tek sayılı hece ölçülerinde ise çok heceli kısım önce, az heceli kısım sonra (6+5, 4+3 gibi) gelmektedir (Özdemir, 1990: 95; Dilçin, 2013: 40; Aksan, 2016: 231; Karataş, 2018: 93).

Araştırmacı ve şairler tarafından zaman zaman ölçünün duygu ifadesi ile bir ilişkisi olduğu ileri sürülmüştür. Mukarovsky’e göre anlamsal açıdan mutluluk

(olumlu) temasının hâkim olduğu metinde hızlı bir ritim, hüznün (olumsuz) temasının hâkim olduğu metinde yavaş bir ritmin yer aldığı varsayılabilir (Mukařovský, 1977: 30). Mayakovski ise konuya farklı bir açıdan yaklaşmış, kahramanlık ya da azamet aktarımı için çok heceli uzun ölçüler, neşe aktarımı için ise kısa heceli ölçülerin kullanılması gerektiğini dile getirmiştir (2018: 36). Mukarovsky mutluluğu hızlı bir ritimde, Mayakovski ise kısa ölçüde tespit etmiştir.

2.2.2.2. Uyak, Redif ve Seci

Dizelerin başında, içinde ve sonunda çeşitli ses tekrarları yapılabilir. En az iki dize arasında farklı anlam veya görevli seslerin tekrarına/yinelenmesine “uyak (/ kafiye/ ayak/ rime)” denir (Dilçin, 2013: 59; Özdemir, 1990: 287; Aksan, 2016: 187; Karataş, 2018: 177).

Uyağın ses benzerliklerinin sayısına göre yarım, tam, zengin, tunç, cinaslı uyak gibi türleri; ses benzerliklerinin şemasına göre çapraz, sarma, düz uyak gibi çeşitleri, bulunduğu yere göre baş, iç ve son uyak şekilleri ve hitap ettiği duyu organına göre göz veya kulak uyağı gibi biçimleri vardır (Aksan, 2016: 187-188; Karataş, 2018: 177-179). Tek ses benzerliği yarım, iki ses benzerliği tam, üç ve daha fazla ses benzerliği zengin, zengin olmak kaydıyla bir kelimenin tamamının diğer kelime içinde geçmesi tunç, eş sesli kelimelerin oluşturduğu benzerlik cinaslı uyağı oluşturur (Karataş, 2018: 178). Bir ile üç, iki ile dördüncü mısraların uyaklanması çapraz uyağı; bir ile dört, iki ile üçüncü mısraların uyaklanması sarmal uyağı; bir, iki, üç ve dördüncü dizelerin uyaklanması düz uyağı oluşturur (Karataş, 2018: 178-179). Dize başında bulunan uyaklara baş uyak, dize içlerinde bulunan ve birinci dizenin uyağı ile gerçekleştirilen uyaklara iç uyak, dize sonunda bulunan uyaklara ise son uyak ya da doğrudan “uyak” denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 128; Karataş, 2018: 179). Uyağın resim ya da çizgi sanatı gibi göze hitap etmesi göz, müzik sanatı gibi kulağa hitap etmesi ise kulak uyağını oluşturur (Aksan, 2016: 188).

Uyak bir sesin veya birbirine yakın seslerin tekrarından oluşan oldukça ilgi çeken bir ahenk aracıdır. Bu ahenk aracı metne belirli bir müzikalite katar ve bu yönüyle genel olarak edebî eser, özel olarak şiirde oldukça önemlidir. Özellikle şiirde ölçü ile birlikte uyak, modern döneme kadar oldukça yaygın ve vazgeçilmez bir öğe olarak görülmüş ve bunların yokluğu ile kurulan metinler şiir sayılmamıştır (Aksan,

2016: 189; Huyugüzel, 2018: 483). Bu durum E. A. Poe tarafından “*Şiirdeki müzik; ölçü, ritim ve kafiye ile sağlanır.*” (Karataş, 2018: 177) şeklinde, Yahya Kemal tarafından ise “*Şiirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca uzuvdur.*” (Aksan, 2016: 189) biçiminde belirtilmiştir.

Ahenk şiirin temel kurgu faktörü olarak görülürken anlamsal yapılar ise düzyazının temel kurgu faktörü olarak görülür. Ses yapısı başlığı altındaki araçlar ve paralelliğin aynı potada eritilmesi ile oluşturulan ses ahengi, kelimelerin müzikal ilişkisi şiirde düzyazıya oranla daha sıkı, karmaşık ve biçim ile içerik üzerinde de daha belirleyicidir. Şiirin ses ahengi belirli aralıklarla düzenli şekilde yinelenir ve bu yönü, düzyazıdan önemli bir farkıdır. Ses ahenginin düzenlenişine ve sözcüklerin anlamından çok sessel ilişkisine şiirde düzyazıya oranla daha çok dikkat edilir (Macleish, 1980: 323-324).

Düzyazılarda genellikle şiire özgü biçimsel özellikler, ölçü ve uyak gibi unsurlar yer almaz ve genellikle düzyazının tanımı bu araçların yer almamasından hareketle “ölçüye ve uyağa sahip olmayan yazı” şeklinde yapılır (TDK, 1948: 79; Gencan ve diğerleri, 1974: 53; Özdemir, 1990: 96; Çotuksöken, 1992: 60; Karataş, 2018: 248). Alberes’in belirttiğine göre uyum ve ölçü ile birlikte uyak 1880’lere kadar şiirin düzyazıdan farkı olarak kabul edilmiştir (1961: 251). Aslında eski kuramlarda olduğu gibi modern kuramlarda da bu fikir zaman zaman yer almıştır.

Antik dönemlerden örnek vermek gerekirse Laerteli Diogenes *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* eserinde Poseidonios’un *Değiş Üzerine Giriş* adlı eserini de anarak “şiirin süslemelerle düzyazıdan uzaklaştığını ve şiirin ölçülü, ritimli bir değiş olduğunu” ifade etmiştir (Laertios, 2021: 320).

Modern dönemlerden örnek vermek gerekirse Rus biçimcisi Tomaşevski’ye göre düzyazı ile şiirin karşıtlığı ses ahengi ile sağlanır. Şiirsel düzyazı gibi aşırı kullanımlar dışında düzyazıda eş zamanlılık yoktur ve ahenk periyodik olarak tekrarlanmaz. Hâlbuki şiirde ahengin belirli bir aradan sonra periyodik olarak tekrarlanacağı beklentisi vardır. Başka bir deyişle şiirde ahenk kurallı ve düzenli olarak işlerken düzyazıda ahenge yönelik sistemli bir düzenleme yoktur. Tinyanov gibi bazı Rus biçimcilerine göre ahenk, düzyazıda alışılmışın kırılması elementi olarak değerlendirilmiştir. Rus biçimcileri tarafından şiirde ahengin anlam ve ifadeyi

birleştirdiği; düzyazıdaki ahengin ise dilin anlamlı ve ifadeli yapılarının sonucu olduğu dile getirilmiştir (Parer, 2004: 124-128, 248).

Uyak edebî eserlerde ve özellikle geleneksel şiirde (modern şiire kadar) dünya çapında yüzyıllarca kullanılmış bir araçtır (Özdemir, 1990: 289; Özünlü, 2001: 77, 115, 117; Aksan, 2016: 186, 188, 191). Nitekim uyak sadece şiir ya da düzyazı formundaki edebî metinlerde değil reklam gibi ticarî kaygı ile meydana getirilen yapılarda dahi alıcının ilgisini çekmesi sebebiyle kullanılır (Barokas, 2011: 135; Aksan, 2016: 190; Batı, 2019: 173).

Uyak metne müzikalite katar, ilgi çeker ve bir etkileme aracı olarak kullanılır. Bunların yanında uyak bağladığı birimler arasında ilişki kurar, kıtaların kurucu ögesi olur, mısraya sınır çizer ve bütünlüklü bir yapının oluşmasına hizmet eder. Başka bir deyişle uyak müzikalite oluşturan, ilgi çeken, kıtayı kuran, sınır çeken, yapıya bir anlam ve bütünlük kazandıran işlevsel bir araçtır (Wellek ve Warren, 2011: 181, 223; Mayakovski, 2018: 39; Bayrav, 1999: 41; Huyugüzel, 2018: 484; Batı, 2019: 173).

Benzer görüş Jakobson tarafından da dile getirilmiştir. Araştırmacı kafiyenin temel olarak fonemlerin veya bunların gruplarının düzenli tekrarına dayandığını ve söz konusu temelin yanında kafiyeli birimler arasında anlamsal bir ilişkinin de vücuda getirildiğini ifade etmiştir. Başka bir deyişle Jakobson kafiyenin yalnızca ses açısından ele alınmamasını, ses yinelemesinin yanında bağladığı birimler arasında anlamsal bir ilişki de kurduğunun görmezden gelinmemesi gerektiğini dile getirmiştir (Jakobson, 1987: 81; Aksan, 2016: 190). Araştırmacıya göre kafiye için sesteki eş değerlik, anlamsal eş değeri de içerir (Jakobson, 1987: 83).

Prag Dilbilim Okulu'na göre uyak hem söz dizimi (uyak ile vurgulanan ve birbirine karşı yerleştirilen söz dizimi ögeleri) hem de söz dağarcığı (uyak ile vurgulanan sözlerin önemi ve ilişkisi) ile yakından ilgilidir (Mathesius ve diğerleri, 1929: 19).

Benzer fikirler Prag Dilbilim Okulu'nun önemli üyesi Mukarovsky'de de vardır. Araştırmacının belirttiğine göre uyak, ses ahengine katkı sunduğu kadar bağladığı “sözcükler arasındaki anlamsal ilişkilerin olasılıklarını ortaya çıkarma” ve uyaklı “sözcüklerin temsil ettiği anlamsal alanları temas hâline getirme” gibi anlamsal ilgiyle bağlantılı bir işlevi de vardır (Mukařovský, 1977: 23, 40).

Uyak dizeyi belirleme ve sınırlama işlevinde etkin şekilde kullanılır. Nitekim şiirin sesi üzerine çalışan Rus biçimcisi Boris Tomaşevski bu durumu

“Uyak, ses akışmasının kurallara uygun, vezinli biçimidir. Günümüzde, uyağın, genellikle dizenin bir ses süsü değil de veznin düzenleyici bir etkeni olduğu görüşü kabul edilebilir. Uyak, kendisini oluşturan sesler arasında yalnızca benzerlik izlenimi yaratmakla kalmaz, aynı zamanda söylemi dizelere bölüp, dizelerin de sonunu belirtir.”

şeklinde belirtmiştir (2016a: 150).

Mukarovsky’e göre de uyak temel ses düzeni (/ ses örüntüsü) birimi olan “dize”nin kapanışının işaretidir (Mukařovský, 1977: 22).

Bunlara ek olarak bazı araştırmacılara göre uyak, aktarılan anlamı desteklediği ve onunla uyum içinde olduğu durumlarda edebî eser için çok daha etkileyici ve bütünlük taşıyan bir araç konumuna gelir (Aksan, 2016: 190-191).

Uyak söz konusu niteliklerinin yanında özellikle yazının olmadığı veya güçlüğü oluşturulabildiği devirlerde metnin akılda tutulmasını, ezberini kolaylaştıran böylelikle metnin kalıcılığı ve etkisinin uzun süre devam etmesini sağlayan bir araçtır. Kalıcılığın ve ezberin sağlanması eserlerin yayılmasına ve saklanmasına da hizmet eder. Başka bir deyişle uyağın bir tercih sebebi de güzellik ve ahenk yaratmanın yanında akılda tutma kaygısıdır (Eliot, 2007b: 182; Bayrav, 1999: 114-115; Aksan, 2016: 203; Batı, 2019: 175-176; Gedikli, 2023: 150).

En az iki dizenin sonunda bulunan ve uyaktan sonra gelen aynı anlam ve görevli seslerin tekrarı “redif (/ döner ayak)” olarak adlandırılır. Sözlük anlamı “arkadan gelen” olan redif, eğer uyak varsa uyaktan sonra yoksa tek başına ek, kelime, söz öbeği veya cümle şeklinde bulunarak ahenk oluşturan bir araçtır (Dilçin, 2013: 68; Özdemir, 1990: 229; Karataş, 2018: 177).

Redife benzer iki araç ise “önyineleme” ve “sonyineleme”dir. “Önyineleme (/ önyinelem/ cümle başı tekrarı/ anaphore)” iki, üç veya daha fazla mısra ya da cümlelerin aynı kelime veya kelime öbeği ile başlamasına/tekrarlanmasına denir. Önyineleme ifadeyi güçlendirme ve etkili hâle getirme, bir düşüncüyü vurgulama, anlatıma coşku katma işlevlerini yerine getirir. “Sonyineleme (/ sonyinelem/ cümle sonu tekrarı/ épiphore/ épistrophe)” ise önyinelemin tersidir, iki ya da daha fazla

mısra ya da cümlelerin aynı kelime veya kelime öbeği ile bitmesine/tekrarlanmasına denir. Söz konusu araç da tıpkı önyineleme gibi ifadeyi güçlendirme ve anlatıma coşku katma işlevlerini yerine getirir (TDK, 1948: 19-20; Özünlü, 2001: 77-78, 118-119; Aksan, 2003: 49; Filizok, 2019: 7-8; Günay, 2013: 324; Kıran ve Kıran, 2013: 444; Huyugüzel, 2018: 485).

Yukarıda değinildiği gibi düzyazı genel olarak ölçü ve uyağa sahip olmayan yazı olarak görülür. Bu genel görüşün yanında sadece ölçünün, sadece uyağın ya da hem ölçünün hem uyağın yer aldığı düzyazılar da vardır. Eğer düzyazıda sadece ölçü varsa ölçülü düzyazı (/ vezinli nesir), sadece uyak varsa secili nesir (/ uyaklı düzyazı/ müsecca nesir), hem ölçü hem uyak varsa donanmış düzyazı denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 53-54).

Seci düzyazıdaki uyağa verilen isimdir (TDK, 1948: 96; Gencan ve diğerleri, 1974: 109; Aksan, 2000: 120; Huyugüzel, 2018: 65, 370). Seci düzyazıdaki müziği, ritmi, bütünlüğü ve anlamı pekiştirmesini sağlar. Düzyazıda seciyle ya da uyaklı son eklere sahip kelimelerin kullanımı ile ritim hızlandırılabilir.

Secinin çeşitli türleri vardır. Bağlaçlarla sıralanıp bir yardımcı eylemle birleşen secilere bağımlı seci, ayrı ayrı cümlelerin sonunda olan secilere ayırık seci, cümlelerin içinde olan secilere salt seci, kelimelerinin ölçülü olduğu seciye denk seci, yalın uyaklı seciye tek ayaklı seci denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 109). Bunlar düzyazıda belirli bir ahenk oluştururken temponun ayarlanması cümleler ile sağlanır.

Cümlede tempo arttıkça yüklem ya da fiillerin arası kısalmış, yavaşladıkça bu ara açılır. Betimlemeler ve sıfatlar yüklem ve fiillerin arasına girerek tempoyu düşürür. Buna ek olarak sıralı ve bağlı cümlelerin de tempoyu düşürdüğü, cümlelerin uzunluğu ile temponun arasında zıt bir ilişki vardır. Cümle boyu uzadıkça tempo düşer, kısaldıkça artar (Auerbach, 2019: 239). Düzyazıda tempo bu şekilde belirlenir ki bu durumu şiire uygulamak da mümkündür. Ayrıca sorular, ünlemler, kalıp sözler ya da ulamalar tempoyu arttıran diğer önemli araçlardır.

Örnek-1:

*“Yeşil pencereden bir gül at bana,
Işıklarla dolsun kalbimin içi.
Geldim işte mevsim gibi kapına
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.*

*Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak,
Ben aşkımla bahar getirdim sana;
Tozlu yollarından geçtiğim uzak
İklimden şarkılar getirdim sana.
...” (Dıranas, 1982: 8)*

Cumhuriyet dönemi şiirinin en önemli isimlerinden biri olan Ahmet Muhip Dıranas Örnek-1’de *Serenad* adlı şiirinde ses ahengini tüm olanaklarına kadar kullanmıştır. Şiirde 11’li hece ölçüsü kullanılmış ve ayrıca şiir, 6+5 şeklinde duraklandırılmıştır. Ayrıca “abab / abab” şeklinde bir kafiye örgüsü oluşturulmuştur. Nazım biriminin dörtlük olarak seçildiği şiirin ilk dörtlüğünde birinci dizedeki “bana” ve üçüncü dizedeki “kapına” kelimeleri arasında “a” redif, “n” yarım uyak olarak; ikinci dörtlükte birinci dizedeki “yaprak” ve üçüncü dizedeki “uzak” kelimeleri arasında “ak” tam kafiye, ikinci dizedeki “bahar getirdim sana” ve dördüncü dizedeki “şarkılar getirdim sana” söz öbekleri arasında “getirdim sana” redif olarak “ar” ise tam kafiye olarak düzenlenmiştir. Beş dörtlükten oluşan şiir birçok yineleme, söz sanatı ve benzetme barındırmakta ve bu edebîlik araçları titizlikle düzenlenen ölçü, uyak, redif ve durak gibi ses ahengini olumlu yönde destekleyen araçlarla tamamlanmaktadır. Ses ahengini destekleyen bu araçların kullanılması ile şiirin etkileyiciliği arttırılmış ve oldukça tesirli bir hale getirilmiştir.

Örnek-2:

“... Zavallı Anşemin karnı burnunda, handiyse doğurdu doğuracak. Yüzü solgun, kendi yorgun, bakışı dalgın... ...” (Nesin, 2019: 311)

Örnek-2 Aziz Nesin'in devlete göre okula kaydolurken yaşamayan ama vergi ödeyeceği zaman yaşayan Yaşar Yaşamaz'ın hikâyesinin anlatıldığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanından alıntılanmıştır. Parçanın ikinci cümlesi yapısına göre üç cümleden oluşmuş ve virgül ile birbirine bağlanmış bir sıralı cümledir. Bu sıralı cümlelerin içindeki cümleler öğelerinin dizilişi bakımından "Özne + Yüklem" şeklinde paralel bir yapıya sahiptir. Ayrıca öznenin sonra gelen "solgun", "yorgun" ve "dalgın" yüklemeleri "-gın" redif değerindeki ses benzerliği ile birbirine bağlı ve buna ek olarak "solgun" ile "dalgın" kelimeleri de "l" yarım uyak değerindeki ses benzerliği ile birbirlerine bağlıdır. Bu üç cümle gerek redif gerek uyak değerindeki ses benzerlikleri ile birbirlerine ses ahengi açısından bağlı cümlelerdir. Bu durum romanın ifadesindeki estetik etkiyi ya da edebîliği arttıran etmenlerden biridir.

Örnek-3:

"Dedemköy kanalının suları kıpkırmızıdır: Mehmet'le kardeşinin kanları gibi. Konya Ovası'nın ufukları sapsarıdır: Zağar Mehmet'in benzi gibi... Ve hapishanede, ağasından yıllıkını almadan gitmediği için davar çaldı diye iftiraya uğrayarak iki seneye mahkûm olan Dedemköylü bir çoban, Zağar Mehmet'in koğuşundan uzak bir yerde, etrafına toplanan hapislere, gözlerini kapayıp başını biraz arkaya atarak, Dedemköylülerin şarkısını söyler: ..." (Ali, 2021b: 98)

Örnek-3'teki metin parçası Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden Sabahattin Ali'nin *Kanal* öyküsünden, Zağar Mehmet'in hapishanede bulunduğu öykünün son kısmından alıntılanmıştır. Öyküde çocukluk arkadaşı ve kapı bir komşu olan iki Mehmet'in hayatta kalmak için toprak ve su kavgası işlenmiştir. Öykünün baş ve orta kısımları pek çok edebîlik aracı ile bezenmiş, son kısım da buna uygun olarak yine pek çok edebîlik aracı ile bezenerak oluşturulmuştur. Alıntılanan metin parçasındaki *"Dedemköy kanalının suları kıpkırmızıdır: Mehmet'le kardeşinin kanları gibi. Konya Ovası'nın ufukları sapsarıdır: Zağar Mehmet'in benzi gibi..."* ifadeleri hem çekim hem öge dizilişi hem de içerik bakımından tam bir paralelliğe sahiptir. Söz konusu iki cümle "Özne-Yüklem-Zarf Tümlecisi" şeklinde paralel bir

yapıda oluşturulmuştur. Özneler de kendi içinde “belirtili isim tamlaması”, söz konusu tamlamaların tamlayan kısımları da “belirtisiz isim tamlaması” şeklinde yine paralel bir yapıda oluşturulmuştur. Yüklemeler de paralel bir şekilde renk isimlerinden seçilmiş, aynı yapıda pekiştirilmiş ve yine paralel bir şekilde cevheri fiilin geniş zaman isim bildirmesi ile yüklemleştirilmiştir. İki cümlelerin zarf tümlecisi de aynı edat aracılığıyla bir “edat grubu” olarak kurulmuş, söz konusu edat gruplarının isim ögeleri de yine paralel bir şekilde “belirtili isim tamlaması” şeklinde oluşturulmuştur. Söz konusu paralellik görsel bir şölen yarattığı gibi metin parçasına belli bir ritim de kazandırmıştır. Bu görsel şölen ve ritmin yanında söz konusu parça kimi ses benzerliklerine de sahiptir. Paralel ögelerin arasında “...-ının ...-ları ...-dır: ...-in ...-ı gibi” şeklinde redif değerinde ses benzerliği vardır. Bunlara ek olarak “kıpkırmızı” ve “sapsarı” paralel ögelerinin arasında hem “ı” şeklinde yarım uyak değerinde bir ses benzerliği hem de her iki kelimenin “p” şeklinde paralel sesle pekiştirilmesinden kaynaklı bir ses benzerliği mevcuttur. Söz konusu ses benzerlikleri metnin edebîliğine etkili şekilde katkı vermiş ve ritim ile birlikte etkili bir ses ahenginin kurulabilmesini sağlamıştır. Gerçekleştirilen pekiştirmeler, benzetmeler, yaratılan görsel şölen oldukça güçlü bir ses ahengi ile desteklenmiş; hem somut hem soyut yapıda oldukça yetkin bir edebî metin parçası oluşturulabilmiştir.

Örnek-4:

“Kara araba hırıldayarak, höykürerek, çeşitli yanmış yağ, benzin, lastik, yün, mika kokuları salaraktan ve de depreme uğramış gibi sarsılardan, hoplayıp zıplayıp çeşitli türlü cilveler göstererek, zingadak çakılıp kalıp, öldüm Allah yürümezlenmek cilvesine binerek ve de fırlayıp iki kilometreyi bir kilometrede, belki de üç kilometreyi bir kilometrede alıverecek hıza binerek gitmekte ki, zapt olması kalmayarak gitmekte...” (Tahir, 2016: 321)

Örnek-4’teki metin parçası önemli romancılardan olan Kemal Tahir’in *Yol Ayrımı* romanından, Selim Nuri’nin arabayla götürüldüğü kısımdan alıntılanmıştır. Söz konusu metin parçasında ifade edildiğine göre araba oldukça hızlı, sarsıntılı ve gürültülü bir hâlde gitmektedir. Söz konusu gürültülü ve hareketli sahne de bu içerikle tutarlı şekilde hem paralellığa dayalı bir ritim hem de kimi ses benzerlikleri

ile çizilmiş, içerikle tutarlı bir ifade yakalanabilmiştir. Metin parçasında “*gitmekte*” yüklemine bağlanan durum zarfları sayesinde arabanın hareketli durumu ile tutarlı bir şekilde belirli bir ritim yakalanmıştır. Söz konusu ritme “-*araktan*”, “-*ve de*”, “-*ıp*”, “*gitmekte*” bağımlı ve bağımsız biçim birimlerin tekrarı; “*hırıl-da-*”, “*höykür-*”, “*hopla-*”, “*zıpla-*”, “*zingadak*” gibi yansıma sözcüklerin kullanımı ve “*öldüm Allah*” nidasıyla yaratılan ses ahengi eşlik etmiştir. Söz konusu ritim ve müzikalitenin birleşmesi ile yaratılan ses ahengi; hızla ve gürültülü hâlde giden “*kara araba*”nın ifadesi ile bire bir uygundur. Kurgulanan ses ahengi metnin edebiliği üzerinde doğrudan etkilidir ve söz konusu edebiliğin yaratılmasında oldukça önemlidir.

2.2.2.3. Aliterasyon, Asonans ve Kıta Aliterasyonu

Aliterasyon (/ allit ration) bir metin ya da metin parçasında aynı/benzer konsonantların belli bir ahenk oluşturmak, uyum etkisi sağlamak ya da bir ahenksizlik³¹⁵ telkin etmek amacıyla tek başlarına ya da başka bir sesle birlikte grup olarak tekrarlanması sanatıdır. Aliterasyonda tekrarlanan konsonant genelde aynıdır. Aliterasyon belli bir amaç doğrultusunda yapılan bir ses tekrarı türüdür (Günay, 2013: 320-321; Huyugüzel, 2018: 37; Karataş, 2018: 29).

Asonans (/ assonance) bir metin ya da metin parçasında aynı/benzer vokallerin belli bir ahenk yaratmak veya uyum etkisi sağlamak amacıyla tekrarlanması sanatıdır. Asonans da tıpkı aliterasyon gibi belli bir amaç doğrultusunda yapılan ses tekrarı türüdür (Günay, 2013: 320-321; Huyugüzel, 2018: 65; Karataş, 2018: 43). Bunların yanında asonans terimi, kimi çalışmalarda yarım kafiye için de kullanılmıştır. Ancak yarım kafiye sadece vokal tekrarı ile oluşturulmadığı, konsonant tekrarı ile de oluşturulabildiği için yarım kafiye yerine asonans teriminin kullanılması sağlıklı değildir (Huyugüzel, 2018: 65; Karataş, 2018: 43).

Aliterasyon ve asonans kelimelerin seslerine dayalı düzenlemeler olduğu için başka bir ifadeyle kelimelerin ses boyutuyla yapıldığı için “ses sanatları” ya da “sese dayalı söz sanatları” arasında kabul edilir. Başka bir ifadeyle asonans ve aliterasyon dil göstergesinin gösteren kısmı ile yani dilin ses yönü ile ilgili söz sanatlarıdır. Söz konusu sanatların hem belli bir ahenk, uyum etkisi yaratma hem de metnin anlamını

³¹⁵ G rtlaksal ya da genizsel “hece (/ seslem)”lerin art arda söylenmesi ile kakofoni (/ kötü ses yığılması) oluşur (Günay, 2013: 321).

güçlendiren bir anlam işlevi vardır (Günay, 2013: 320; Huyugüzel, 2018: 38, 65-66). Bunun yanında söz konusu sanatlar metne hızlılık ya da yavaşlık katabilir (Günay, 2013: 321).

Aliterasyon ve asonans aynı/benzer ses veya hecelerin tekrarı şeklinde sese dayalı biçimde yaratılabileceği gibi yazıya/grafiğe dayalı olarak aynı harflerin tekrarı ile de yaratılabilir (Gencan ve diğerleri, 1974: 111).

Aliterasyon ve asonans çoğu zaman birlikte bulunur (Huyugüzel, 2018: 64). Kimi kaynaklarda sese dayalı bu iki sanat aralarında ayrım gözetmeksizin ve doğrudan “aliterasyon (/ ses yinelemesi/ alliteration)” başlığı altında “bir metin veya metin parçasında uyum etkisi ve ahenk yaratmak amacıyla aynı ses ve hecelerin yinelenmesi ile oluşturulan sanat (TDK, 1949: 167; Gencan ve diğerleri, 1974: 111; Özdemir, 1990: 14; Çotuksöken, 1992: 163; Göğüş ve diğerleri, 1998: 104; Aksan, 2016: 203)” şeklinde tanımlanmıştır. Nitekim eski Türk şiiri için de bu tarz bir ayrım temel olarak yapılmamış ve çalışmalarda (Stebleva, 1965: 28; Tekin, 2020a: 86, 111; Zieme, 1991: 358; Doerfer, 1996: 24-25, 27-28; Hacıyev, 2011: 418 gibi) hem aliterasyon hem asonans ses yinelemesi olarak “aliterasyon” başlığı altında aralarında ayrım yapılmaksızın birlikte ele alınmıştır.

Aliterasyon ve asonans “yatay (/ horizontalen)” ve “dikey (/ vertikalen)” olmak üzere iki şekilde oluşturulabilir (Kowalski, 1921: 161; Stebleva, 1965: 27-28; Doerfer, 1996: 27; Hacıyev, 2011: 418).

Yatay aliterasyon ve asonans “yan yana getirilmiş kelimelerin ilk hecelerinin başında” ya da “kelimelerde” aynı ses veya seslerin bulunması/tekrar etmesi ile oluşturulur (Kowalski, 1921: 161; TDK, 1948: 97-98; TDK, 1949: 167; Stebleva, 1965: 27-28; Doerfer, 1996: 28; Ercilasun, 2010: 227; Aksan, 2016: 204). “Yatay” aynı zamanda “iç” olarak da adlandırılır. Yatay aliterasyon ve asonansa konsonant ve vokal ayrımı gözetilmeksizin “iç aliterasyon” da denmiştir (Bombaci, 1964: XV; Ercilasun, 2010: 227; Hacıyev, 2011: 418).

Dikey aliterasyon ve asonans ise mısralar arasında yer alır, mısraların aynı ses veya seslerle başlaması sayesinde oluşturulur (Kowalski, 1921: 161; Stebleva, 1965: 27-28; Doerfer, 1996: 24-25, 27). Bu tarz aliterasyon ve asonansa konsonant ve vokal ayrımı gözetilmeksizin aynı zamanda “mısra başı kafiyesi” de denmiştir (Tekin, 2020a: 83, 86; Ercilasun, 2010: 227). Zieme ise dikey aliterasyon ve asonansı yine

vokal ve konsonant ayrımı gözetmeksizin doğrudan “kıta aliterasyonu (/ strophische alliteration)” şeklinde adlandırmıştır (Zieme, 1985: 7; Zieme, 1991: 358; Doerfer, 1996: 27). Dikey aliterasyon ve asonans Uygur dönemi eski Türk şiiri için oldukça önemli olan “kıta aliterasyonu”nun dayandığı ya da temellendiği türdür.

Sonuç olarak ahenk ve anlama katkı sunan aliterasyon ve asonans yatay ve dikey olmak üzere iki türde oluşturulabilir. Bunlar birlikte kullanılabileceği gibi ayrı ayrı da tercih edilebilir.

Aliterasyon ve asonans hem yatay hem dikey türleri ile Göktürk Yazıtlarında sık olmasa da kullanılmıştır (Bombaci, 1964: XIII; Hacıyev, 2011: 417). Söz konusu aliterasyon ve asonans, bunların dikey ve yatay türleri esas olarak Uygur dönemi eski Türk şiiri için oldukça önemli edebîlik araçlarıdır. Bunlardan dikey aliterasyon ve asonans, bunlara dayalı olarak da “kıta aliterasyonu”, Uygur dönemi eski Türk şiirinin temel ve genel olarak da birincil ahenk oluşturma aracı olarak kabul edilir (Zieme, 1991: 358; Hacıyev, 2011: 417). Ayrıca şekilsel özellikler açısından birçok şiiri, düzyazıdan ayıran tek unsur kıta aliterasyonudur. Şekilsel olarak mısralı yapılar seyrek olarak görülür. Ek olarak mısra grupları yine kıta aliterasyonu ile grup hâlinde tutulur (Zieme, 1991: 408-409).

“Kıta aliterasyonu (/ strophische alliteration/ Altay Tipi aliterasyon/ Altay aliterasyonu)”nın ilkesi; bir “kıta (/ birlik/ nazım birimi)”nın, tüm dizelerinin aynı ön ses veya seslerle başlaması olarak tespit edilmiştir. Nitekim kıta aliterasyonu, adını da bu durumdan almıştır. Kıta aliterasyonunda bir “kıta (/ birlik)”nın her dizesi ya “aynı vokal” ya da “aynı konsonant + aynı vokal” ile başlar (Kowalski, 1921: 161; Zieme, 1979: 569; Zieme, 1991: 358; Ercilasun, 2010: 227). Her iki durumda da “ı” ile “i”, “o” ile “u” ve “ö” ile “ü” birbirine eş değerlidir yani aynı vokal olarak kabul edilir. Bu eş değerli vokaller hesaba katıldığında kıta aliterasyonunda “a”, “ä”, “ı/i”, “o/u”, “ö/ü” şeklinde beş vokal grubu ortaya çıkar (Zieme, 1979: 569; Zieme, 1991: 358).

Zieme Uygur yazısında “o” ile “u” ve “ö” ile “ü” için kullanılan işaretlerin aynı olmasından hareketle kıta aliterasyonunun “göz” uyağı olup “göz” için yapıldığı düşüncesine varmanın mümkün olduğunu ancak aynı eşit değerlerin Güney Sibirya edebiyatında da geçerli olmasının (“katışık” uyaklar) göz için aliterasyon ya da kafiye durumunun doğru olmadığını ispatladığını ifade etmiştir (Zieme, 1979: 569).

“Aliterasyon/kıta aliterasyonu”nun nasıl ortaya çıktığı ve kaynağı konusu ise Radloff’tan bu yana tartışılmalıdır. Bu konuda Kowalski, Ş. Tekin, A. A. Leot’ev, Zieme’nin başı çektiği grup aliterasyonu Türk şiirinin bir özelliği ve en eski temel ilkelerinden biri olarak görürken Doerfer ve Polivanov’un başı çektiği grup ise Türk şiirinde aliterasyonun görülmesini Moğol şiirinin etkisine bağlar (Zieme, 1979: 566-567).

Öncelikle Kowalski aliterasyonu Türk şiirinin dört orijinal ögesinden biri olarak 1921 tarihli eserinde kaydetmiştir (1921: 18, 157-158, 161). Bombaci aliterasyon noktasında, Moğol şiirinin Türk şiirinden etkilendiğini ifade etmiş ve Doerfer’in *Die Literatur Der Türken Südsibiriens* eserinde farklı bir görüşü savunduğunu da yazısına eklemiştir (Bombaci, 1964: XVII). Doerfer’e karşı çıkan bir diğer araştırmacı da Ş. Tekin olmuştur. Ş. Tekin çeşitli çalışmalarında bu konuya değinip Doerfer’e karşı çıkmış (Tekin, 1965; Tekin, 1980), Doerfer’in fikirlerinin ispatı güç iddialara dayandığını belirtmiş ve bu fikirlerin ortaya atılış şeklinin doğru olmadığını ifade etmiştir. Araştırmacı aliterasyonun Moğollardan Uygurlara geçtiğinin ileri sürülmesinin dayanıksız, imkânsız bir fikir olduğunu dile getirmiştir. Ş. Tekin’e göre öncelikle Manihaistlerin 17. yüzyıla kadar var olduğu iddiası doğru olsa dahi bunların kimliği ve faaliyetleri belirsizdir. Yazar Doerfer’in bahsettiği ilahinin dar “pothi” şeklinde olduğunu ve bu kitap tarzının Hoço’da 12. yüzyılda artık görülmediğini sözlerine eklemiştir. Doğal olarak Ş. Tekin, Doerfer’in bahsettiği eserin 13. yüzyıla ait olduğunu ileri sürmenin güç olduğunu ifade etmiştir (Tekin, 1965: 65-66). İkinci olarak Ş. Tekin’e göre Doerfer aliterasyonun sadece bu ilahide var olduğunu sanmıştır. Hâlbuki Ş. Tekin, Manihaist muhitteki birçok şiirde aliterasyonların varlığını açıkça ortaya koymuştur (1965: 65). Ş. Tekin, bilinen en eski Manihaist ilahiler ve aynı kültür alanına ait kimi din dışı şiirlerin Moğol öncesi dönemlerden kaldığını, bunların çoğunda şiirin gerekli bir unsuru olarak aliterasyonun var olduğunu dile getirmiş, *Manichaica II, Eski Türk Şiiri* gibi eserlerden bazı ürünlere atıf yapmıştır. Araştırmacıya göre bu şiirler tarihlendirilmemiş olsa da onların yazım şekli, onların tarihi hakkında oldukça önemli bilgiler verir (Tekin, 1980: 176). Ş. Tekin’e göre bu metinler Uygur yazısının yazım şekline göre en geç 9. yüzyılda tespit edilmiş olmalıdır çünkü Uygur yazısının yazım şekli 13. yüzyıldan sonra değişmiştir (Tekin, 1965: 65). Başka bir ifade ile Ş.

Tekin'e göre bu şiirler, tarihlendirilmemiş olsa da onların yazım tarzı, Uygurların kuzeydoğu Tarım bölgesindeki yerleşim yerlerine göçünden önce yazıldıklarının göstergesidir. Nitekim Ş. Tekin, Doerfer'in *Die Literatur Der Türken Südsibiriens* çalışmasındaki görüşünün dil tarihindeki bu yazım tarzı noktasını hesaba katmadığını dile getirmiştir (Tekin, 1980: 176). Moğol şiirinin özelliklerinin Uygur şiiri ile hemen hemen aynı olması noktasında ise Ş. Tekin, Uygur şiirinden Moğol şiirine bir geçiş fikrinin de yersiz olduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre bu iki şiir tarzının birbirine kaynaklık etmesi fikri yerine, her iki geleneğin de kendinden temellendiği ve bunun da "ortak kaynak"a dayandığı, bu iki akraba dilin ortak kaynaktan geldikleri sonucuna varmıştır (Tekin, 1965: 65-66). Ş. Tekin'e göre aliterasyon konusunda Türkçeden Moğolcaya ya da tam tersi bir ödünçleme durumu söz konusu değildir (1980: 178). Zieme 1979 tarihli makalesinde bu konuya değinmiştir. Araştırmacı, aliterasyonun belli bir bölge içinde sınırlı kalmış olmasının, bu şiir tekniğinin kaynağını Moğol etkisine bağlamak isteyenlerin iddialarını güçlendirdiğini, gerçekten de şiirin egemen bir ögesi olarak aliterasyonun özellikle Yakut ve Güney Sibirya Türk halklarında görüldüğünü bildirmiştir. Yazar söz edilen yerlerde aliterasyonun korunmasında Moğol şiirinin yakınlığının rol oynadığının söylenebileceğini dile getirmiştir. Ancak Zieme aliterasyonun, Türklerin yaşadığı başka bölgelerde de görüldüğünü ifade etmiş, örneğin *Dede Korkut Kitabı*'nda da aliterasyon örneğine rastlandığını kaydetmiştir. Yazar İslam etkisinin ve dolayısıyla da Arap-Fars aruz sisteminin en az olduğu yerlerde aliterasyona daha yüksek oranda tesadüf edildiğini de sözlerine eklemiştir (Zieme, 1979: 567-568). Zieme yazısının devamında şiir olup olmadığı tartışmalı eski Türk yazıtları ve *Irak Bitig* bir kenara bırakıldığında sadece Uygurların Budist eserleri mevcut olsaydı aliterasyonun doğuşunda Moğol etkisinin bulunduğu kanısına varılabileceğini ifade etmiştir. Ancak araştırmacı Turfan buluntuları arasında çoğu kıta aliterasyonu ve iç aliterasyonla kurulmuş bazı Manihaist ilahiler olduğuna; bunların, tarih kaydına sahip olmasa da 9-10. yüzyıl gibi oldukça erken bir zamanda ve mutlaka Moğol çağı öncesinden kalma olduklarına işaret eden nedenlere sahip olduğuna temas etmiştir. Yazar, Manihaist ilahilerde Moğol etkisinin bulunduğunu kabul etmenin hemen hemen olanaksız olduğunu belirtmiş ve Ş. Tekin (1965)'in bu konudaki fikirleri ile kendi fikirlerini desteklemiştir. Araştırmacı ek olarak bu ilahilerin en uzununu olan *Babamız*

Mani İçin Büyük İlahi'nin Gabain tarafından birçok delillerle 10. yüzyılda yazılmış olduğunun saptandığını kaydetmiştir. Zieme aliterasyonun başka Manihaist ilahilerde de görülmesinden hareketle Türk şiirinde aliterasyonun Moğol çağından önce yerleştiğinin kesinlikle söylenebileceğini ileri sürmüştür. Araştırmacı kıta aliterasyonunun Budist şiirler için gerekli ve vazgeçilmez bir ilke olduğunu belirtmiştir. Yazar bu tarz şiirlerde ayrıca dize içinde de iç aliterasyon varsa bunun da kimi zaman ek bir süsleme kimi zaman ise rastlantısal bir süsleme olduğunu dile getirmiştir (Zieme, 1979: 569). Zieme bu konuya 1991'deki yazısında yine değinmiş, Ş. Tekin'in işaret ettiği gibi 9-10. yüzyıllarda oluşturulduğu düşünülen Manihaist ilahilerdeki satır başı kafiyeye dikkat çekmiş ve satır başı kafiyenin Moğol etkisinden önce Türk şiirinde zaten mevcut olduğu, doğal olarak bu tarz kafiyenin Türk şiiri kökenli olduğu yönünde fikir bildirmiştir (Zieme, 1975: 191-193). Ek olarak Zieme *Uygur İlahisi* eserinin, aliterasyonun Uygurlar arasında uzun bir geleneğe dayandığının kanıtı olarak görülebileceğini dile getirmiştir (1991: 295).

Doerfer 1964 tarihli çalışmasına gelen eleştirilere 1996 tarihli *Formen der Älteren Türkischen Lyrik* eserinde cevap vermiş, kendisinden farklı düşünen Kowalski, Bombaci, Ş. Tekin ve Zieme'nin fikirlerine alternatif fikirler üretmek kendi düşüncesini savunmaya devam etmiş ve kanıtlamaya çalışmıştır (1996: 81-83). Öncelikle Doerfer araştırmacıların bugüne kadar aliterasyonun Türkçe olduğunu varsaydıklarını belirtmiş ve Moğol bağlantısının yeterince düşünülmediğini, gereğince takdir edilmediğini dile getirmiştir (1996: 76). Yazar "Moğolcanın Türkçe ile akraba olmadığı, kimi noktalarda istatistiklerden hareket ederek yazarın niyetine atıf yapması (yazarın aliterasyon yapmayı amaçlamadığını belirtmesi gibi); bilmece, atasözü ve destan ile şiiri ayrı kategoride sayması ve sözü edilen Manihaist şiirin tarihinin belirlenemeyeceğini kabul etmesi ya da bu eserin 8-11. yüzyıllara ait olsa bile Moğol şiirinin etkisinin olabileceği" ile aliterasyonu Türkçe kabul edenlerin bu kabullerine temel olan yukarıda değinilen noktaları reddeder (1996: 70-71, 78, 81-83, 160, 164-165, 172-173, 193-194, 197, 232) ve bu retlerden sonra aliterasyonun Moğolcadan Türkçeye geçtiği tezini yineleyip savunur. Doerfer aliterasyonun Türkçe olabilme ihtimalini tartışmamış değildir ancak yukarıda değinildiği gibi aliterasyonun Türkçe kökenli olduğunu kabul eden araştırmacıların hareket ettiği temelleri kabul etmediği için onların yolunun yerine kendi kabulleri ile fikirlerini

geliştirmiş ve sonuç olarak da aliterasyonun Moğolca kaynaklı olduğu ve Türkçeye buradan geçtiği yönünde farklı bir sonuca varmıştır (1996: 71-72, 192-193, 254). Araştırmacı aliterasyonun bir türü olan iç aliterasyon üzerine de fikir yürütmüştür. Doerfer; Zirmunskij ve Ş. Tekin'in de dile getirdiği gibi "kapkara" gibi pekiştirmeli yapıların, "kara kara" gibi kelime tekrarının ve "yağmur yağ-" gibi "figura etimologica"nın Türkçenin kendinde/orijinalinde gelişmiş olabileceğini dile getirmiştir. Ancak araştırmacı bu yapıların doğrudan "iç aliterasyon"a sebep olabileceken "kıta aliterasyonu"na sebep olamayacağını belirtmiştir. Doerfer iç aliterasyonun Türkçe kaynaklı olabileceğini ancak Moğolların "4-14. yüzyıllar arasında (6-8. yüzyıllar hariç)" Türkleri defalarca yönettiğini, dilde görülen etkileşiminin edebiyatta da olabileceğini ve iç kafiye Moğol edebiyatının da etkisi olabileceğini sözlerine eklemiştir (1996: 192-193). Araştırmacı "Tabgaç (/ T'o-pa/ Wei) (386-556)" ve "Kitan (/ Liao) (937-1125)" Hanedanlıklarını Moğol kabul etmiş, bunlardan Türkçe ve Türk edebiyatına kültürel etkinin olabileceğini yüksek bir olasılık olarak değerlendirmiştir (Doerfer, 1996: 26).

Örnek-1

"Hani o gençlikte çağlayan gönül

Gâhi gülüp gâhi ağlayan gönül

Güzeller köşkünde yaylıyan gönül

Gönül yaşar amma ümitler öldü" (Veysel, 1991: 47)

Örnek-1'de alıntılanan metin parçası usta ozan Aşık Veysel'in *Şu Geniş Dünyaya Sığmayan Gönül* adlı şiirin ikinci dördlüğüdür. Dördlüğe ses yapısı bakımından yaklaşıldığında 11'li hece ölçüsü, "6+5" durak yapısı, "ek+kelime" formunda "-yan gönül" redifi ve ilk iki dize ele alındığında "çağla" ve "ağla" kelimeleri arasında "ağla" tunç uyağın varlığı görülür. Ayrıca "yaylıyan" kelimesi "yaylayan" olarak kabul edilirse ilk üç dize arasında "la" tam kafiye tespiti de yapılabilir. Genel olarak bakıldığında ele alınan dördlük gerek hece ölçüsü gerek durak gerek kafiye gerekse redif ile güçlü bir ses yapısına sahiptir. Söz konusu yapıya katkı veren bir diğer edebîlik aracı da aliterasyondur. Aliterasyon "g" sesi ile

hem iki, üç ve dördüncü dizeler arasında tekrara dayalı şekilde dikey olarak hem de ilk dizede iki, ikinci dizede dört, üçüncü dizede iki, dördüncü dizede bir kere tekrar sayesinde yatay olarak yapılmıştır. Böylece aliterasyon hem dikey hem yatay olmak üzere iki biçimde de yapılmış ve dörtlüğün mevcut ses yapısı ahenk açısından desteklenmiştir. Başka bir deyişle dörtlüğün ses yapısını oluşturan edebîlik araçlarından biri de dikey ve yatay türü ile kullanılan aliterasyon olmuştur. Uyum etkisi sağlanmış ve ses ahengi yaratılmış, “gönül” kelimesinin ilk sesi “g” olmasından ötürü bu kelimeye de dikkat çekilmiştir. Söz konusu edebîlik araçları ve aliterasyon sayesinde etkili bir ses yapısı kurulabilmiş, “gönül” üzerinden kurulan çaresizlik metaforu ve genel edebî yapı ses açısından desteklenmiştir.

Örnek-2

“Yıllar yârlardan, yârlar yıllardan vefasız. Kara baht bir kasırğa gibi. Bu ne baş döndürücü iş? Geceler günleri, günler geceleri kovalıyor; cefalar cefaları kolluyor.” (Karaosmanoğlu, 1946: 19)

Örnek-2’de alıntılanan metin parçası Türk mensur şiirinin önemli isimlerinden olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Erenlerin Bağından* eserindeki ilk metnin ilk dört cümlesidir. Söz konusu metin parçasına ses yapısı bakımından yaklaşıldığında tekrar, redif değerindeki ses benzerlikleri gibi edebîlik araçlarının kullanıldığını, bunların yanında aliterasyon ve asonansa da başvurulduğu görülür. İlk cümlede “vefasız” kelimesi dışında tüm kelimeler “y” konsonantı ile başlamış, “l” ve “r” konsonantları da bu kelimelerde tekrar etmiş ve böylece aliterasyon oluşturulmuştur. Bunun yanında “l” ve “a” vokalleri pek çok kelimede tekrar etmiş ve böylece asonans yaratılmıştır. Sonuç olarak hem “y, l, r” konsonantları hem de “a, l” vokalleri ile ilk cümlede yatay bir şekilde aliterasyon ve asonans oluşturulmuş, belirli bir müzikalite elde edilmiştir. Ayrıca “yâr” kelimesindeki uzunluk da yine asonansın etkisini arttırmış ve söz konusu müzikaliteye katkı sunmuştur. İkinci cümlede “kara” ve “kasırğa” kelimeleri aynı “ka” hecesi, “baht” ve “bir” ise aynı “b” konsonantı ile başlamıştır. Cümlelerin genelinde “k, b, r” konsonantları ve “a, l” vokalleri tekrar etmiştir. Böylece ikinci cümlede de yatay aliterasyon ve asonans oluşturulmuş, ilk cümledeki müzikalite aynı teknikler ile devam ettirilmiştir. Üçüncü cümlede “bu” ve

“baş” kelimeleri “b” konsonantı ile başlamış ve böylece yatay aliterasyon elde edilmiştir. Söz konusu cümlede, daha önce yaratılan müzikalite biraz azalma gösterse de aliterasyon aracılığıyla devam ettirilmiştir. Dördüncü cümlede ise aliterasyon ve asonans yine etkili şekilde kullanılmıştır. Dördüncü cümlede ilk kısmında kelimeler “g”, ikinci kısımdakiler “c”, iki kısımdaki yüklemeler ise “k” konsonantı ile başlamıştır. Ayrıca hem bu konsonantlar hem de “l, r” konsonantları yer yer tekrar etmiş ve böylece yatay bir aliterasyon oluşturulmuştur. Bu oluşumun yanında “a, e” vokalleri de yer yer tekrar etmiş ve söz konusu tekrar ile yine yatay bir asonans yaratılmıştır. Böylece ilk üç cümlede yaratılan müzikalite dördüncü cümlede de hem asonans hem aliterasyon ile devam ettirilmiştir. Görüldüğü gibi eserin ilk dört cümlesinde pek çok konsonant ve vokal, gerek kelime başlarında gerek kelime içlerinde birçok kere tekrar etmiş; böylece yatay asonans ve aliterasyon oluşturulmuştur. Oluşturulan bu asonans ve aliterasyon metin parçasının belirli bir müzikaliteye sahip olmasına diğer ses yapısı ile ilgili edebîlik araçları ile katkı sunmuştur.

2.2.2.4. Ulama

Ulama (/ bağlama/ vasıl/ liaison/ anschluss/ bindung/ liaison/ connection) bir kelimenin son sesindeki konsonantın sonrasında gelen kelimenin ilk sesindeki vokale veya vokal ile başlayan heceye bağlanarak tek bir hece hâlinde okunmasına denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 128; Vardar, 1988: 210; Özdemir, 1990: 287; Göğüş ve diğerleri, 1998: 120; Korkmaz, 2007: 34). Ulamada iki kelimenin söz konusu sesleri kaynaşır ve birleşir (Vardar ve diğerleri, 1988: 210).

Ulama sesli okuma ve konuşmalarda doğallığı sağlama adına önemli bir araçtır (Özdemir, 1990: 287). Ayrıca ulama, özellikle eski çağların vezinli şiirlerinde estetik bir araç ve söz konusu araçla oluşturulan parçalarda da estetik bir yapı olarak görülmüştür (Karaağaç, 2018: 813).

Örnek-1

“Tabut tabut evler

Tutmaya

Tutuşur eller.

İsli çıraların, çağ,

Durmadan öksürttüğü

Boynu bağlı kullar

İçlerinde ölü.

...” (Necatigil, 2021: 400)

Örnek-1’de alıntılanan metin parçası Cumhuriyet döneminin usta şairi Behçet Necatigil’in *Stadyum* şiirinin ilki üç, ikincisi dört mısradan oluşan ilk iki kıtasıdır. İlk kıtaya ses yapısı bakımından yaklaşıldığında yineleme, aliterasyon, asonans, redif ve ulama araçlarının kullanıldığı görülür. “t” sesi, hem mısra başlarında dikey biçimde hem de mısra içlerinde yatay şekilde aliterasyon oluşturmuştur. Bunun yanında “a”, “u”, “e” sesleri de yatay şekilde asonans meydana getirmiştir. İlk ve üçüncü mısranın sonunda “-ler”, çokluk eki işlevi ile tekrar etmiş ve redif şeklinde ilk kıtadaki yerini almıştır. “tabut” kelimesi de ilk mısrada aynen tekrar edilmiştir. Söz konusu araçların hepsi ilk kıtanın müzikalitesinin yaratılmasına katkı sunmuştur. Tekrar eden sesler belirli bir müzikalite ortaya çıkarmış ve ilk kıtanın oldukça ahenkli şekilde yaratılmasını sağlamıştır. Bu araçların yanında ilk mısrada “tabut evler” ve üçüncü mısrada ise “Tutuşur eller.” ifadelerinde ulamaya başvurulmuştur. Söz konusu ulama da hem akıcılığı sağlamış hem de diğer araçlarla birlikte kıtanın müzikalitesine katkı sunmuştur. Görüldüğü gibi ilk kıtada sese dair pek çok edebîlik aracı ustaca kullanılmış ve kıtanın müzikalitesi etkili şekilde oluşturulabilmiştir.

Örnek-2

“Ağır ağır, adım adım, kıldan ince, kılıçtan keskin köprüünün üstünden yürüyenler gibi yürü!” (Karaosmanoğlu, 1946a: 11)

Örnek-2'deki metin parçası Türk mensur şiirinin önemli isimlerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Okun Ucundan* eserindeki üçüncü metnin baş kısımlarından alıntılanmıştır. Alıntılanan cümlede ikilemeler sayesinde belirli bir ritim ve müzikalite yakalanmış, söz konusu unsurlar ulamalar ile de desteklenmiştir. “Ağır ağır”, “adım adım”, “kıldan ince”, “köprünün üstünden” kelimelerinin arasında dört ulama yapılmış ve söz konusu kelimeler bir bütünlük oluşturmuştur. Bu ulamalar sayesinde ritmik ve müzikal yapı desteklenmiş, etkili bir akıcılık da sağlanmıştır.

Platon “uyum” ve “uyumsuzluk” hakkında “...çünkü çirkinlik ve uyumsuzluk bir aradadır. Güzellik ile de uyum ile bir arada olur.” cümlelerini kurmuştur (Platon, 2018: 88-89). Ses yapısı başlığı altındaki uyak, redif, seci, ulama, aliterasyon, asonans araçları dilin ve kullanıldığı metnin müzikalitesini oluşturan ve belirleyen araçlardır. Paralellik, ölçü, durak ise dilin ve kullanıldığı metnin “ritmini (/ temposunu)” düzenleyen araçlardır. Ayrıca ulama, akıcılık açısından edebî metne katkı sağlayan en önemli araçlardan biridir. Müzikalite ve ritmin birleşimi ile elde edilen toplam, bunların aynı potada eritilmesi ise dilin ve kullanıldığı metnin “ses ahengi (/ harmoni/ ses örgüsü)” ve metnin “uyum”unu oluşturur. Ses yapısı başlığı altındaki araçlar ile paralellik, eserin ses ahenginin ve uyumunun oluşturulmasına yarayan edebîlik araçlarıdır. Ses ahengi ve metnin uyumu “güzel” yani “edebî”nin yaratılması için önemli iki özelliktir. Bununla birlikte edebî eser için söz konusu unsurların somut yapıdan temellendiğini ve edebîlik için kısmi ve tamamlayıcı etkide bulunduğu unutulmamalıdır. Nitekim bu kısmi ve tamamlayıcı olma onun değerinden herhangi bir şey eksiltmez, sadece soyut alana göre konumunu bildirir. Başka bir deyişle “uyak, redif, seci, aliterasyon, asonans, ulamayla sağlanan müzikalite” ve “ölçü, durak, paralellikle sağlanan ritim”; dil göstergesinin gösteren kısmı yani dilin ses yönü ile ilgilidir. Söz konusu edebîlik araçları somut alanda yer alır ve bu hâlleriyle edebîliğe kısmi ve tamamlayıcı etki yapar.

2.2.3. Eksilti

Bir dil ögesinin metnin yüzey yapısında bir kere kullanıldıktan sonra ilerleyen kısımlarda anlam kaybı, kapalılığı veya bulanıklığına yol açmayacak şekilde tasarruf edilerek kullanılmasına eksilti (/ eksiltme/ eksiltim/ hafz u takdîr/ Fr. ellipse/ İng. ellipsis) denir. Başka bir deyişle eksilti vurgu veya herhangi başka bir işlevi olmayan bir dil ögesinin bir kere yüzey yapıda kullanıldıktan sonra tekrar kullanılacağında yüzey yapıda açık şekilde kullanılmayıp tasarruf edilmesidir. Eksiltide tipik/normal olan “anaforla yapılan eksilti (/ anaforik/ anaphoric)”dır, yani eksiltilmemiş bütün yapının eksiltili kullanılan yapıdan önce kullanılmasıdır (Halliday ve Hasan, 1976: 142, 144; Beaugrande ve Dressler, 1981: 67; Uzun, 1995: 65; Keçik ve Uzun, 2004: 31; Dilidüzgün, 2010: 59; Günay, 2013: 84-85).

Bir çok türü olan eksilti, bir türüyle varlık+varlık şeklinde kurulan söz öbeğinin ögelerinde veya varlık+eylem şeklinde kurulan cümle ögelerinde yani söz dizimi düzleminde (Karaağaç, 2018: 310) ayrıca bağımlı biçim birimlerde gerçekleştirilir. Başka bir deyişle eksilti bir türüyle bağlama veya öge ortaklığına dayalı olarak cümleler arasında ya da öge ortaklığına dayalı olarak cümle içindeki ögelerin arasında gerçekleştirilir.

Bir metinde daha önce yüzey yapıda kullanılmış bir bir dil ögesinin yeniden kullanılması gerektiğinde eğer tekrarından herhangi bir vurgu sağlanmıyor ya da ses ahengi için paralellik oluşturulmuyorsa yani bu dil ögesi vurgulanmak ya da müzikalite oluşturulmak için tekrar edilmiyorsa –yani herhangi bir edebî işlevi yoksa- bu dil ögesinin yüzey yapıda tekrar kullanılması gereksiz tekrardır. Başka bir açıdan bir dil ögesi, metinde başka bir dil ögesi ile hâlihazırda zaten karşılanabiliyorsa ve bu hâldeyken yüzey yapıda tekrar kullanılmasının edebî gibi herhangi bir işlevi yoksa söz konusu dil ögesinin yüzey yapıda tekrar kullanılması gereksiz tekrardır. Gereksiz tekrar metin için olumsuz bir durumdur.

Eksilti aracı sayesinde gereksiz tekrar önlenabilir ve metin için bu olumsuz durumdan sakınılabılır. Gereksiz tekrarı önleme ve metni bu olumsuz durumdan korumanın yolu eksilti aracına başvurmak, eksiltiye giderek ortak ya da eksiltili öge kullanmaktır. Eksilti metnin sadece ihtiyacının olduğu dil ögelerini kullanmasını sağlayan önemli bir araçtır (Aksan, 2016: 62; Torusdağ ve Aydın, 2017: 137). Bu

hâliyle söz konusu araçla yaratılan eksiltili anlatım metnin karakteristik bir özelliğidir (Halliday ve Hasan, 1976: 194).

Dil öğelerinin gereksiz veya işlevsiz tekrar etmemesi metne duruluk niteliğini kazandırır. Başka bir deyişle eğer anlam bozulmuyor ve estetik ya da herhangi bir işlev yerine getirilmek için eksilti uygulanmamazlık yapılmıyorsa duruluk ilkesi uyarınca gereksiz tekrara düşen öge yüzey yapıdan eksiltilir. Duru ifadeler metnin en süzülmüş şekilleridir.

Metinde gereksiz ve işlevsiz herhangi bir dil ögesi yoksa yani tüm dil öğeleri gerekli ve işlevliyse ve söz konusu dil öğeleri kendi aralarında ilişkiliyse o metinde organik bütünlük sağlanmış demektir (Moran, 2014: 161). Bu açıdan eksilti gereksiz tekrarı önleyerek metnin organik bütünlüğüne önemli bir katkı verir.

Buna ek olarak gereksiz tekrarın önlenmesi ile metin akıcılık kazanır (Günay, 2013: 85; Torusdağ ve Aydın, 2017: 137). Eksiltili kullanım gereksiz sözcük tekrarını önleyerek kakofoninin de önüne geçer. Eksilti sayesinde kakofoni önlenir ve böylece metindeki ses ahenginin zarar görmemesi sağlanır. Ayrıca eksilti sayesinde gereksiz tekrar önlenerek monotonluğa düşülmekten de kaçınılır.

Metin, gereksiz tekrar yüzünden oluşacak kalabalık ve karmaşadan eksilti aracı ile arındırılır. Az sözle çok şey anlatılır ki bunu başarabilmek oldukça önemlidir. Eksilti sayesinde sağlanan kısa, özlü, nitelikli ve etkili bir anlatım oldukça değerlidir (Barokas, 2011: 63; Günay, 2013: 86; Batı, 2019: 139).

Eksilti sayesinde metnin gereksiz uzatılması önlenir. Verimli, etkili ve yoğun bir anlatım sağlanır (Beaugrande ve Dressler, 1981: 66; Uzun, 1995: 65; Dilidüzgün, 2010: 59; Günay, 2013: 84; Torusdağ ve Aydın, 2017: 136). Aristoteles bu duruma *Poetika* 'da “Çünkü sıkıştırılmış olan daha uzun zamana yayılmış olandan daha güzel bir etki yaratır.” şeklinde dikkati çekmiştir (2013: 91). Eliot, Dante'nin şiiri üzerinden kısalık ve yoğunluğu “Şiirdeki muhteva öyle yoğun bir şekilde ifade edilmiştir ki üç mısranın açıklanması, bir paragraf içinde mümkündür ve aynı mısralardaki atıflar için bir sayfalık bir açıklama gerekmektedir.” biçiminde ifade etmiştir (2007d: 67). Eksilti metnin duruluk, yoğunluk, akıcılık ve etkileycilik niteliklerini sağlar.

Yazar eksiltilen bağılı ya da bağımsız biçim birimin tamamlanmasını cümle sürekliliği, metinsel ilişkiler, dünya bilgisi ve bağımlı veya bağımsız biçim birimlerden hareketle okura bırakır. Başka bir deyişle eksiltili kullanım, cümle sürekliliği, dünya bilgisi, ortak öge kullanımı ve çeşitli bağımlı biçim birimlerin kullanımı ile sağlanır. Yüzey yapıda gereksiz tekrara düştüğü için eksiltilen öge, metin çözümlenirken derin yapıda alıcı tarafından tamamlanır. Eksiltili anlatım genellikle ve normal olarak iç bağlama, zaman zaman da dış bağlama bağlıdır (Halliday ve Hasan, 1976: 144; Uzun, 1995: 65; Keçik ve Uzun, 2004: 31; Dilidüzgün, 2010: 59; Günay, 2013: 84, 86; Torusdağ ve Aydın, 2017: 137).

Az kuvvet harcayarak iş yapma ile oluşan ilkeye ekonomi ilkesi denir. Başka bir deyişle ekonomi ilkesi gereği insan en az çabayı harcayarak en fazla sonucu almaya çalışır (Şklovski, 2016: 75). Eksilti insan zihnindeki temel ilkelerden biri olan ekonomi ilkesini sağlayan ögedir. Eksilti sayesinde gereksiz tekrarlar uğraşmanın önüne geçilir ve en az çaba ile en fazla sonuç alınabilir.

Eksilti okurun gereksiz tekrar ile uğraşmamasını sağlayarak zaman ve enerji kaybını önler, metni verimli kılar. Gerekli olduğu hâlde eksiltinin kullanılmadığı metinler alıcıda zaman ve enerji kaybına sebep olur (Beaugrande ve Dressler, 1981: 66, 69; Uzun, 1995: 65; Keçik ve Uzun, 2004: 31; Dilidüzgün, 2010: 59).

Eksilti sayesinde elde edilen kısa ve eksiltili anlatım, anımsanabilir olmayı destekler (Batı, 2019: 140), kalıcılığı sağlar (Aksan, 2016: 63).

Eksiltili anlatımın önemli sonuçlarından biri olan kısalık ile lirizm arasında güçlü bir ilişki kuran Staiger, T. S. Eliot, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Doğan Aksan gibi önemli şair ve eleştirmenler vardır. Bu eleştirmenlere göre kısalık lirizmin oluşturulmasına hizmet eden bir araçtır. Staiger gerçek bir lirik şiirin belirli bir hacimle sınırlı şekilde var olabileceğini, söz konusu şiirin herhangi bir şeyi anlatmayıp ancak telkin edebileceğini dile getirmiştir (Aksan, 2016: 64-67). Şiirsel bir anlatımda eksiltili ifade alıcıda belirli bir heyecan ve coşku yaratma amacı ile tercih edilebilir (Günay, 2013: 86). Nitekim Aksan da kısa ve eksiltili anlatımı şiir dilinin önemli özelliklerinden, gerçek şiir örneklerinin niteliklerinden biri olarak görmüştür (2016: 62). Eliot, Dante'nin şiiri üzerinden bu durumu

“Şiirin bilim veya sanatından söz etmek gerekirse, Cehennem’den öğrendiğimiz ders, en büyük şiirin mümkün olduğu kadar az sözle, çok az sayıda benzetme ve istiare ile, kelime seçimindeki güzellik ve zarafet bakımından mümkün olduğu kadar sadeliğe özen gösterilerek yaratıldığıdır.”

şeklinde vurgulamıştır (2007d: 80).

Eksiltinin iletişime engel olmaması, anlam kapalılığı, kaybı veya bulanıklığına yol açmaması gerekir aksi taktirde metnin algılanabilmesi zorlaşır. Eğer eksilti iletişime engel olmaya başlarsa metnin çözümünde karışıklığına sebep olabilir ve alıcıyı metindeki tutarlılığı sağlama noktasında normalden daha sıkı çalışmak zorunda bırakabilir, onu metni işlemede zorlayabilir (Beaugrande ve Dressler, 1981: 68; Dilidüzgün, 2010: 59; Karataş, 2018: 105). Alıcının zorlandığı, normalden daha fazla çalışma, arama, problem çözme zorunda kaldığı durumlarda eksilti, sağladığı zaman ve enerji tasarrufunu ortadan kaldırır. Doğal olarak eksilti, verimliliğe zarar vermeyecek şekilde kullanılmalıdır (Beaugrande ve Dressler, 1981: 69). Eğer bir metnin normal bir şekilde anlaşılması, eksiltili hâlinin anlaşılmasından daha kolaysa yani bir metnin eksiltili hâlinin işlenmesi daha zorsa veya hedeflenmemesine rağmen eksilti yüzünden anlam bulanıklığı, kapalılığı ortaya çıkıyorsa eksilti yapılmaz. Özel olarak anlam bulanıklığının amaçlandığı, eksiltinin bu anlam bulanıklığının sağlanması için işlevsel olarak kullanıldığı özel kullanımlar hariç eksiltili kullanım anlam karışıklığı, kapalılığı veya bulanıklığı oluşturmayacak şekilde gerçekleştirilmelidir. Eksilti metin kurulurken deneyimleneceği zamandaki verimliliğe zarar vermeyecek şekilde kurgulanmalıdır.

Eksilti zaman zaman çok anlamlılığın ya da farklı okumaların mümkün kılınmak istendiği yerlerde de edebî amaçlarla yapılabilir. Edebî amaçlar doğrultusunda eksilti yapılarak anlam kapalılığı ve bulanıklığı özel olarak yaratılabilir.

Eksilti; eksiltilmemiş olan bütün yapıdan, eksiltili yapının çıkarılabileceği sınırlar içinde yapılmalıdır. Eksiltilmemiş olan bütün yapı, eksiltinin yapıldığı yerde okur tarafından tamamlanabiliyor olmalıdır (Beaugrande ve Dressler, 1981: 67). Eksiltinin devam ettirilmesi mesafesi açık kullanılan ögenin mantıksal ögenin yönünün akılda tutulup unutulamayacağı ve karışmayacağı son noktaya kadar olmalıdır. Anlam karışıklığı başladığı anda dilsel ögenin tekrar açık açık kullanılması gerekir.

İlk kısa hikâye yazarlarından Edgar Allan Poe'ya göre kısıklık; bütünlük, yoğunluk ve güçlü bir etki yaratmanın sağlandığı önemli bir araçtır³¹⁶. Poe kısıklığın şiirde olduğu gibi edebî eserlerin tümünde olması gerektiğine inanmış kısa hikâyenin romana üstünlüğünü bu ilkedan temellendirmiştir. Poe *Kuzgun* şiirini nasıl ve hangi edebî tekniklerle yazdığının eleştirisini verdiği ve bu sebeple edebiyat eleştirisi sayılabilecek *Yazının Felsefesi* isimli denemesinde bir edebî eserin bir oturuşta okunabilecek kısıklıkta olması ile “izlenim bütünlüğü” etkisini elde edebileceğini belirtmiştir. Bu etki ile eserin etkisinin tek seferde yoğun bir şekilde duyulabileceğini ileri sürmüştür. Aksi halde ise tek seferde bitirilemeyen eserde alıcının dikkatinin dağılmasından ötürü eserdeki bütünlüğün ve bundan doğacak etkileyciliğin kaybedilebileceğini iddia etmiştir (Poe, 2015: 16-19; Eyhenbaum, 2016a: 194-195; Jameson, 2019: 73).

Buna benzer bir fikri Aristoteles de *Poetika* adlı eserinde dile getirmiş, öykünün bütünlüklü şekilde hatırlanabilecek uzunlukta olması gerektiğini belirtmiştir. Bu durumu Aristoteles *Poetika*'da “*Maddelerin ve canlı varlıkların göziin kavrayabileceği bir büyüklükte olmak zorunda olmaları gibi öykünün uzunluğunun da hatırlanabilecek bir uzunlukta olması gereklidir.*” (1450b) şeklinde dile getirmiştir (Aristoteles, 2013: 48; Ross, 2014: 436-437).

Benzer bir fikri Aristoteles'in Roma'daki en önemli izleyicisi Horatius ise “*Ne öğreteceksen öğret, yeter ki kısa kes, / Öyle ki çabucak söyleneni kavrasın ve bir daha unutmasın insanlar,*” biçiminde ifade etmiştir (Horatius, 2016: 29).

Standart olarak olması gereken bir yapının eksiltisi bile metne bir müdahaledir ve metnin düzenlendiğinin kanıtıdır. Bu dahi biçime girer. Sonuçta yazar metin üzerinde bir tasarrufa yani düzenlemeye gitmiştir. Eksilti yalnız edebîliğe özgü olmasa da edebî eserlerde de yerleşik bir araçtır.

Eksilti, yazının kolay yazılmadığı çağlarda yazıcının yazı yazmasını kolaylaştırır ve yazı yazılan yüzeyin daha verimli kullanılmasını sağlar. Bu çağlarda eksilti adeta zorunlu bir araç görünümündedir. Bir nevi az sözle çok şey ifade etmenin, olabildiğince kısa yazmanın anahtarıdır (Uzun, 1995: 87; Aksan, 2000: 25).

³¹⁶ Wellek ve Warren'e göre hacim veya uzunluk kendisi açısından önemli değildir. Hacim ve uzunluk, “karmaşıklık (/ karışık olma/ confusa)”ı arttırmaya imkân sağlaması açısından önemlidir (Wellek ve Warren, 2011: 288-289).

Türkçede özne hâlihazırda yüklemde bulunur. Bu sebeple eğer özne vurgulanmayacaksa birinci, ikinci, üçüncü teklik ve çokluk şahıs zamirleri ile bildirilen özne yüzey yapıda yer almaz (Baskakov, 2006: 212). Türkçede kişi adlı, öznenin özellikle vurgulanmak, belirtilmek veya pekiştirilmek istendiği zaman yüzey yapıda açık açık kullanılır. Bunların dışındaki durumlarda özne bilgisi zaten yüklemde olduğu için kısalığı ve yoğunluğu sağlamak için yüzey yapıdaki özne eksiltiyle kullanılır. Kişi bilgisi eğer özne özellikle vurgulanmayacak ya da pekiştirilmeyecekse iyelik ve kişi ekleri ile iletilir. Örneğin eve gittiği bilgisini iletecek bir kişi için “Eve gittim.” yapısı yeterlidir. Eğer özel olarak özne vurgulanacak, belirtilecek ya da pekiştirilecekse “Ben yardım için eve döndüm, o telefon bile etmedi.” şeklinde kişi zamiri kullanılır. Vurgulama veya pekiştirme daha da şiddetli yapılmak istenirse bu kişi zamirleri ek olarak dönüşlülük zamiri “kendî” ile desteklenir. Böylece iki kat vurgu ya da pekiştirme sağlanmış olur (Aksan, 2017: 223-224).

Sonuç olarak eksilti paralelliğın yerine oluşturulmasında, gereksiz sözcük tekrarıdan doğacak kakofoninin önlenmesinde ve böylece ses ahengi, akıcılık ve pürüzsüzlüğün sağlanmasında edebî işlevi ile kullanılabilir. Bunun yanında çok anlamlılık veya farklı okumaları mümkün kılmak için kısalığı sağlayıp kısalıktan hareketle lirizm ya da izlenim bütünlüğünü gerçekleştirmek için edebî işlevi ile kullanılabilir. Bütünlük ve yoğunluğun oluşturulmasında eksilti yine edebî işlevi ile kullanılabilir. Metnin akıcılığı, duruluğu ve yoğunluğu düşünüldüğünde eksiltinin edebî işlevi ile bu niteliklerin hepsine hizmet ettiği ortaya çıkmaktadır.

Örnek-1:

“... Uçurumlar var, var uçurumlar diyorum ben insanla insan arasında, kendiyle kendi arasında, kendiyle başkası arasında. Böylece özleyebiliyoruz, kendimizi, başkalarını. Uçurumlar arası ebem kuşağından köprüler kuruyoruz, ne çok renkli ve bembeyaz, renkleri ısıtıyor insanı ama aslında bu gökkuşağı köprüler buzdan, yani donuyoruz da baka baka, donuk donuk renkler doluyor yüreklere, donduruyor. ...” (Marmara, 2016: 93)

Örnek-1’de yetkin alışılmamış bağdaştırmalarıyla Nilgün Marmara’nın notlarında bulunan *Yücelerde* eserinden bir parça alıntılanmıştır. Parçada işlevsel bire bir yinelemelerin yanında birçok eksilti dikkati çekmektedir. Gerçekleştirilen eksiltiler sayesinde hem gereksiz tekrarlar önlenmiş hem de metnin daha yoğun ve estetik bir şekil alması sağlanmıştır. Eksilti ile metnin gereksiz yere uzaması ve okurun boşa enerji harcamasının da önüne geçilmiş, duru bir anlatım elde edilebilmiştir. Metinde oluşturulan imgelerin anlatımı yineleme, paralellikler, benzetmeler ve son olarak eksilti araçları ile nitelikli şekilde oluşturulabilmiş ve etkili bir anlatım sağlanabilmiştir. Eğer eksilti gerçekleştirilmeseydi metin şu şekilde olacak ve metnin estetik niteliği darbe alacak, duruluk bozulacak, yoğunluk azalacaktı: “... *Uçurumlar var [diyorum ben insanla insan arasında, kendiyle kendi arasında, kendiyle başkası arasında], var uçurumlar diyorum ben insanla insan arasında, [var uçurumlar diyorum ben] kendiyle kendi arasında, [var uçurumlar diyorum ben] kendiyle başkası arasında. [Biz] Böylece özleyebiliyoruz, kendimizi, [Biz böylece özleyebiliyoruz] başkalarını. [Biz] Uçurumlar arası ebem kuşağından köprüler kuruyoruz, ne çok renkli ve bembeyaz [Uçurumlar arası ebem kuşağından köprüler kuruyoruz], [Uçurumlar arası ebem kuşağından köprülerin] renkleri ısıtıyor insanı ama aslında bu gökkuşağı köprüler buzdan, yani [biz] donuyoruz da baka baka, donuk donuk renkler doluyor yüreklere, donduruyor. ...”*

Örnek-2:

“ ...

*Çerçeveleri yalnızlıklarımızdan oluşan, kapıları
acılardan örülmüş, toz, taş, geçmiş ve şimdi’yi saklayan
güzellik ! Hiç bitmesin diyoruz dingin tavrımız,
bir kez seçilmiş uğraşı yaşamdan ayırmamakla.
Arınalım, arınalım artık yozluklarından, şu densiz
yeryüzünün kalık çirkefinden;
Sevgi yazısıyla !”* (Marmara, 2016a: 39)

Örnek-2’de güçlü kadın yazarlardan Nilgün Marmara’nın *Zaman, Yer, Sonra* eserinden bir parça alıntılanmıştır. Parçada gereksiz tekrarların önlenbilmesi amacıyla eksilti aracının işlevsel bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Eksilti sayesinde yazar gereksiz tekrarlara düşmemiş, kakofoninin oluşmasını önlemiş, duru ve yoğun bir anlatım kurabilmiştir. Hem okurun enerjisinin boş yere harcamasının önüne geçilmiş hem eserin ses ahengi bozulmamış hem de metnin yoğun imgelerindeki odağın kaymaması sağlanmıştır. Eksilti aracı, alıntılanan parçanın estetik bir biçim almasında benzetme ve yinelemeler ile birlikte önemli edebîlik araçlarından biridir. Eğer eksilti kullanılmamış olsaydı parça şu şekilde yoğunluktan uzak, gereksiz tekrarlar ve kakofoni ile bozulmuş, duru olmayan ve muhtemelen estetik değeri darbe almış bir şekilde olacaktı:

“... ”

Çerçeveleri [bizim] yalnızlıklarımızdan oluşan [güzellik], kapıları
acılardan örülmüş [güzellik], toz[u][saklayan], taş[ı][saklayan],
geçmiş[i][saklayan] ve şimdi ’yi saklayan
güzellik ![Biz] Hiç bitmesin diyoruz [bizim] dingin tavrımız,
bir kez seçilmiş uğraşı yaşamdan ayırmamakla.
[Biz] Arıyalım, [biz] arıyalım artık yozluklarından [Sevgi yazısıyla], şu densiz
yeryüzünün kalık çirkefinden [Sevgi yazısıyla];
Sevgi yazısıyla !”

Örnek-3:

“Çiçekler ve ağaçlar, toprağın derinliğindeki sırrı bize ifşa ederler. Orada da kokuların ve renklerin bilmediğimiz tecellileri olduğunu lisanhâl ile söylerler. ...”
(Abasıyanık, 2015: 105)

Örnek-4:

“... Apostol Efendi ömründe ya iki ıstakoz yemiştir ya üç. Belki de hiç yememiştir. İstakoz leş gibi keçi derisi sevdiği için yemediğini sanmayın; kıymetinden ötürü. O, her zaman bir ıstakoz parasına üç beş kadeh içmiş, eve yarım kilo kıyma

götürmüş; tuz, üç dört çile pamuk, bir küçük kutu sandal boyası satın almıştır. ...”
(Abasıyanık, 2016: 52)

Örnek-5:

“... Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için kereste, çekiç ve keser verdiği için biraz bir şeye benzerdi. Trifon toprağı sevmez, ona hürmet ederdi. ...”
(Abasıyanık, 2014: 8)

Örnek-3, 4 ve 5’te Türk edebiyatının durum hikâyesinde en güçlü kalemi olan Sait Faik Abasıyanık’ın hikâyelerinden çeşitli parçalar alıntılanmıştır. Örnek-3’te *Sonbahar* adlı hikâyesinin giriş bölümü, Örnek-4’te *Ağıt*, Örnek-5’te *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* hikâyesinden birer parça alıntılanmıştır. Örnek-3’te alıntılanan iki cümle arasında “çiçekler ve ağaçlar” öznesi ortaktır. Bu özne ilk cümlede açık bir şekilde yüzey yapıda kullanılmış, ikinci cümlede ise yüzey yapıda açık tekrarının metne herhangi bir katkısı olmayacağı için eksiltilerek kullanılmıştır. Bu arada anlamsal bağ da koparılmamış, bu bağ kişi ekinin kullanılmasıyla gerçekleştirilen art gönderim sayesinde güçlü bir şekilde sürdürülmüştür. Böylece gereksiz tekrardan kaçınılmış, bütünlükten ödün vermeden yoğun, etkili, akıcı, pürüzsüz fakat gereksiz tekrarlardan da arındırılmış bir metin elde edilmiştir. Örnek-4’te ilk cümle “ya... ya...” bağlacı ile oluşturulmuş bir cümledir. Bu bağlaç sayesinde “Apostol Efendi” öznesi, “ömründe” zarf tümleci, “ıstakoz” nesnesi bağlacın diğer ögesi olan “üç” ile paylaşılan ögelerdir. Bu ögeler başta açık açık kullanılmış, ikincisinde açık açık kullanmanın bir işlevi olmayacağı için eksiltilmiştir. Üçüncü cümlede “yemediğini” kelimesindeki 3. tekil şahıs iyelik eki ile “Apostol Efendi” öznesine art gönderim gerçekleştirilip anlamsal bağ kurulmuş ve eksiltinin yapıldığı okura bu bilgi üzerinden sezdirilmiştir. İkinci ve üçüncü cümleler arasında “yememiştir” yüklemi ortak ögedir ve üçüncü cümlelerin sonunda eksiltilerek kullanılmıştır. Dördüncü cümle üç cümlelerin birleşiminden oluşan, “o” öznesi, “her zaman” zarfı ve “bir ıstakoz parasına” yer tamlayıcısı ortak olan bağımlı sıralı bir cümledir. Bu ortak ögeler ilk cümlede yüzey yapıda açık açık kullanılmış, diğer cümlelerde bunları yinelemenin işlevsiz ve bu yüzden de gereksiz olacağı için eksiltilmiştir. Dördüncü cümlelerin üçüncü cümlesi de kendi içinde “satın almıştır” eksiltisini barındıran bir

cümledir. Örnek-5'te ise “Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için” ögesi “kereste”, “çekiç” ve “keser” için ortaktır ve ilk ögede açık açık kullanıldıktan sonra açık açık yazılmasının gereksiz olacağından eksiltilerek kullanılmıştır. İkinci cümle ise kendi içinde “Trifon” öznesinin ortaklığına dayanan bağımlı sıralı bir cümledir. İlk cümlede açık açık kullanılan “Trifon” öznesi, ikinci cümlede açık açık yazımının gereksiz olacağı için eksiltilerek kullanılmıştır. Ayrıca “Trifon” öznesi, “hürmet ederdi” yüklemindeki üçüncü tekil şahsın eksiz kullanımı ve “toprak” ögesi “o” zamiri ile art gönderimli şekilde kullanılarak anlamsal bütünlük de sağlanmıştır. Alıntılanan metinlerde eksiltinin farklı tarzları kullanılmış ve metinlerdeki gereksiz tekrar anlam bağı devam ettirilerek önlenmiştir. Okurların enerji kaybetmesinin önüne geçilmiş, kakofoniden uzak durulmuş, duruluk ve yoğunluk sağlanarak etkili bir metin oluşturulmuştur. Tüm bu eksiltiler sayesinde Sait Faik akıcı, pürüzsüz, odağı dağıtmayan etkili bir metin kurabilmiştir. Eksilti aracının kısa öykü düşünüldüğünde tek estetik etkinin en kısa ve etkili yoldan oluşturulabilmesinde hayati bir işlevi vardır. Bu eksilti anlatımlar olmasaydı hikâyeler muhtemelen şu şekilde olacak ve estetik etkilerini önemli ölçüde kaybedecekti: “*Çiçekler ve ağaçlar, toprağın derinliğindeki sırrı bize ifşa ederler. [Çiçekler ve ağaçlar] Orada da kokuların ve renklerin bilmediğimiz tecellileri olduğunu lisanihâl ile söylerler. ...*”, “*... Apostol Efendi ömründe ya iki ıstakoz yemiştir ya [Apostol Efendi ömründe] üç [ıstakoz yemiştir]. [Apostol Efendi ömründe] Belki de hiç [ıstakoz] yememiştir. İstakoz leş gibi keçi derisi sevdiği için [Apostol Efendi'nin] yemediğini sanmayın; [Apostol Efendi] kıymetinden ötürü [ömründe belki de hiç ıstakoz yememiştir]. O, her zaman bir ıstakoz parasına üç beş kadeh içmiş, [O, her zaman bir ıstakoz parasına] eve yarım kilo kıyma götürmüş; [O, her zaman bir ıstakoz parasına] tuz, [satın almıştır][O, her zaman bir ıstakoz parasına]üç dört çile pamuk [satın almıştır], [O, her zaman bir ıstakoz parasına]bir küçük kutu sandal boyası satın almıştır. ...*”, “*Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için kereste, [Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için] çekiç ve [Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için] keser verdiği için biraz bir şeye benzerdi. Trifon toprağı sevmez, [Trifon] ona hürmet ederdi. ...*”

Örnek-6:

“Hatta Leylâ da kendisinin nereye doğru gittiğini bilmiyordu. Bir hafif, bir tatlı başdönmesiyle gözü bağlı koşuyor ve türlü türlü heveslerle dolu olan kalbi her havaya göre çarpıyordu.” (Karaosmanoğlu, 2019: 87)

Örnek-7:

“Necdet’le olan gizli ve ateşli bağlarında başka bir zevk, Jackson Read’le devam eden İngiliz işi hafif ve zarif flörtlerinde başka bir zevk ve ‘mandonite’ başarılarını herkesin gözü önünde bir bir sermekte başka bir zevk duyuyor, erkekler tarafından kıskanıldıkça daha havaî, daha şuh oluyordu.” (Karaosmanoğlu, 2019: 87-88)

Örnek-8:

“Güzel mi değildi? Hoş mu değildi? Hayır, hem güzeldi hem hoştu hem şuh ve işveliymi hem de kâfi derecede zeki ve zarifti.” (Karaosmanoğlu, 2019: 89)

Örnek-6, 7 ve 8’de Türk edebiyatında Mütareke Dönemi İstanbul’unun ahlak çöküntüsünü en iyi dile getiren yazarlardan olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Sodom ve Gomore* romanından alıntılanmış üç pasaj yer almaktadır. Bu pasajlarda en az çaba ilkesi ve duruluk özelliğinden kaynaklı bir dil bilgisi kuralına uyulmadığı, eksiltinin yapılmadığı görülmektedir. En az çaba ilkesi (/ İng. least effort principle) ile ilişkili olan dil bilgisi kurallarına göre eğer iki farklı isim aynı anlam ve işleve sahip bir sıfat ile nitelenecek ve gerçekleştirilecek muhtemel eksilti herhangi bir anlam karışıklığına mahal vermeyecekse yüzey yapıda iki farklı isim için aynı işlev ve anlama sahip iki aynı sıfat kullanılmaz, yüzey yapıda tek sıfat ve arada virgül ya da bir bağlaç kullanılarak iki ayrı isim nitelenir. Yüzey yapıda kullanılmayan diğer sıfat derin yapıda zihin tarafından otomatik tamamlanır. Bunun aksinin olduğu metinde normal şartlarda “duruluk” ilkesi ihlal edileceğinden ötürü anlatım bozukluğu ortaya çıkar. Örneğin standart bir kullanıma sahip bir cümlede duruluk ilkesi gereği “Bir adam, bir kadın geldi.” yerine herhangi bir işleve sahip olmayan ve gereksiz olan “kadın” kelimesinin önündeki “bir” sıfatı eksiltilir ve “adam”

kelimesinin önündeki “bir” sıfatı ortak olarak “Bir adam ve kadın geldi.” şeklinde kullanılır. Standart bir cümlede eksilti bu şekilde kullanılır. Bunun yanında edebî eserlerde kimi zaman anlam kapalılığı yaratma, estetik bir işlev yerine getirme ya da vurgu gibi amaçlar için işlevsel olarak eksilti yapılmayabilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Sodom ve Gomore* eserinden alınan üç pasajda da “*Bir hafif, bir tatlı*”, “*kıskanıldıkça daha havaî, daha şuh oluyordu*”, “*Güzel mi değildi ? Hoş mu değildi*” ve “*hem güzeldi hem hoştu hem şuh ve işveliydi hem de kâfi derecede zeki ve zarifti*” kısımlarında duruluk ilkesine göre eksilti yapılması gerekirken eksiltilerin gerçekleştirilmemesinin tercih edildiği görülmektedir. Bu pasajlarında eksiltinin yapılmaması estetik işlevden ötürüdür. Edebîlik aceleye gelmez ve en az çaba ile yeri gelince çatıştığında her unsura olduğu gibi ona da galebe çalar. Edebîlik kendisi için gerekirse dil bilgisini ya da bir kural dışılığı tıpkı basit bir maşa gibi araç olarak kullanabilir çünkü sanat ve onun dilsel şekli olan edebiyat kurallar ve varlıklar üstüdür. Nitekim edebî eserin amacı kurallara uymak ya da bir varlığa yaranmak değil en iyi ve rakipsiz yaptığı işi yapmak yani estetik yaşantı meydana getirmektir. Alıntılanan parçalarda eksiltinin yapılmayışı; vurguların yapılabilmesi, öne çıkarmaların gerçekleştirilebilmesi ve paralelliklerin sağlanarak belirli bir ahengin elde edilmesini olanaklı kılmıştır. Bu olanaklı kılış da romandaki emek emek örülen estetik yapı, oluşturulması planlanan edebî etki ve sanatsal değer var edilebilmesine katkıda bulunmuştur. “*Bir hafif, bir tatlı*” diziliminde eksiltinin yapılmaması öge paralelliği ve bundan sağlanan ritmin oluşturulmasını, eşit hece sayılarının tekrarı ile belirli bir ahengin meydana getirilmesini sağlamıştır. “Bir” belgisizlik sıfatının eksilti şeklinde iki ismi niteleyecek şekilde kullanılması yerine yüzey yapıda “hafif” için ayrı, “tatlı” için ayrı iki kere aynı işlev ve anlama sahip “bir” kelimesinin kullanımı sonrasında yer alan “başdönmesi”nin daha vurgulu ve daha sarıh ifade edilebilmesi işlevini yerine getirmiştir. Yazar “bir hafif, tatlı başdönmesiyle...” şeklinde en az çaba ilkesi ve duruluk özelliğine uygun bir kullanımı da tercih edebilirdi fakat bu durumda ifadenin edebîliği yani “başdönmesiyle” isminden önceki öge paralelliği, ritim, ahenk ve aynı hece sayısının yakalanması gerçekleştirilemeyecekti. Böylece edebîlik yaratılamayacak, ifade sadece iletişimin temel işlevi olan bilgi verme işlevinde kalacak ve estetik olamayacaktı. Aynı kısımda “başdönmesi” ismi ise yüzey yapıda duruluk ve en az

çaba ilkesine aykırı şekilde iki kere yazılmayıp eksiltilerek yüzey yapıda yer almıştır çünkü eksiltilmemesinin herhangi bir edebî getirisi yoktur, eksiltilmemesi için estetik ya da işlevsel bir neden yoktur. Eksilti ancak bir anlam karışıklığı, vurgu, estetik ya da işlevsel bir durum olduğu zaman yerine getirilmeyebilir. Pasajın yer aldığı kısmın ilerleyen yerlerinde “*kıskanıldıkça daha havaî, daha şuh oluyordu*” ifadesinde de “daha” derecelendirme zarfı eksiltilmemiş ve böylece “daha” zarfı ile hem “havaî” olma hem de “şuh” olma ayrı ayrı vurgulanmıştır. Aynı yerde yüzey yapıda yer alması herhangi bir işlev gerçekleştirmeyecek olan “olmak” yardımcı fiili ise eksiltilerek kullanılmıştır. Bölümün ilerleyen cümlelerinde yer alan “*Güzel mi değildi? Hoş mu değildi?*” ifadesinde “mı/mu değildi?” ifadesi ortak kullanılabilecekken bu tercih edilmemiş ve “güzel” ile ayrı, “hoş” ile ayrı bir şekilde kullanılmıştır. Burada da vurgu sebebi ile eksiltinin gerçekleştirilmediği, tek cümlede ifade edilebilecek bir durumun iki ayrı cümle hâlinde ve eksiltisiz olarak yüzey yapıya çıkarıldığı görülmektedir. Bu vurgulamanın “mı” soru edatının kelime ile “değil” edatı arasına getirilerek oluşturulan dikkat çekmeyi de desteklediği aşikârdır. Nitekim iki teknik ile “*Güzel mi değildi? Hoş mu değildi?*” ifadeleri oldukça vurgulu ve estetik şekilde metne dâhil edilmiştir. Son olarak “*hem güzeldi hem hoştu hem şuh ve işveliydi hem de kâfi derecede zeki ve zarifti*” ifadesinde görülen geçmiş zaman eki “-DI” vurgu için eksiltilmemiş, getirildiği her yüklemde bağlı cümlelerin duraksamasına ve böylece vurgu ve anlamın öne çıkarılmanın oluşturulmasını sağlamıştır. Hâlbuki “zarif” kelimesinde kullanılan “-ti” görülen geçmiş zaman eki tüm yüklemlerde ortak kullanılabilecekken bu bilinçli olarak estetik bir kaygı, vurgu ve öne çıkarma amacını gerçekleştirmek için tercih edilmemiştir.

2.2.4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Benzetme (/ teşbih/ İng. simile) bir nitelik açısından güçsüz olan bir nesne veya eylemi anlatımı daha etkili kılmak, nesne veya eylemin özelliğini daha iyi canlandırabilmek ya da ifade edebilmek için o nitelik açısından daha güçlü olan başka bir nesne veya eylemle ilişkilendirerek ifade etmeye ya da iki nesne veya eylemi ortak bir anlamsal paydada birleştirme sanatıdır (Göğüş ve diğerleri, 1998: 23-24; Aksan, 2000: 127; Aksan, 2003: 43; Dilçin, 2013: 405; Aksan, 2017: 77, 139; Huyugüzel, 2018: 498). Benzetme bir nevi mübalağa içeren bir mukayesedir.

Benzetmede kendisine benzetilen tanınır ve güçlü nesnenin tüm özellikleri benzeyen, zayıf nesneye aktarılır (TDK, 1948: 21; Duman, 2019: 421, 725).

İsim, sıfat ya da fiille kurulabilecek; tek kelime, birleşik söz, tamlama veya söz öbeği şeklinde oluşturulabilecek benzetme, okura kavramların daha etkileyici biçimde verilmesini sağlayan oldukça önemli edebîlik araçlarından biridir (Aksan, 2017: 139-140; Duman, 2019: 354; Huyugüzel, 2018: 244).

Benzetmenin kuruluşunda dört öge yer alır. Bu dört öge nitelikçe güçlü olan ya da ilişki kurulan “kendisine benzetilen”, nitelikçe zayıf olan ve güçlüyle ilişkilendirilen ya da aralarında ilişki kuran “benzeyen”, benzetilenlerin ortak niteliği “benzetme yönü” ve benzetme ilgisini kuran edat veya edat görevindeki kelimeler “benzetme edatı”dır (Gencan ve diğerleri, 1974: 27; Özdemir, 1990: 36; Özünlü, 2001: 48; Dilçin, 2013: 406; Aksan, 2017: 78; Huyugüzel, 2018: 498; Karataş, 2018: 331; Duman, 2019: 425-427).

Benzetmenin oluşturulmasında kullanılan ve kullanılmayan ögelere göre benzetmenin çeşitli şekilleri ortaya çıkar. Kendisine benzetilen, benzeyen, benzetme yönü ve benzetme edatı ögelerinin dördünün de kullanıldığı benzetmeye “ayrıntılı (/ tam) benzetme”; kendisine benzetilen, benzeyen ve benzetme edatının bulunup benzetme yönünün olmadığı benzetmeye “kısaltılmış benzetme”; kendisine benzetilen, benzeyen ve benzetme yönünün bulunup benzetme edatının bulunmadığı benzetmeye “pekiştirilmiş (/ özetli) benzetme”; kendisine benzetilen ve benzeyenin bulunup benzetme yönü ve edatının bulunmadığı benzetmeye “teşbih-i belîğ (/ uz benzetme)”; sadece kendisine benzetilen veya benzeyenin kullanılıp benzetme yönü ve benzetme edatının kullanılmadığı benzetmeye “istiare (/ deyim aktarması/ eğretilme/ değişmece)” denir (Özdemir, 1990: 36; Dilçin, 2013: 407-409; Huyugüzel, 2018: 498-499; Karataş, 2018: 331).

Hem bir mecaz hem bir benzetme türü olan istiare bir kelimenin sözlük ve gerçek anlamının dışında benzetme ilişkisiyle başka bir anlamda kullanılması, bir göstergenin kendi gösterileni dışında başka bir göstergenin gösterilenini benzetme ilişkisiyle bildirmesidir (Dilçin, 2013: 412; Karaağaç, 2018: 466; Huyugüzel, 2018: 244; Duman, 2019: 354-355). İstiare kendi içinde sadece kendisine benzetilen veya benzeyen ögelerinden birinin kullanılmasına göre ikiye ayrılır. Eğer benzetme ögelerinden sadece kendisine benzetilen kullanılmışsa “açık istiare”, sadece

benzeyen kullanılmışsa “kapalı istiare”dir (Dilçin, 2013: 412-414; Huyugüzel, 2018: 246).

Dilin özel kullanımı olan istiare, benzetmenin diğer türlerine göre daha etkili ve kuvvetlidir. İstiare, bir kavramı sözlükteki karşılığı yerine farklı bir yoldan ifade etmektir ve yapılırken iki kavram arasında mutlaka bir benzerlik kurulması gerekir. İstiare estetik metne seçkinlik, çekicilik, canlılık ve hatırlanırılık katarak önemli bir etki gücü sağlar. Nitekim istiare bu özellikleriyle benzetmenin bir ileri aşaması, hatta sanatlar içinde en etkileyicisi kabul edilir (Aristoteles, 2018a: 189; Aristoteles, 2019: 172, 203; Aksan, 2000: 129-130; Aksan, 2003: 45; Barokas, 2011: 58; Huyugüzel, 2018: 244; Duman, 2019: 358, 387; Batı, 2019: 111).

Türk edebiyatının her döneminde tercih edilen benzetme yazıtlar döneminde de tercih edilmiştir. Yazıtlar döneminde benzetme “teg” edatı ve kendisine benzetilen kelimeye eklenen “+çE” bağımlı biçim birimi ile gerçekleştirilmiştir, yer yer oldukça ince kullanımları sergilenmiştir (Aksan, 2000: 127; Aksan, 2017: 139).

Benzetmenin başkasından öğrenilmeyip bizzat yazar tarafından oluşturulduğu için anlamsal zenginlik, çeşitlilik ve etkililik sağlamanın yanında özgünlüğe de önemli bir katkısı vardır. Nitekim Aristoteles bu bakımdan benzetmeye *Poetika* adlı eserinde ayrıca önem vermiş, onu doğal yaratma yeteneğinin bir göstergesi olarak görmüş ve hakkında “...mecazları kullanabilmek hepsinden daha önemlidir. Çünkü, bu diğer insanlardan öğrenilmez ve aynı zamanda yaratıcılığın işaretidir.” satırlarını yazmıştır (2013: 79). Filozof *Retorik Sanatı* eserinde de benzetmenin önemine değinmiş ve kalıcılığı sağlamadaki hizmeti hakkında “Şairlerin benzetmeleri de aynı şeyi yapar, iyi oldukları oranda aklımızda daha fazla kalırlar.” (1410b) ifadelerini kullanmıştır (2018a: 189).

Yaratıcı hayal gücünün ya da başka bir deyişle sanatçı dehasının şekillendirip kendisinde ortaya çıktığı benzetme en önemli edebîlik araçlarından biridir. Hatta N. Üçok, R. Chapman, M. Meyer gibi kimi araştırmacılar tarafından benzetme veya türevleri söz sanatlarının başlangıcı ya da çıkış noktası olarak görülmüştür (Özünü, 2001: 48, 51, 103, 105; Meyer, 2009: 81; Aksan, 2017: 78). Nitekim ses ahengi ile birlikte edebî dilin temeli olduğu kabulü yaygındır.

Benzetme, özünde bir söz sanatıdır fakat diğer söz sanatlarından ayrı ele alınması, sanat oluşturma alanında diğer söz sanatlarına göre daha hâkim bir konuma

sahip olmasından, hatta ses ahengi ve diğer söz sanatları ile birlikte edebî dilin temelini oluşturduğunun düşünülmesindendir (Eyüboğlu, 1936: 10; Karaağaç, 2018: 190). Nitekim benzetme, *Poetika* adlı eseri ile şiir teorisyenliği alanında da önemli bir yere sahip Aristoteles'ten 20. yüzyılda yeni eleştirinin önemli bir ismi olan René Wellek'e kadar hâkim konumunu korumuştur. Türk edebiyatında da Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarlar tarafından benzetmeye aynı hâkim konum verilmiştir:

Benzetme için Aristoteles *Poetika*'da “...mecazları kullanabilmek hepsinden daha önemlidir. Çünkü, bu diğer insanlardan öğrenilmez ve aynı zamanda yaratıcılığın işaretidir. İyi mecaz bulmak demek benzerlikler konusunda net bir fikir sahibi olmak demektir.” (2013: 79), *Retorik Sanatı*'nda ise “Dile açıklık, hoşluk ve sıra dışılık katan metafordur ve [metafor tasarlama yeteneği] bir insanın başkasına öğretebileceği bir şey değildir. ... Benzetmeleri güzel olan şairler başarılı, kötü olan şairler de başarısız olur.” (1405b, 1413a) ifadelerini sarf etmiştir (2019: 172, 203).

Wellek ise A. Warren ile birlikte yazdığı *Edebiyat Teorisi* eserinde “Bununla birlikte iddia edilebilir ki geniş anlamda istiare, şiir sanatının bir ilkesidir.” belirlemesini yapmıştır (2011: 30).

Özünlü ise şiir dilindeki sapmaları araştırdığı incelemesinde “Eğretileme, şiirde ana öge olarak bilinir.” ve “... Chapman da, diğer söz sanatlarının belki de benzetmeden kaynaklandığına değinir.” noktalarına temas etmiştir (2001: 103, 150).

Aynı konuda Fransız şair Paul Valéry “Şiirde mecaz, benzetme gibi figürlerin kullanımı da rastgele bir olay, geleneğin yaygınlaştırdığı bir töre, bir alışkanlık olmayıp şiirin özünü açıklayan yanlardır.” sözlerini dile getirmiştir (Bayrav, 1999: 39).

Bu konu için Eyüboğlu ise

“Şiir her şeyden evvel benzeterek konuşan bir dildir. Teşbih, mecaz, istiare, sembol ve ‘allégorie’yi birer süs olarak değil, şiirin en öz hususiyetleri olarak görmek lazımdır. İnsan, ilahlarını bile ‘benzeterek’ tasarlamıştır. Benzetmek şiirin en öz ihtiyacıdır...Benzetilen şey, ister istemez, ruhun süzgecinden geçer ve benimsenir. Ruh kâinatı benimsemek, âleme tesahup etmek değil midir ?”

ifadelerini kullanmıştır (1936: 10).

Edebiyatta imge (/ imaj/ hayal) bir duygunun, tasarımın, gerçeğin veya hayalin estetik olarak yeniden biçimlendirilmesi sonucu ortaya çıkan dilsel ifadedir. İmge, yazarın hayal etme, görme, işitme, dokunma ile elde ettiği verilerin yorumlanıp işlenmesi ve bunların estetik bir şekilde metne dönüştürülüp ifade edilmesi ile elde edilen üründür (Wellek ve Warren, 2011: 213-215, 226, 228; Theodorakopoulos, 2004: 84, 104; Aksan, 2016: 35-47, 121-127).

Benzetmelerle okuru etkileyecek imgeler oluşturulabilir. Yazar benzetme kullanarak çeşitli duygu değerlerini okura iletebilir veya bir hayal dünyası çizebilir. Benzetme, ifade edilmek istenen nesne, fikir veya duyguyu yeni bir izlenim kazandıracak şekilde verir, okura farklı bir bakış açısı kazandırıp onu yeni bir havaya sokar. Okurun anlatılanın üstünde düşünmesini ona odaklanmasını, onu yeni bir açı ve ışık altında görmesini sağlar. Benzetme, kalıplaşmış şekilde alışılmış bağdaştırma başlığı altına sokulabilecek örneklerde kullanılabilir gibi özgün şekilde alışılmamış bağdaştırma altına sokulabilecek örneklerde de kullanılabilir³¹⁷. Özgün benzetme aynı zamanda alışılmamış bağdaştırma örneği iken sıradanlaşan benzetme ise alışılmış bağdaştırma örneğidir. Benzetme ne kadar özgün, genel dil kullanımındaki kalıplaşmış basit benzetmelerden farklıysa anlatım o derece sıradanlıktan kurtulur ve okurun dünyasına yeni bakış açıları getirir. Böylece yeni imgeler oluşturularak anlatımı edebî açıdan değerli kılar. Özgün benzetme canlılık, etkileyicilik, çok anlamlılık sağlanabilmesi için kullanılan oldukça önemli bir araçtır. Eserin bütünlüğüne katkıda bulunup eseri ve estetiği tamamlayıcı bir unsur olan benzetme, dolaylı olarak ifade eder, edebiyatın karakteristik ve ayırıcı bir aracıdır. Başka bir deyişle edebiyat, özgün benzetmelerle karakterizedir (Aristoteles, 2013: 79; Aristoteles, 2019: 172, 202-203; Eyüboğlu, 1936: 10; Wellek ve Warren, 2011: 226-228; Boynukara, 1997: 167; Aksan, 2003: 43; Huyugüzel, 2018: 248).

Alışılmışı kıran mecazî kullanımlar her zaman sanatsal niyetlilik veya işlevle birleşmek zorunda değildir. Ayrıca bunlar sadece şiirde kullanılmak zorunda da değildir (Mukařovský, 1977: 43). Mecaizî kullanımlar sadece şiirde kullanılmak zorunda olmasalar da şiirde, başka yerde kullanıldıklarından daha sık kullanılır (Mukařovský, 1977: 43). Benzetme esas olarak edebîlik adına kullanılan bir araçtır ancak her benzetmenin edebî bir işlevi olmayabilir. Özellikle bilgi verici metinlerde

³¹⁷ Alışılmış ve alışılmamış bağdaştırma kavramı “2.2.7. Özgünlük” başlığı altında ele alınacaktır.

soyut kavramlar, maddî benzetmeler kullanılarak daha basit şekilde anlatılabilir. Nitekim Vapşı Bakşı tarafından yazılan bir abhidharma da bu durum görülmüştür (Ercilasun, 1985b: 83).

Benzetme yönü verilmeyen benzetmelerde okur, benzetmenin tamamlanması sürecine yazar tarafından hayal gücü, kişisel ilgisi ve bilgileri ile dâhil edilir. İstiare açık bir şekilde ve doğrudan istenileni dile getirmez, alıcının muhtemel sonuçları çıkarsamaya iter. İstiare doğrudan ve açık açık bildirmez, iletilebilecek mümkün anlamları içinde barındırır ve alıcının dünya bilgisi ile mümkün anlamalardan birini çıkarmasını bekler. Böylece benzetmenin yaratılması ve tamamlanmasına okur da katkıda bulunmuş olur. Bu yönüyle uyanık, bilgili, altyapısı olan ve emek sarf etmek zorunda olan okur gereklidir. Ayrıca benzetmeyi okuyan kişi (/ alımlayıcı/ kavrayıcı) değiştikçe kişisel olan hayal gücü, ilgi ve bilgiler de değişeceği için aynı benzetmenin birbirinden farklı tamamlamaları ve yorumları açığa çıkar. Böylece benzetme farklı okumalara açık hale gelir ve her özne ile yeni anlamlar edinerek anlam zenginliği kazanır. Bu sebeple sadece benzeyen ve/veya benzetilenin kullanıldığı, her ögesinin açık açık verilmediği benzetmeler bu müphemlikleri ve kapalılıkları ile farklı okumalara açıktır, anlam zenginliğini içlerinde taşır ve diğer benzetme türlerinden daha çok anlam zenginliğine sahiptir. Sadece benzeyen ve/veya benzetilen ile kurulan benzetmeler diğer türlere nazaran okurun benzetmeye katılımını talep eder. Böylece özel olarak bu benzetmelerde genel olarak eserde okur daha etkin ve özgürdür. Sadece benzeyen ve/veya benzetilen ile kurulan benzetmeler daha zor ve çağrışımlı, okurun dünya bilgisinin varlık derecesiyle doğru orantılı olarak daha çok anlam çıkarılabilir. Buna nazaran her ögesinin açık açık ve tam olarak kullanıldığı benzetmeler daha kolay ve sınırlandırılmış benzetmelerdir. Bu benzetmeler, sadece benzeyen ve/veya benzetilen ile kurulan benzetmelere göre okurun dünya bilgisi ile daha az ilgilidir. Buna benzer bir durum eserin tümü için R. Ingarden ve alımlama estetiği aracılığı ile “somutlaştırma (/ konkretisation)” kavramı ile karşılanmaktadır. Bu bakımdan sadece benzeyen ve/veya benzetilen ile kurulan benzetmelerin okuru içinde yaşanan pratik dünyadan koparma gücü daha yüksektir. Okuru içinde yaşanan pratik dünyadan koparma, kişiyi sanat eserinin ifade ettikleri ve sahip olduğu değerler ile günlük, somut, faydacı pratiklerden koparmadır. Bu

kopuş ile okur, pratik ve faydacı hayatın dışında soyut olarak estetik değerlerle bezeli bir dünyada kendini bulur, zengin bir yaşantı ve deneyim ile karşılaşır.

Metafor (/ Yun. metaphora); benzetme ve mecazla ilişkili olarak ele alınması gereken önemli bir araçtır. Batı'nın edebiyat ve retorik teorisinin bir terimi olan "metafor"un Doğu'nun edebiyat ve belagat teorisinde ve hem Batı hem Doğu'dan beslenen Türk edebiyat teorisindeki karşılığı ya da içeriği tartışmalıdır. Metaforun Doğu ve Türk edebiyatında bire bir karşılığı olup olmadığı da yine tartışmalı konulardan biridir. Metafor, kimi çalışmalarda istiarenin karşılığı kimi çalışmalarda ise istiare ile teşbih-i beliği birden kapsayan bir terim olarak gösterilmiştir. Metafor Recaizade Mahmut Ekrem ve Kaya Bilgegil'de olduğu gibi genellikle "istiare"nin karşılığı olarak kullanılmıştır. Buna rağmen Duman'a göre ise "metafor"un Doğu ve Türk edebiyatı teorisinde bire bir karşılığı yoktur ve metafor, metafor olarak alınmalıdır. Retoriğin uzantısı metaforun belagatin uzantısı sanatlar arasında bire bir karşılığı yoktur. Duman, mecaz ile istiareyi belagatin; metaforu ise retoriğin bir uzantısı olarak görmüş ve nasıl ki belagat ile retoriğin eş anlamlı sayılamayacağı gibi mecaz ile istiarenin, metaforla eş sayılamayacağını belirtmiştir. Buradan hareketle Duman, metaforun içeriğini ve kapsadıklarını ortaya koymuş ve metaforun bu kapsam ve içerikle herhangi bir terimin karşılığı olmaksızın kullanılması gerektiğini "metafor" olarak kullanılması gerektiğini ileri sürmüştür.

Duman'a göre Batı'nın metafor terimi Doğu'nun "mecaz"ı ile yakından ilişkilidir ve mecazın kapsadığı kimi konuları kapsarken kimilerini de dışarıda bırakır. Duman, metaforun mecaz temelinde oluşan teşbih (ve teşbihin baskın olduğu teşbihle ilgili kişileştirme gibi kimi sanatlar) ve istiareyi tamamen kapsadığını, bunun yanında kinayenin teşbih ve istiare ile ilgili olan kısmını yani kinayeyi kısmen kapsadığını belirtmiştir. Bunun yanında yine mecaz temelinde kalıplaşmış bir unsur olan mazmun da yine metaforun kapsamına girmektedir. Bu h liyle metafor yazara göre mecazla ilişkili olsa da ondan daha küçüktür. Metafor esas olarak mecaz ve benzetmeye dayanır, bu ögelerin yanında mübalağa, çağrışım ve telmih de metaforun önemli bileşenleridir. Mecaz-ı mürsel, mecaz üst başlığının altında benzetme ile birlikte yer alsa da benzetme alakasına sahip olmadığı için metaforun içinde yer almaz. Bu sebeple mecaz doğrudan metafora denk gelmez; metafor mecazın içindeki

benzetme, istiare, kısmen kinaye ve mübalağa, çağrışım ve telmihi kapsar nitelikte bir araçtır. Metaforun kapsadığı bu öğeler aynı zamanda birer söz sanatı olarak da Türk edebiyatında yer almakta ve böylece metafor bu sanatları kapsar bir nitelik göstermektedir. Bu sebeple metaforun Doğu geleneği ve Türk edebiyatında bire bir karşılığı yoktur, metafor; metafor olarak kullanılır ve yukarıda kapsadığı içerikler göz önünde tutulur.

Bu sanatların kullanıldığı her örnek de metafor değildir çünkü metaforun türleri ve özellikleri vardır. Metafor belirli bir bağlam içinde sıradan, basit, sıg, klişe, zorlama ve bayağı olmamalı; kapalı, canlı, zeka pırıltısına sahip, alışılmamış, çarpıcı, sarsıcı, şaşırtıcı, öngörülemeyen, beklenmedik, alışılmamış bağdaştırmalardan kurulu olmalıdır. Bu özellikler “masif metafor” ya da “saf metafor”, “aktif metafor” denen metafor tarzını oluşturur ki hem ideal hem de gerçek metafor sadece bu metafordur. Diğer metafor türleri birer metafor olarak değerleri yoktur. Bu sanatlarla oluşturulup sayılan özelliklere sahip ifadeler metafor olarak kabul edilebilir. Duman, metaforu değer sırasına göre “1. A-Tipi Metafor: Masif metafor”, “2. B-Tipi Metafor: Zayıf metafor” ve “3. C-Tipi Metafor: Ölü metafor ya da klişe” adıyla üçe ayırıp bunların özelliklerini vermiştir. Masif metaforun estetik ve edebî değeri yüksektir, okura güçlü bir estetik yaşantı sağlar. Kapalı ve çabuk kavranamayan bu tip metafor okurdan yoğun çaba bekler, anlamlandırılmasında okurun yoğun çabası yer alır. Klişe, basit, ve alışılmış olmayan masif metaforlar semantik bir değer taşır, içinde az ya da çok mübalağa ile benzetme vardır. Bu tarz metaforlar klişe olmadıkları için ufuk açıcı, dâhiyane ve etkileyicidir. Bu tür metaforların yerine konabilecek eş değerlileri yoktur ve kısa bir biçimde akıl edilebilecek yakın anlamlıları bulunmaz. “Saf metafor” ya da “aktif metafor” olarak da adlandırılabilen masif metafor, anlamsal güce sahip ideal metafordur. Esas olarak metafor, bu masif metafordur. Zayıf metaforun ise estetik ve edebî değeri düşüktür, okura estetik ve edebî bir tat verebilir de vermeyebilir de. Kolaylıkla kavranabilen zayıf metaforlar basittir, mübalağa ve benzetme pek hissedilmez. Zayıf metaforlar bayağı ve klişe eğiliminde olan metaforlardır; “sözde metafor”, “sahte metafor” ya da “uykudaki metafor” olarak da adlandırılabilir. Ölü metafor ise hiçbir estetik ve edebî değer taşımaz, okura estetik yaşantı sunamaz. Sıklıkla kullanılan ölü metaforlar her yaştan kişiler tarafından kolaylıkla bilinir ve kavranabilir. Kalıplaşmış ve deyimsel bir şekilde

dilde bulunan ölü metafor bağlamdan bağımsız olarak hiçbir hayal gücü ve zihinsel güç kabiliyeti olmaksızın anlaşılabilir. Sıradan ve klişe olan ölü metaforunda mübalağa hissedilmez. Basit olan ölü metaforlara ayrıca “donmuş metafor”, “klişe metafor”, “soyu tükenmiş metafor” da denebilir.

Dile getirilen üç metafor türünden masif metafor esas ve ideal metafordur. Zayıf ve ölü metaforlar ise metafor olmaktan oldukça uzaktır ki bunlar metafor olarak değerlendirilmese dahi olur. Canlı ve güçlü bir metafor insana gerçekliğin başka bir yönünü gösterir; bunun için yaratıcının yüksek bir yaratıcı çaba ve güçlü bir bakış açısı, ilişkilendirme yeteneğine sahip olması lazımdır ki bu yetenek entelektüel bir derinlik ve birikim ile de desteklenebilir. Metafor temel anlamdan ziyade başka anlamlara geçişe müsaade eder, derin ve zengin bir ifade yaratır; okur ile ruhsal, duygusal ve estetik bir bağ kurabilir (Duman, 2019: 265, 332, 350-351, 709-757). Metafor imgeyi, özünde farklı olan iki unsur/öge arasında benzeşim telkin etmek suretiyle meydana getirir (Altuğ, 2007: 215).

Örnek-1:

“Akıyordu su

gösterip aynasında söğüt ağaçlarını.

Salkımsöğütler yıkıyordu suda saçlarını !

Yanan yalın kılıçları çarparak söğütlere

koşuyordu kızıl atlılar güneşin battığı yere!

Birden

bire kuş gibi

vurulmuş gibi

kanadından

yaralı bir atlı yuvarlandı atından!

...

Siyah örtüler indi

mavi gözlerine,

sarktı salkım söğütler

sarı saçlarının

üzerine!

...” (Hikmet, 1995: 14)

Nazım Hikmet Ran’ın *Salkımsöğüt* adlı şiirinden alınan Örnek-1’de şairin birçok benzetme ile etkileyici bir anlatım sağladığı, ses ahenginin yazımsal sapsmalar, benzetmeler ve alışılmamış bağdaştırmalar ile desteklediği görölmektedir. Öncelikle suyun yüzünde yansıyan söğüt ağaçlarının betimlemesi ve berraklığın vurgulanması için suyun yüzeyi aynaya benzetilmiş, kendisine benzetilen ayna ve benzeyen su kullanılmış, teşbih-i belîğ yapılmıştır. İkinci olarak salkımsöğütlerin dallarının su yüzeyinde dalgalanan görüntüsünün etkili şekilde verilebilmesi için salkımsöğütler suda uzun saçını yıkayan kuvvetle muhtemel bir kadına benzetilmiş, benzeyen salkımsöğütler kullanılmış fakat kendisine benzetilen insan kullanılmayarak kapalı istiare yapılmıştır. Üçüncü olarak kılıçların ne kadar şiddetli ve sık birbirine çarptığını hissettirmek için kılıçlar, ateşe benzetilmiş, kendisine benzetilen kullanılmamış fakat benzeyen kılıç kullanılmış ve kapalı istiare yapılmıştır. Son olarak atın üstündeki savaşçının vurulup yalpalayarak düşmesinin etkileyici bir şekilde verilebilmesi için atlı, kuşa benzetilmiştir. Bu son benzetmede kendisine benzetilen kuş, benzeyen atlı, benzetme yönü kanat ve benzetme edatı gibi kullanılmış ve tam benzetme oluşturulmuştur. Son olarak şiirin sonlarında yer alan ve kuş gibi kanadından vurulan atlının ölümünü bildiren parçada etkililiği arttırmak için ölüm doğrudan verilmemiş, siyah örtüye benzetilmiş ve sadece kendisine benzetilen öge kullanılarak açık istiare yapılmıştır. Eserde benzetmenin en çok üzerinde durulan dört türü de etkili şekilde kullanılmış, yazımsal sapsmalarla düzenlenen müzikalite ile birlikte eserin estetik değerine ve etkili ifadesine güç katmıştır.

Örnek-2:

“Kış, Ada’nın bir tarafında yerleşebilmek için rüzgârlarını poyraz, yıldız poyraz, maestro, diramudana, gündeğusu, batı karayel halinde seferber ettiği zaman; öteki yakada yaz, daha pılısını pirtısını toplamamış, bir kenara oldukça

mahzun bir göçmen gibi oturmuştur. Gitmekle gitmemek arasında sallanır bir halde, elinde bir pasaport, çıkınında üç beş altın, bekleyen bu güzel yüzlü göçmen tazeyi benden başka bu Ada'da seven hemen hemen hiç kimse yoktur, diyebilirim – Övünmek için değil -. ...” (Abasıyanık, 2016: 1)

Örnek-2’de Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğinin usta kalemelerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık’ın *Son Kuşlar* adlı hikâyesinin ilk paragrafı alıntılanmıştır. “Kış”ın alıntılanan kısımda “yerleşmek” ve “seferber etmek” sözcükleriyle birlikte kullanılmasından hareketle bir insana benzetildiği, kendisine benzetilen insanın söylenmeyip eksiltildiği ve benzeyen kışın açık olarak söylendiği görülmektedir. Böylece yazar bu noktada etkili bir kapalı istiare gerçekleştirmiştir. İlk cümlelerin ilerleyen kısımlarında ise “yaz” ile bir tam benzetme kurulmuştur. Bu tam benzetmede “yaz”, benzeyen; “oldukça mahzun bir göçmen” kendisine benzetilen; “gibi” benzetme edatı; “oturmak” ise benzetme yönüdür. Kişileştirme olarak da değerlendirilebilecek bu kapalı istiare ve tam benzetme sayesinde anlatım daha etkileyici bir şekilde oluşturulabilmiş, metnin okuyucuya zengin anlam dünyası sunar hâle getirilmiştir.

2.2.5. Söz Sanatları

Anlatımın etkili, güçlü ve kalıcı olabilmesi için yazarlar çeşitli söz sanatlarından yani sözü etkili kılabilme yollarından yararlanabilirler. Söz sanatları, anlatımın etkileyici olabilmesi için metnin içinde yazarlar tarafından inceliklerle kullanılabilir³¹⁸ (TDK, 1948: 102). Söz sanatlarının bu işlevleri Nesin tarafından *Zübük* romanında edebî olarak şu şekilde dile getirilmiştir:

“Evliya Çelebi fırtınalı denizdeki gemiyi şöyle anlatıyor:

Kâh evc-i asümana çıkıp geminin sütunu bulutlara dokunuyordu, kâh ka’r-ı deryaya inip güya Gayya deresi denen derk-i esfele inmiş sanılırdı.

³¹⁸ Söz sanatları birçok alt başlıktan oluşan uzun bir konudur. Bu başlık altında sadece incelenen yazıtlarda tespit edilen söz sanatları ele alınmıştır. Diğer söz sanatları için edebiyat bilgileri kitapları/sözlükleri kullanılabilir.

Amma atmış Evliya Çelebi, değil mi? Hayır, bana kalsa atmamış; şiir söylüyor. Sözü yalan değil, bir gerçeği daha iyi belirtmek için söz sanatı.”
(Nesin, 2021: 158).

Romantiklerin “açımlanamazlık ilkesi” olarak ortaya koyduğu görüşe göre söz sanatları ve bu sanatlarda kullanılan kelimeler çağrışımları ve bu çağrışımların etkilerini de içerir. Bu yönüyle edebî yapı için önemli bir zenginlik sunar. Yine bu sebepten ötürü söz sanatlarının kullanıldığı ifadeler içeriği zedelemekten ve eksiksiz hâlde göndergesel bir ifadeye çevrilemez (Doğan, 2003: 98-99, 104).

2.2.5.1. Tezat

Tezat (/ karşıtlık/ karşıtlama/ zıt/ karşı sav/ Yun. antithesis), anlam bakımından birbirine karşıt (/ zıt/ İng. antonym) olan kelime, fikir, duygu veya kavramların bağdaştırılarak bir arada kullanılması ile gerçekleştirilen anlamsal bir sanattır (TDK, 1948: 63; Özdemir, 1990: 164; Dilçin, 2013: 449; Huyugüzel, 2018: 500-501; Karataş, 2018: 334).

Her bilgi karşıtıyla doğduğu için karşıtlık bilgilerde en temel komşuluktur. Karşıt anlamlı olan kelimeler birbirlerinin ses, yapı ve kullanım alanlarını etkiler (Karaağaç, 2018: 530).

Zıt ögelerin aynı bağlamda kullanımı okurda belirli bir etkinin oluşmasını sağlar. Tezat sanatı ile kavramlar daha belirgin, vurgulu, canlı, şaşırtıcı ve akılda kalıcı şekilde ifade edilir. Zıt ögelerin bir arada kullanılması güçlü bir anlatımın elde edilebilmesini sağlar. Başka bir deyişle tezat, anlamın etkili şekilde iletilebilmesine hizmet eden söz sanatlarından biridir (Aksan, 2000: 114; Parer, 2004: 274; Dinçer, 2021: 7; Aksan, 2016: 20).

Zıt ögelerle yapılan yineleme ile karıştırılmamalıdır. Zira zıt ögelerle yapılan yineleme, anlamsal sürekliliği devam ettirme işlevindeyken tezat etkili ve canlı bir ifade oluşturma işlevindedir.

Karşılaştırma temeli yani herhangi bir ortak özelliği olmayan iki öge tezat oluşturmaz, bu sebeple iki sözcüğün yan yana gelip tezat oluşturabilmesi için kimi benzerliklere sahip olması gerekir (Dinçer, 2021: 24). Başka bir deyişle tezat sanatının var olabilmesi için karşıt anlamlı sözcüklerin belirli bir ilgiyle kullanılması gerekir (Özdemir, 1990: 164; Göğüş ve diğerleri, 1998: 71).

Örnek-1:

“ ...

Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor

Şiirimiz, aşkımız yeniden,

Son kötü günleri yaşıyoruz belki

İlk güzel günleri de yaşarız belki

Kekre bir şey var bu havada

Geçmişle gelecek arasında

Acıyla sevinç arasında

Öfkeyle bağış arasında

Biz kırıldık daha da kırılırız

Doğudan Batıya bütün dünyada

...” (Süreya, 2014: 112)

Örnek-2:

“Özgürlüğün geldiği gün

O gün ölmek yasak !” (Süreya, 2014: 135)

Örnek-3:

“ ...

Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet

Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten

...” (Kaplan, 2010: 41)

Örnek-1’de Garip sonrası şiirin güçlü kalemlerinden olan Cemal Süreya’nın Papirüs dergisinde *Yarımada* başlığı ile yayımlanan şiirinden bir parça alıntılanmıştır. Parçada son-ilk, kötü-güzel, geçmiş-gelecek, acı-sevinç, öfke-bağış,

doğu-batı zıt kavramlarının kullanıldığı ve bu kullanışlarla güçlü bir tezat sanatına başvurulduğu görülmektedir. Tezat sanatı, şiirdeki canlılığın verilmesi işlevinde kullanılmış, eserin içeriğini şekillendirmekten başka belirli bir ritim de katmıştır. Özellikle geçmiş-gelecek, acı-sevinç, öfke-bağış zıtlıkları “ortada olma durumu”nun ifade edilmesini etkili ve güçlü şekilde yerine getirmiştir. Örnek-2’de Cemal Süreya’nın *Tek Yasak* şiiri, Örnek-3’te ise Namık Kemal’in *Hürriyet Kasidesi* adlı şiirinden bir beyit yer almaktadır. *Tek Yasak* şiirindeki özgürlük-yasak karşıtlığı ile *Hürriyet Kasidesi*’ndeki hürriyet-esîr karşıtlığı iki şiiri de estetik kılan önemli zıtlıklardır. Tezat sanatının önemli iki örneği olan şiirlerde zıtlık ile gerilimli bir hava oluşturulmuş ve böylece ifadenin daha etkili olması sağlanmıştır.

Örnek-4:

“... Hem de öyle sahiyle dolu bir yalan ki... İnsanın kendi kendisini bile aldatacak bir yalan !hikâyenin anlattığı yere kadarki kısmı oluş itibariyle tamamen hakikatti. Bu hiç yalansız hakikatin gerisinde koskocaman bir yalan, gitgide büyüyen bir ur gibi bu küçücük hakikate bakıyordu. Bu hakikati de Nevin’den başka kim bilebilirdi ? ...” (Abasıyanık, 2016a: 73)

Örnek-4’te Türk edebiyatında esas olarak hikâyeciliği ile tanınmış Sait Faik Abasıyanık’ın *Kayıp Aranıyor* romanından bir parça alıntılanmıştır. Parçada koskocaman-küçücük, yalan-hakikat ve sahi-yalan karşıtlıkları kullanılmış, böylece anlatım daha canlı ve etkili bir hâle getirilmiştir. Hakikatin gerisinde bir yalanın olduğu fikri okuru şaşırtmakta ve kalıcı olacak bir ifadenin oluşturulmasını sağlamaktadır.

2.2.5.2. Somutlama

Somutlama, soyut kavramların somut anlamlı sözcüklerle anlatma veya adlandırmadır. Başka bir deyişle benzetme başlığı altında değerlendirilen somutlama, soyut kavramların somut bir unsura benzetilerek daha somut, kavranılabilir, basit, açık, güçlü, verimli, anlaşılır ve canlı şekilde anlatılmasıdır. Somutlama, estetik amaçlarla sanatsal metinlerde okurların zihninde daha canlı tasarımlar oluşturmak

amacıyla kullanılmaktadır (Özdemir, 1990: 252-254; Aksan, 2000: 129; Özünü, 2001: 49; Aksan, 2016: 139-144; Aksan, 2017: 84-86, 147-150).

Ayrıca benzetmenin araç olarak kullanıldığı öğretici metinlerde metnin daha kolay anlaşılmasını sağlayıp soyut unsurları belirginleştirmek için sık sık araç olarak kullanılır.

Örnek-1:

*“Geniş, siyah gölgesi hayatımı kaplayan,
Tepemde kanat germiş bir kartaldır yalnızlık.
Kalp çarpıntılarıyla günleri hesaplayan
Bir benim, benim olan bir masaldır yalnızlık.”* (Tarancı, 2005: 34)

Örnek-1’de Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde ölüm imgesini etkili bir şekilde işleyen şairlerden biri olan Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Yalnızlık* adlı şiirinin ilk dördlüğü alıntılanmıştır. Birçok şiirinde olduğu gibi Tarancı bu dördlükte de “yalnızlık” temasını işlemiş ve bu soyut unsuru da şiirin girişinde hayatına gölge yapan dev bir kartala benzeterek somutlaştırmıştır. Şiire vurucu ve ürpertici bir imge ile başlayan Tarancı karamsarlık duygusunu etkili şekilde oluşturmuştur. Gerçekleştirilen somutlama ile yalnızlığın algılanması, siyah gölgenin ürpertisi, kanat geren yırtıcı bir hayvanın korkutucu görüntüsü okurlara ulaştırılmış ve zengin bir hayal dünyası sunulabilmiştir.

Örnek-2:

“... Ben de rüyamın nihayetinde acayip, cennetten insanları kovduran acayip bir yemiş yediğimi hayal meyal hatırlıyorum. Ertesi sabah, hakikat güneşle beraber doğru. Yüzümü, bahçe çeşmesinin musluğundaki buzları kırıp bol suyla yıkamıştım. ... Akşam olunca yine arka bahçede mahalle çocuklarıyla toplanmıştık. Bütün heyecanım sönmüş gibiydi. Arkadaşlarımı dinler gibi yapıyordum. ...” (Abasıyanık, 2018: 49, 51)

Örnek-3:

“... Yirmi beşi aldım. Cevap vermeden yoluma devam etmek istedim. Birden bütün neşemin bir camın kırılışı kadar ses ve şingirtı çıkararak düşüp kırıldığını gördüm. Ayakucuma düşüp kırılan neşemi gözlerimle topladım. Ters yüzüne evime dönüp odama kavuştum. ...” (Abasıyanık, 2018: 64)

Örnek-2 ve 3’te Türk öykücülüğünün önde gelen isimlerinden Sait Faik Abasıyanık’ın sırasıyla *Bohça* ve *Şehri Unutan Adam* hikâyelerinden alıntılar yer almaktadır. Örnek-2’de soyut bir unsur olan “hakikat”, doğma özelliğine sahip somut bir nesneye benzetilmiş ve bu yolla somutlama yapılmıştır. Yapılan somutlama sayesinde okura daha etkili bir ifade sunulmuştur. Örnek-3’de ise soyut bir unsur olan “neşe”, somut bir unsur olan “cam”a benzetilerek kullanılmış ve somutlama gerçekleştirilmiştir. “Neşe”nin yitirilmesi, elden düşen bir camın paramparça oluşuna benzetilerek hem tuzla buz olmasının görselliğinden hem de ses çıkararak kırılmasının işitselliğinden faydalanılmış ve böylece çağrışımlı bir anlatım yakalanabilmiştir. Gerçekleştirilen somutlamalarla imgeli bir anlatım yakalanabilmiş ve parçalar okur üzerinde daha tesirli bir hâle sokulmuştur.

2.2.5.3. Ad Aktarması

İstiare ile birlikte iki büyük mecaz tarzından biri olan ad aktarması (/ düz değişmece/ mecâz-ı mürsel/ Yun. metonümia/ İng. metonymy, metonymy), bir sözcüğün benzetme amacı ve ilişkisi olmaksızın ilgili olduğu başka bir sözcük ile dile getirilmesine denir. Başka bir deyişle bir sözcüğü gerçek anlamının dışında, ilgili olduğu başka bir sözcüğün yerine benzetme amacı olmaksızın kullanılmasına ad aktarması denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 52; Dilçin, 2013: 415; Aksan, 2016: 145; Aksan, 2017: 88; Huyugüzel, 2018: 301; Duman, 2019: 560-561, 720).

Ad aktarması Jakobson’a göre yatay dil ilişkilerinden/birleştirme ekseninden temellenen bir mecazken istiare dikey dil ilişkilerinden/seçme ekseninden kaynaklanan bir mecazdır. Araştırmacıya göre ad aktarması yan yana olma, yakınlık, bitişiklik aracılığıyla yatay durumdaki dil ilişkilerinden doğar. Ad aktarmasında bir sözcük yan yana olma, yakınlık, bitişiklik ilişkisiyle yatay durumdaki bir başka

sözcüğün yerine geçer. İstiarede ise kelime, kendine bir yönden benzeyen dikey eksendeki başka bir kelimeyle birleşir (Vardar, 1988: 89; Özünlü, 2001: 108; Huyugüzel, 2018: 304-305).

Ad aktarması benzerliğe dayanmama ve benzerlik dışındaki bir ilişkiden kaynaklanma özelliği ile istiare ve teşbih-i belîğden ayrılır. Ad aktarmasında sözcük gerçek anlamında değil ilgili olduğu ve yerine kullanıldığı kelimenin anlamında mecaz olarak kullanılır. Burada önemli olan nokta kelimenin mecaz anlamında kullanılması ve bu mecazlaşmanın benzerlik dışındaki ilişkiler yoluyla sağlanmasıdır. Bunlara ek olarak sözcüğün, gerçek anlamında anlaşılmaması için de bir engel (/ karîne-i mânia) bulunmalıdır (Aksan, 2016: 147; Karataş, 2018: 218; Huyugüzel, 2018: 301-302; Batı, 2019: 115-116; Duman, 2019: 560-561, 721). Ad aktarmasında gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki benzetmedeki gibi doğrudan benzetme yoluyla değil ancak çağrışım yoluyla kurulur (Batı, 2019: 116).

İki sözcük arasında bütün-parça, neden-sonuç, genel-özel, iç-dış gibi benzerlik dışında çeşitli ilişkiler olabilir. Ad aktarması sözcükleri benzerlik dışındaki bu ilişkiler vasıtasıyla anlatmaktır. Başka bir deyişle ad aktarması aralarında benzerlik ilişkisi bulunmayan nesneler arasında yapılır. Örneğin bütün söylenerek o bütünün ilişkili olduğu bir parça benzetme ilişkisi olmaksızın anlatılabilir (Wellek ve Warren, 2011: 223-224; Gencan ve diğerleri, 1974: 52; Dilçin, 2013: 415; Meyer, 2009: 83; İmer ve diğerleri, 2013: 108; Aksan, 2016: 147; Huyugüzel, 2018: 302-303).

Parça-bütün ilişkisine dayanan ad aktarmaları “kapsamlayış (/ sinekdoki/ Yun. sünekdokhé/ Fr. synecdoque/ İng. synecdoche)” şeklinde ayrıca adlandırılmıştır. Kapsamlayış, bütünün parçayla ya da parçanın bütünle ifade edilmesidir (Wellek ve Warren, 2011: 223-224; Meyer, 2009: 82; Aksan, 2016: 147; Huyugüzel, 2018: 303-304; Duman, 2019: 562-564; Batı, 2019: 114-115). Kapsamlayışta bütün yerine parçanın kullanımına yani parçanın bütünü tanımlamasına Latince “pars pro toto”, parça yerine bütünün kullanımına yani bütünün parçayı tanımlamasına Latince “totum pro parte” denmiştir (Aksan, 2017: 88, 153-154; Duman, 2019: 29).

Edebî dilde ve özellikle şiir dilinde kullanılan bir mecaz türü olan ad aktarması anlatımı güçlendirir ve ifadeyi daha etkili ve canlı kılar (Aksan, 2016: 145-146; Aksan, 2017: 87, 151). Söz konusu sanat, Türk edebiyatında itibar edilen sanatlardan biri olarak görülür (Karataş, 2018: 218).

Örnek-1:

“...

Bekârlara ev vermiyorlar, doğru;

Evlilere kız vermedikleri de doğru,

Bu yüzden bir gün seni bırakırım ya,

Tütünü bırakmak gibi bir şey olur bu.

...” (Süreya, 2014: 148)

Örnek-1’de Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin özgün şairlerinden olan Cemal Süreya’nın *Banko* adlı şiirinden alıntılanmış bir parça yer almaktadır. Şiirin üçüncü dördlüğü olan bu parçanın dördüncü dizesinde tiryakilik ve bağımlılık anlam dünyalarına sahip olan “sigara” aracılığıyla bir kişiden vazgeçmenin ne denli zor olduğu ifade edilmiştir. Nitekim dizede doğrudan sigara söylenmemiş, onun parçası olan “tütün” söylenerek sigara anlatılmıştır. Bütün-parça ilişkisine dayanılarak gerçekleştirilen bu ad aktarması ile anlatım daha canlı ve etkili kılınmış, bağımlılık ve vazgeçmenin zor olması daha etkili şekilde verilmiştir.

Örnek-2:

“... *Tren durmuş; Geyve İstasyonu toz, bulut ve akşam pembeliği içinde bir sarı Çin şehri gibi kaynaşıyor; yalınayak çocuklar, saçları perişan arabacılar ve bir kasket yağmuru istasyonu dolduruyordu. Bu kasketlerin altında insanlar; buğdaylarını, tahta traversleri, üzüm ekmek ve bir vagon penceresinden kendilerine bakan bir hayali düşünüyorlardı. ...*” (Abasıyanık, 2018: 71)

Örnek-2’de durum hikâyesi alanında oldukça önemli bir konuma sahip Sait Faik Abasıyanık’ın *Üçüncü Mevki* hikâyesinden bir parça alıntılanmıştır. Parçada “kasket” kelimesi herhangi bir benzetme amacı güdülmezsizin “insanlar” yerine kullanılmış, parça-bütün ilişkisinden hareketle “insanlar” ifade edilmiştir. Böylece bu kısım, okurların gözünde belirli bir görüntü canlandırma gücüne ulaşmış, bir sonraki

cümlede “kasketlerin altında insanlar” tekrarı kakofoniye düşülmeden gerçekleştirilebilmiş ve “kasket yağmuru” benzetmesi de estetik açıdan desteklenmiştir. Alıntılanan parçada ad aktarması, çeşitli araçlarla oluşturulan estetik etkiyi destekler nitelikte bir araç olarak yer almaktadır.

2.2.5.4. İstifham

İstifham (/ sorulama/ soru sorma/ retorik soru/ İng. rhetorical question, interrogation) şiir veya düzyazıda cevap beklenmeden soru yoluyla ifadeyi etkili kılma sanatıdır (Dilçin, 2013: 456; Gencan ve diğerleri, 1974: 113; Çotuksöken, 1992: 167).

Yazar istifham sanatında, dikkati daha fazla çekmek için ifade edeceği düşünce veya duyguyu kurallı cümle yerine soru sorarak ifade eder ve böylelikle ifadesini daha etkili, heyecanlı, canlı, dikkat çekici kılar (TDK, 1948: 100; Göğüş ve diğerleri, 1998: 106; Karaağaç, 2018: 708; Karataş, 2018: 172).

Doğrudan alıcıya seslenen ve dilin alıcıyı harekete geçirme işlevini kullanan soru cümleleri metni daha dikkat çekici kılar. Soru cümleleri alıcıyı etkileme işlevinde kullanılır, alıcının yanıt vermesi ve onaylaması sağlanarak vurgulanmak istenen konu canlı bir şekilde vurgulanır. Soru sorarak ifade edilecek söz farklı, çarpıcı ve etkili kılınır (Aksan, 2000: 124, 126). Ayrıca nefret, öfke, üzüntü gibi duyguların ifadesinde sıklıkla kullanılır (Karataş, 2018: 172).

Örnek-1:

“Ağlasam sesimi duyar mısınız,

Mısralarımda;

Dokunabilir misiniz,

Gözyaşlarıma, ellerinizle ?

...” (Kanık, 2009: 60)

Örnek-1’de Türk şiirinin önemli isimlerinden Orhan Veli Kanık’ın *Anlatamıyorum* adlı şiirinin ilk dördlüğü alıntılanmıştır. Şiirin ilk dördlüğü tamamen

soru sorma sanatı ile kurgulanmış, devrik cümle yapısı ile birlikte soru sorma sanatı metnin etkili kılınabilmesi için araç olarak seçilmiştir. Soru sorma sanatı sayesinde anlatım daha canlı ve etkili kılınmıştır.

Örnek-2:

“Milyonluk şehirlerde de yaşasa insan oğlunun hayatında bir yalnızlık, bir kendi içine çekilme günleri doludur. İçimizdeki sevinçleri, kederleri paylaşacak insan nerede? En yakınlarımızdan bile uzaklaştığımız, derdimizi kimseciklere söyleyemediğimiz günlerimiz olmaz mı ? Karı, koca, ana oğul, kardeş, baba hepsi ayrı ayrı kederlenir, ayrı ayrı üzülür. Kendi kendimiz kadar kim paylaşır derdimizi ? Gün olur arkadaş, dost, sevgili, oğul, ana, baba, kardeş hepsi elimizi bırakıverir. Öyle günlerin en kaçılacak yeri neresidir ? Ben kendi nefsimde böyle günlerimde parklara giderim. ...” (Abasıyanık, 2014: 47)

Örnek-2’de Türk hikâyeciliğinin en yetkin yazarlarından biri Sait Faik Abasıyanık’ın *Açık Hava Otel*i hikâyesinin ilk paragrafı alıntılanmıştır. Paragrafta içerik haber cümleleri ile bildirildiği gibi soru cümleleri ile de bildirilmiş ve soru sorma sanatı etkili şekilde kullanılmıştır. İçerik, soru sormanın kullanıldığı cümlelerde daha etkili şekilde bildirilmiş ve yazar okurun dikkatini çekerek daha etkileyici bir anlatım sağlamıştır. Ayrıca yazar alıntılanan paragrafta haber cümleleri ile soru cümlelerini harmanlayarak birbiri ardınca kullanmış ve monotonluğa düşmeden belirli bir ritme sahip bir yapı oluşturmuştur. Soru sorma sanatı sayesinde hem içerik etkili şekilde iletilmiş hem de belirli bir ritim yakalanarak metin ahenkli şekilde oluşturulmuştur.

2.2.5.5. Mübalağa

Mübalağa (/ abartma/ hyperbole/ exaggeration) bir nitelik, olay, duygu, düşünceyi mevcut, gerçek veya doğal hâlden daha üstün/büyüterek ya da aşağı/küçülterek veya olamayacağı bir şekilde ifade etme sanatıdır (TDK, 1948: 81; Gencan ve diğerleri, 1974: 11; Dilçin, 2013: 447; Vardar, 1988: 13; Özdemir, 1990:

7; Çotuksöken, 1992: 7; Göğüş ve diğerleri, 1998: 9; Korkmaz, 2007: 3; Genç, 2008: 122; Kıran ve Kıran, 2013: 445; Karaağaç, 2018: 21).

Söz konusu sanat, tasvir ve anlatımda yüceltme ya da indirgeme esasına dayanır (Karataş, 2018: 236). Mübalağa “büyütme (/ hyperbole)” veya “küçültme (/ litotes)” adlı iki yoldan/yönden yapılır. Nitelik, olay, duygu, düşünce ya aşırı derecede büyütülerek ya da küçültülerek anlatılır (Karaağaç, 2018: 21). Mübalağada bir nevi ifrat veya tefrittir (Kıran ve Kıran, 2013: 445).

Mübalağa anlatıma güç katar, zihinde kuvvetli bir iz bırakır, ifadeyi çarpıcı ve etkili kılar (TDK, 1948: 81; Dilçin, 2013: 447; Özdemir, 1990: 7; Çotuksöken, 1992: 7; Göğüş ve diğerleri, 1998: 9; Genç, 2008: 122). Bu sanat anlatılmak istenenin şiddetini arttırma ve söze güç katma işlevini yerine getirir (Dilçin, 2013: 447; Karaağaç, 2018: 21). Günlük konuşmada, şiir veya roman gibi edebî türlerde kullanılabilir ancak didaktik ve bilimsel eserlerde tercih edilmez (Özdemir, 1990: 7; Genç, 2008: 122). Bu sanatta yapmacıklığı hissettirmeyip ince ve zarif olmak oldukça önemlidir (Dilçin, 2013: 447; Karataş, 2018: 236). Mübalağa, sanatçının hayal genişliğini ve gücünü gösteren önemli bir sanattır (Dilçin, 2013: 447).

Aşırılık derecesine göre mübalağa üç türe ayrılır (Gencan ve diğerleri, 1974: 11; Göğüş ve diğerleri, 1998: 9; Genç, 2008: 123; Dilçin, 2013: 447; Karataş, 2018: 236). Yerleşmiş kurallar (/ töre) ve akla göre olabilen ya da uygun mübalağaya “abartı (/ tebliğ)” denir. Yerleşmiş kurallara göre olmayan veya olduğu hiç görülmemiş ancak akla göre olabilen veya uygun mübalağa ise “boğunç (/ iğrak)” olarak adlandırılır. Hem yerleşmiş kurallara hem akla göre mümkün olmayan, bunlara uygun olmayan, mantığın kabullenemeyeceği abartmaya ise “aşkınlık (/ şişirmece/ gulüv)” denir (Gencan ve diğerleri, 1974: 11; Genç, 2008: 123; Dilçin, 2013: 447-448; Karataş, 2018: 236). Kimi mübalağa örneklerini bu türlerden herhangi birine dâhil etmek mümkün olmayabilir (Karataş, 2018: 237).

Örnek-1

“Mecnun gibi dolanıyorum çöllerde

Hayâl beni yeldiriyor yel gibi

Ah çeker ağlarım gurbet ellerde

Durmaz akar gözüm yaşı sel gibi” (Veysel, 1991: 121)

Örnek-1’deki metin parçası usta ozan Aşık Veysel’in *Mecnun Gibi Dolanıyorum Çöllerde* şiirinin ilk dördlüğüdür. Dördlüğün son dizesinde şair, gözyaşının durmayıp “sel gibi” aktığını ifade etmiş, ağlama eylemini oldukça büyülterek dile getirmiş ve bu ifadesiyle mübalağa sanatını yapmıştır. Söz konusu mübalağa Mecnun gibi çöllere düşen, gurbet ellerde ah çekip ağlayan şairin hüznünün ne kadar güçlü olduğunun göstergesi olmuş ve anlatıma güç katmıştır.

Örnek-2

“... İçerisi eski zamanın Yeniçeri batakhanelerinden farksızmış... Endaze endaze kamalar... Çeşit çeşit sustalı çakılar... Bursa bıçakları... Sürmene saldırmaları... Burada esrar içilirmiş ki dumanı yedi mahalleyi zehirlermiş. ...” (Tahir, 2005: 298)

Örnek-3’teki metin parçası Türk romanının önemli isimlerinden Kemal Tahir’in *Esir Şehrin Mahpusu* romanından; Fatma Hanım’ın, Kâmil Bey’in Osman Ağa ve adamlarıyla kavgasından sonra hapishanenin ne kadar tehlikeli olduğuna değindiği kısımdan alıntılanmıştır. Bu parçada hapishane “*eski zamanın Yeniçeri batakhaneleri*”ne benzetilmiş, art arda “kama, sustalı çakı, bıçak, saldırma” şeklinde kimi kesici aletlerin sayımı yapılmış, eksilteli ifadeler kullanılmış ve böylece söz konusu mekânın ne kadar tehlikeli olduğu etkili şekilde ifade edilebilmiştir. Metin parçasında son olarak esrarın “*dumanı yedi mahalleyi zehirle*”yecek kadar tüketilmesi ile mübalağa yapılmıştır. Esrar tüketiminin fazlalığı, bunun özgün bir mübalağalı anlatım ile ifade edilmesi, hapishanenin “tehlikeli” olarak çizilen portresine güç katmış ve anlatımın daha da etkili olmasını sağlamıştır.

2.2.5.6. Tenasüp

Tenasüp (/ oranlılık) anlatımda birbirleri ile konu ya da anlam bakımından ilgili kavram, tabir, terim ya da kelimelerin seçilerek düzenli bir şekilde bir arada kullanılması sanatıdır (TDK, 1948: 83; Özdemir, 1990: 275; Çotuksöken, 1992: 185; Karataş, 2018: 328).

Başka bir deyişle tenasüp bir konu üzerinde aralarında tezat olmaksızın türlü ilgiler bulunan en az iki kelime, terim ya da deyim bir dize veya beyit içinde sıralama amacı gütmeksizin rastgele kullanma sanatıdır. Özellikle Divan Edebiyatı'nda kimi bilim terimleri, bazı kahramanlar, hayvan veya bitki adları sıklıkla tenasüp sanatı çerçevesinde kullanılmıştır (Genç, 2008: 120; Dilçin, 2013: 431).

Söz konusu sanat, bir başka açıdan ise “güzel oranlama” adıyla da tanımlanabilir. Klasik şiirde sıklıkla kullanılan bu sanata “mürâât-ı nazîr, cem’iyyet, telfik, tevfik, itilâf, muvâhat” gibi isimler de verilmiştir (Dilçin, 2013: 431; Karataş, 2018: 328).

Örnek-1

*“Ah senin elinden çektiğim çile
Söyleyip ismini düşürmem dile
Bülbül figan eyler kırmızı güle
Sakin incitmesin hâr çiçekleri”* (Veysel, 1991: 133)

Örnek-1’de alıntılanan metin parçası önemli ozanlardan Aşık Veysel’in *Esti Bahar Yeli Karlar Eridi* şiirinin dördüncü dördlüğüdür. Şiirin genelinde bahar ile doğanın canlanması edebî şekilde işlenmiştir. Alıntılanan metin parçasında “çile”, “dil”, “bülbül”, “figan eyle-”, “kırmızı gül”, “hâr” ve “çiçek” kelimeleri özenle seçilmiştir. Çünkü söz konusu kelimeler hem şiirin bütünü hem de birbirleri ile ilişkili ve uyumludur. Doğal olarak burada tenasüp sanatı yapılmıştır. Bu iki boyutlu ilişki ve uyum sayesinde hem doğa canlı ve nitelikli şekilde ifade edilmiş hem de şair

ile bülbül ve sevgili ile g l arasında bağ tesis edilmiştir. Böylece oldukça uyumlu ve güçlü bir anlatım yakalanmıştır.

 rnek-2

“Hiç sen bir su değirmeninin i ini dolaştın mı adaşım?.. Görülecek şeydir o... Yamulmuş duvarlar, tavana yakın ufacık pencereler ve kalın kalasların üstünde simsiyah bir  atı... Sonra bir sürü çarklar, kocaman taşlar, miller, sı raya sı raya dönen tozlu kayışlar... Ve bir köşede birbiri üstüne yığılmış buğday, mısır,  avdar, her çeşitten ekin  uvalları. Karşıda beyaz torbalara doldurulmuş unlar... ..” (Ali, 2021: 13)

 rnek-2’de alıntılanan metin parçası Türk  yk c l ğ n n önemli isimlerinden Sabahattin Ali’nin *Değirmen* adlı öyküsünün girişidir. Söz konusu metin parçasında hem birbirleri hem değirmenle ilgili “*değirmen*”, “* ark*”, “*mil*”, “*tozlu kayış*”, “*buğday*”, “*mısır*”, “* avdar*”, “*ekin çuvalı*”, “*beyaz torba*”, “*un*” şeklindeki kelimelerin özenle seçilip bir arada kullanılması sayesinde bir değirmen imgesi etkili ve canlı bir şekilde  izilebilmiştir.

2.2.5.7. Nida

Nida (/  nleme/ seslenme/ çağırma/ haykırı/ exclamation), birden uyanan coşkunun etkisiyle veya yoğun bir duygulanma anında ifade edilen söz veya söz öbekleri ile yapılan sanattır (Gencan ve diğerleri, 1974: 11; Yazın Terimleri Sözlüğü, 1998: 61; Çotuksöken, 1992: 199; Genç, 2008: 124; Dilçin, 2013: 453; Karataş, 2018: 250).

Nida ile çeşitli duygusal tepkiler veya ruhun olağanüstü durumdaki h li canlı, etkili ve kısa bir şekilde ifade edilir. Bunun yanında söz konusu sanatta korku, sevinç, şaşkınlık ve acıma gibi duygular etkili şekilde anlatılabilir. Gerilim arttırılabilir;  ağrı, buyruk, yasaklama bildirilebilir (TDK, 1948: 52-53; TDK, 1949: 201; Dilçin, 2013: 453-454; Vardar, 1988: 214;  zdemir, 1990: 291; Korkmaz, 2007: 224; Genç, 2008: 124; Karataş, 2018: 250).

Buna ek olarak nida aracılığıyla seslenen ile seslenilenin birbirlerine göre aldıkları konum, statüleri, ilişkileri ve ilişkilerinin niteliği ifade edilebilir.

Özellikle doğrudan okura yapılan nida ayrıca önemlidir. Söz konusu nida ile okur doğrudan metin ve olayların içine çekilir. Yazar nida sayesinde okur üzerinde etkili olur, okurun ilgisini celbederek onu metne çeker. Böylece daha etkili bir anlatım elde eder (Longinos, 2003: 147-148; Türközü ve Cengizer, 2018: 67; Duman, 2019: 100)

Nida “yansıma sözcük temeline dayanan ve genellikle ünlem olarak kullanılan sözcükler”, “yansıma sözcük temeline dayanmayan ve genellikle ünlem olarak kullanılmayan sözcükler” ile yapılır (Hengirmen, 2009: 378, 380). Başka bir deyişle genellikle ünlem ve bağlama göre ünlem özelliği taşıyan kelimeler nida sanatı için kullanılır (Özdemir, 1990: 291; Karataş, 2018: 250). Yansıma sözcük temeline dayanan “hey, hişt, haydi” gibi ünlem olarak kullanılan sözcükler bir kimseye seslenme veya onu çağırma işlevini görür. “Aman, eyvah, ay, aaa, hoppala” gibi yansıma temeline dayanan ve ünlem olarak kullanılan sözcükler ise sevinç, üzüntü, kızgınlık, korku, şaşkınlık gibi duyguları belirtir (Korkmaz, 2007: 66, 121; Hengirmen, 2009: 378-379). Yansıma sözcük temeline dayanmayan ve genellikle de ünlem olarak kullanılmayan kimi sözcükler de bağlama göre ünlem olarak kullanılabilir ve nida sanatını oluşturabilir. Örneğin bir seslenme veya başkasına hitap sırasında “Mustafa!”, “Erdem!”, “Ayaz!” gibi adlar ünlem olarak kullanılabilir (Hengirmen, 2009: 380).

Örnek-1:

“...

Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehir;

Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..

Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar;

Katil kuleler, kal'alı zindânlı saraylar;

Ey dahme-i mersûs-ı havâtır, ulu mâbed;

Ey girre sûtûnlar ki birer dîv-i mukayyed,

...” (Fikret, 2009: 182)

Örnek-1’de alıntılanan metin parçası Tevfik Fikret’in *Sis* şiirinin otuz üç ila otuz sekizinci mısralarıdır. Fikret, Nedim’in aksine ancak *Sodom ve Gomora*’da de görüleceği gibi hınç ve nefretini İstanbul’a yöneltmiş ve şiirin bütününde nefret ve hıncının konusu olarak türlü yönleri ile İstanbul’u ele almıştır. Bu ele alışıta birçok edebîlik aracı kullanılmış ve bunlardan biri de nida olmuştur. Nida alıntılanan metin parçasında “örtünØ”, “uyuØ” yüklemlerindeki ikinci tekil şahıs emir çekimi; “ey” ünlemi ile kurulan “ey hâile”, “ey şehir”, “ey fâcîre-i dehr”, “ey debdebeler ...”, “ey dahme-i ...”, “ey girre sûtûnlar ...” şeklindeki söz öbekleri ile yapılmıştır. Hem ikinci tekil şahıs emir çekiminin dört hem “ey” ünleminin altı kere tekrarı nidanın gücünü arttırmış, metin parçasında İstanbul’a döndürülen hınç ve nefreti kesifletirmiştir. Birçok edebîlik aracının yanında nidanın etkili şekilde kullanımı hem nefret ve hıncın güçlü şekilde ifade edilebilmesini sağlamış hem de metin parçasının etkililiğini arttırmıştır. Söz konusu edebîlik aracı, metin parçasına belli bir güç, ritim ve yüksek ton katmıştır. Nefret ve hıncın derecesinin kelimeden kelimeye artırılmasını sağlamıştır.

Örnek-2

“... Boynuna atılarak onu öptükten sonra böyle haykırdı:

‘Genç şair, genç şair, ey benim sevgilim! Artık hiç... hiç kimse seni aşamayacak; sen peygamberleri gıptaya düşürecek şeyleri yarattın, sen insanları yaşamaya veya öldürmeye sürükleyebilecek şeyleri yazdın. Güneş senden daha sıcak, gökyüzü daha geniş, ilkbahar rüzgârları daha canayakın değildir.

Ve sen bunları yalnız benim için yaptın.

Ey genç şair, ey benim sevgilim! ...” (Ali, 2021a: 34)

Örnek-2’deki metin parçası Türk öykücülüğünün usta kalemlerinden Sabahattin Ali’nin *Kurtarılamayan Şaheser* öyküsünden, genç şairin sevgilisine yazdıklarını beğendirebildiği, öykünün son kısmından alıntılanmıştır. Öyküye göre

genç şair, yazdıklarıyla birçok kişiyi etkilese de sevgilisini bir türlü etkileyememiş, onu etkileyebilmek için defalarca yazdığı eserleri göndermiş ancak her seferinde beklemediği olumsuz bir sonuçla karşılaşmıştı. Genç şair uzun bir olgunlaşma sürecinin ardından “*siyah bir kalemle, siyah meşin ciltli bir deftere yazdığı şiirleri*”ni sevgilisine göndermiş ve bu sefer sevgilisinin aşkını kazanmıştır. Alıntılanan metin parçası sevgilinin genç şaire kalbini ve duygularını açtığı anı işlemektedir. Metin parçasında kullanılan “*Genç şair, genç şair, ey benim sevgilim!*”, “*... seni aşamayacak ...*”, “*sen... yarattın ...*”, “*... sen ...yazdın. ...*”, “*senden daha ...*”, “*Ve sen ...yaptın.*”, “*Ey genç şair, ey benim sevgilim!*” nidalar sevgilinin duygularının coşkunluğunun, şaire; şaheserini alevlere atacak kadar tutkuyla bağlandığının etkili şekilde ortaya konabilmesini sağlamıştır. Nida sanatı “*ey*” ünlemi, “*sen*” ikinci tekil kişi zamiri, “*-n*” ikinci tekil şahıs eki ve “*genç şair*” sıfat tamlaması şeklindeki bağımlı ve bağımsız biçim birimler aracılığıyla gerçekleştirilmiş, söz konusu unsurlar tekrar tekrar kullanılmış ve böylece ifadenin gücü arttırılmıştır. Söz konusu sanat sayesinde “sevgili”nin olağanüstü hâldeki ruhu etkili ifade edilebilmiş ve duygusal açıdan coşkunluğu nitelikli şekilde ortaya konabilmiştir.

2.2.6. Yineleme

Dil öğelerinin ses, dizim, yapı veya anlamca eş değerli bir şekilde yinelenmesi çeşitli araçların oluşmasını sağlar. Bu dil öğelerinin aynı dizim ile yinelenmesi paralelliği; ses ile yinelenmesi uyak, redif, aliterasyon, asonans, seciyi; anlamca çeşitli şekillerde yinelenmesi ise yinelemeyi oluşturur. Dil öğelerinin yapı olarak yinelenmesi ise metin türlerini ortaya çıkarır. Bu dört yineleme tarzı üç dilsel aracı oluşturur. Bu üç yineleme tarzının anlam dünyasını zenginleştirme, metnin akıcılığı, ritmi ve ses ahengini oluşturma üzerinde doğrudan etkisi vardır. Bu bakımdan aslında yineleme oldukça geniş bir kavramdır. Nitekim paralellik ve ses ahengi başlıklarında ele alınanlar da aslında birer yineleme örneği olsa da ayrı birer başlık altında özerk hâle gelmişlerdir. Bu başlık altında da bir dil ögesinin anlamca çeşitli şekillerde yinelenmesi ele alınacaktır.

Yineleme (/ anlam tekrarı/ İng. reiteration, recurrence) metnin içeriğini oluşturmak ve içerik bütünlüğünü sağlayıp mantıksal ve anlamsal devamlılığı sürdürmek için kelimelerin ya da anlamsal yapıların gerekli olduğu yerlerde belirli

aralıklar ve çeşitli şekillerde yinelenmesine denir (Halliday ve Hasan, 1976: 288, 292; Beaugrande ve Dressler, 1981: 54; Günay, 2013: 77; Torusdağ ve Aydın, 2017: 73).

Kavram alanı kuramına göre kelimeler insan zihninde ilişkili oldukları diğer kelimelerle birlikte bulunur. Bu ilişki yakın veya zıt anlamlılığa, aralarındaki genel-özel, altterim-üstterim olma durumuna veya aynı kavram alanının altında bulunma ilişkisine dayanabilir. Kelimeler zihinde tek tek değil bu şekilde ilişkili oldukları diğer kelimelerle birlikte bulunur. Doğal olarak yineleme de çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir. Bu yineleme çeşitleri ile bir kelime veya anlam dünyası içerik olarak öne çıkarılıp vurgulanabilir ve parçalar arasında anlamsal ve mantıksal ilişki canlı tutulabilir (Halliday ve Hasan, 1976: 281-286, 292; Uzun, 1995: 83-84; Gemalmaz, 2010: 212; Filizok, 2001: 87-88; Dilidüzgün, 2010: 68; Kıran ve Kıran, 2013: 301, 305; Günay, 2013: 77; Aksan, 2016: 116; Aksan, 2017: 54-56; Torusdağ ve Aydın, 2017: 92).

Bir kelimenin veya anlam yapısının yinelenmesi “aynı sözcük”, “yakın veya zıt anlamlı sözcük”, “altterim ve üstterim”, “genel sözcük”, “kısmi sözcük” ile çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir. Bunlara ek olarak yukarıda belirtildiği gibi ilişkili ya da eş dizimlilik bağına sahip olduğu başka kelimelerin kullanılması ile de yineleme gerçekleştirilebilir. Ayrıca gönderim başlığı altında değerlendirilen art ve ön gönderim de önemli birer yineleme aracıdır (Halliday ve Hasan, 1976: 278-279, 288, 292; Uzun, 1995: 64; Keçik ve Uzun, 2004: 33; Dilidüzgün, 2010: 66; Torusdağ ve Aydın, 2017: 73).

Bir kelime veya söz öbeğinin bire bir tekrarlanması ile oluşturulan yinelemeye “aynı sözcük ile yineleme (/ tekrîr/ Fr. répétition/ İng. repetition, recurrence)” denir. Tekrîr sanatı ile aynı yapıya sahip olan aynı sözcük ile yineleme çeşidi bir sözcüğün veya söz öbeğinin ne kadar önemli olduğunu ve içerikte ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Yineleme çeşitleri arasında en fazla dikkati çeken aynı sözcük ile yinelemedir ve bu yineleme çeşidi mantıksal ile anlamsal tutarlılığı en güçlü şekilde sağlayan, vurguyu en şiddetli yapan yineleme çeşididir. Kimi zaman aynı kelimenin yakın mesafede bire bir tekrarı metinde kakofoniye veya monotonluğa yol açabilir. Özellikle yakın mesafelerde yapılacak yinelemede bu monotonluğa ve kakofoniye düşmemek için kelimenin yakın veya zıt anlamlısını kullanarak yinelemek diğer bir

yineleme seçeneğidir (Halliday ve Hasan, 1976: 278-280, 292; Dilçin, 2013: 452; Uzun, 1995: 77-79; Dilidüzgün, 2010: 66-67; Kıran ve Kıran, 2013: 305; Torusdağ ve Aydın, 2017: 74; Huyugüzel, 2018: 485).

Bir kelimenin bire bir değil ona yakın anlamlı başka bir kelimeyle yinelenmesine “yakın anlamlı sözcük ile yineleme (/ İng. near synonym)” denir (Halliday ve Hasan, 1976: 278-280, 292; Aksan, 2000: 67; Dilidüzgün, 2010: 67; Kıran ve Kıran, 2013: 298; Torusdağ ve Aydın, 2017: 78; Aksan, 2017: 99). Eski Türkçede sıklıkla kullanılan, Yunancası “ikiyle bir” anlamına gelen “eş anlamlı ikileme (/ hendiadyoin/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” yakın anlamlı sözcük ile yinelemeye girmektedir. Çağatay’a göre hendiadyoinler Uygurcanın güzellik ve zenginliğin göstergelerinden biridir. Hendiadyoinin oluşturulmasında kelime ahenginin yeri de büyüktür ve bu durum Türkçenin (özelde ise Eski Türkçenin) ahengini geliştiren ve ifade tarzını güzelleştiren, akılda kalıcılığı arttıran, anlatım tarzını genişleten öğelerden biridir (Çağatay, 2008a: 234-237; Aksan, 2000: 97-100). Nitekim aynı güzellik, zenginlik ve genişlik şüphesiz Göktürkçe ve yazıtların metinleri için de geçerlidir (Aksan, 2000: 98).

Ek olarak ikileme kullanımı metinde daha güçlü bir anlatım sağlar, anlamı pekiştirir, ifadenin daha etkili olmasına katkıda bulunur (Aksan, 2017: 127-131, 221-223). Jakobson’a göre iletişimi önceleyen pratik ya da gündelik dil, eş anlamlılara çok daha az ihtiyaç duyar. Buradan hareketle bir metinde eş anlamlı sözcüklerin varlığı, o metni gündelik dil ile oluşturulmuş bir metin olmaktan uzaklaştıran ve yukarıda değinilen özellikleri ile de edebî dille oluşturulmuş bir metin olmaya yaklaştıran araçlardan biridir yorumu yapılabilir (Jakobson, 1979: 334).

Kelimenin zıt anlamlısıyla yinelenmesine “zıt anlamlı sözcük ile yineleme” denir. Karşıt anlamlı kelimeler birbirlerini çağrıştıran, aynı kavram alanında bulunan ve karşıtlar çağrışımına (/ şibh-i tezayüf) sahip olan kelimelerdir. Bir kelime kullanıldıktan sonra o kelimenin karşıt anlamlısının kullanılması ile çağrıştırılabilir ve aralarındaki bu çağrışım ilişkisi ile dolaylı yoldan tekrar edebilir. Böylece anlamsal devamlılık ve parçaların birbiriyle ilişkisi sağlanmış olur. Karşıtların aynı yerde bulunmasından doğan uyum karşıt nesnelerin dengesini kurar. Karşıtlıklar birbirleri ile dip dibe fakat aynı zamanda sırt sırta vermiş birbirlerine en uzak nesneleri gösterir. Nitekim tezat sanatı da zıt anlamlı kelime ile tekrara yakın bir söz

sanatıdır (Vardar, 1988: 137; Uzun, 1995: 80-83; Kıran ve Kıran, 2013: 301; Aksan, 2016: 115-117; Aksan, 2017: 103-104, 161; Karaağaç, 2018: 530).

Diğer bir yineleme şekli kelimenin alt terim ya da üst terim (/ İng. superordinate-subordinate terms) ilişkisi içinde olduğu başka bir sözcükle yinelenmesidir. Bu yinelemeye alt terim ile yineleniyorsa “alt terim ile yineleme”, üst terim ile yineleniyorsa “üst terim ile yineleme” denir (Halliday ve Hasan, 1976: 278-280, 292; Dilidüzgün, 2010: 68; Kıran ve Kıran, 2013: 297-298; Torusdağ ve Aydın, 2017: 82).

Alt terim ve üst terim ile yinelemeye oldukça benzeyen bir diğer yineleme şekli de “genel kavram ile yineleme (/ İng. general words)”dır. Bu yineleme tarzında bir kelime bağlı bulunduğu kavram alanının genel kelimesi ile yinelenir (Halliday ve Hasan, 1976: 274-275, 278-280, 292; Dilidüzgün, 2010: 68; Torusdağ ve Aydın, 2017: 84).

Son yineleme şekli ise “kısmi yineleme (/ partial recurrence)”dır. Aynı sözcük ile yinelemeye benzeyen bu yineleme şeklini bir kelimenin türemiş şekilleri ile yinelenmesi oluşturur (Beaugrande ve Dressler, 1981: 57; Uzun, 1995: 84-86; Dilidüzgün, 2010: 67; Torusdağ ve Aydın, 2017: 87). Kısmi yineleme iştikak sanatı ile benzerlik gösterir. Kısmi yineleme ile benzeyen, hem Göktürkçe hem de Türkçenin diğer dönemlerinden sıklıkla kullanılan bir diğer yineleme tekniği “nesne tekrarlı fiil (/ iştikaklı cinas/ paronamazi)”dır. Köken bakımından aynı yerden türeyen iki kelimenin “boy boyla-, soy soyla-; yağmur yağ-” gibi yan yana kullanılmasına nesne tekrarlı fiil denir. Türk dilinin her döneminde kullanılan nesne tekrarlı fiilin doğal olarak her zaman bir sanat işlevi ya da gayesi yoktur. Ancak nesne tekrarlı fiil, eski Türk şiirindeki (7-13. yüzyıllar) ahenk unsurlarına kaynaklık eden öğelerden biridir. Nitekim Ş. Tekin’e göre bunlar fal, atasözü ve bilmeceelerde kasıtlı/bilinçli olarak ifadeye güç katmak için edebî işlevi ile kullanılmıştır (1965: 28-29, 59-60). Ek olarak Grönbech’in belirttiğine göre nesne tekrarlı fiil, fiilin ifade ettiği manayı tekrarlar (2011: 115). Bu yüzden nesne tekrarlı fiil, manayı bir kere daha tekrarladığı için yani anlam tekrarı yaptığı için ifadeyi güçlendirir. Göktürkçede de sıklıkla kullanılan nesne tekrarlı fiil, eğer edebî bir yapının içinde ise ya da bilinçli olarak belirli bir düzende kullanılırsa esas işlevinin yanında bir sanat işlevi de üstlenebilir. İştikaklı cinasın bünyesinde yer alan tekrardan ötürü vurgu yapılabilir,

ifadeye güç verilebilir veya ses ahengi desteklenebilir. Ancak edebî bir yapıda değilse doğal olarak sanatsal işlevde kullanılmadan da tercih edilebilir. Bu işlevlerin ayırdı (nasıl ki sözcükteki anlam etrafındaki/bağlamdaki sözcüklerle belirginleşiyorsa, mevcut anlamlardan hangisinin parçada yer aldığı tespit ediliyorsa) kullanılan teknikleri de bağlamdaki yapıyla ilişkili olarak gerçekleştirilmelidir.

Genel, kısmi, altterim-üstterim, yakın veya zıt anlamlı kelime tekrarı ile monotonluğa ve kakofoniye düşmeden yineleme gerçekleştirilip hem mantıksal ve anlamsal ilişkiler devam ettirilebilir hem de vurgu ile içerikte öne çıkarılmak istenen öge rahatlıkla odak noktası yapılabilir. Akıcılık ve pürüzsüzlük zarar görmeden metin ilerletilebilir. Ayrıca bu tekrarlar da kullanılacak kelimelerle yeni çağrışımlar ile metin zenginliği daha da arttırılabilir (Torusdağ ve Aydın, 2017: 78, 82, 87).

Yineleme ile içeriğin öne çıkarılmak istenen anlamsal yapıları vurgulanır, anlam güçlendirilip pekiştirilir, yoğunluk arttırılır, kavram genişletilir ve cümleler ile bölümler arasında anlamsal ve mantıksal ilişki kurulur. Yineleme belirli bir duygu, fikir veya tasarımın vurgulanması, öne çıkarılması parçalar arasında anlam bütünlüğünün sağlanıp bir imgenin öne çıkarılması işlevlerinde kullanılır. Başka bir deyişle yineleme, cümleler arasında ilişki kurmakta veya başka araçlarla (örneğin redif, ölçü, uyak, paralellik gibi) kurulan ilişkiyi güçlendirmektedir (Gemalmaz, 2010: 212; Uzun, 1995: 77-80, 86; Özünlü, 2001: 115; Aksan, 2003: 48; Kıran ve Kıran, 2013: 443; Aksan, 2015: 52, 67, 71, 114; Aksan, 2016: 220, 222-227; Torusdağ ve Aydın, 2017: 73; Huyugüzel, 2018: 485; Gedikli, 2023: 157).

Aynı kelimenin tekrarının yapıldığı yinelemelerde ses açısından da etkili bir anlatım oluşturulması sağlanır ve belirli bir müzikalite elde edilir (Özdemir, 1990: 303; Özünlü, 2001: 77, 115; Aksan, 2003: 48; Aksan, 2016: 220, 222; Gedikli, 2023: 157). Yinelenen öge, kendine bağlı öge veya ögelerin çekirdeğini oluşturur ve bu sayede egemen konu, içerik ya da izlek tespit edilebilir (Kıran ve Kıran, 2013: 305). Aksi yönde düşünülürse de metindeki temel öge(ler), metin boyunca bir şekilde yinelenir (Günay, 2013: 76-77). Yineleme ifade edilen etkilerinin yanında metin açısından bellekte kolay kalmayı, hatırlanabilmeyi arttırmaktadır (Aksan, 2000: 117; Aksan, 2016: 116; Torusdağ ve Aydın, 2017: 73).

Karşıt ögelerle bir kavramın yinelenmesi ise hem okurlara daha zengin bir anlam dünyası sunmakta hem de kavramın farklı yönlerine ışık tutarak anlatımı

zenginleştirmektedir. Böylece etkili bir anlatımın oluşturulması yakalanmaktadır (Uzun, 1995: 81-83; Aksan, 2000: 117-118, 222; Aksan, 2016: 115-117).

Yineleme hem İslamiyet öncesi hem İslamiyet sonrası hem de Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında üzerinde durulup sıkça kullanılmış önemli bir edebîlik aracıdır (Özünü, 2001: 77). Ancak eğer yinelenen sözcüklerin yukarda değinildiği gibi işlevleri yoksa gereksiz yinelemeye girer ve buna “tekrar, tekerrür, kesret-i tekrâr” denir. Nitekim tekrar, yinelemenin işlevsel şekilde yapılamamasından doğan bir ifade kusurudur. Tekrar akıcılığı, pürüzsüzlüğü, yoğunluğu bozar, bilgilendiriciliği azaltır ve okuru gereksiz yere oyalar. Özensizlik olarak görülür (Dilçin, 2013: 452; Beaugrande ve Dressler, 1981: 54-55; Özdemir, 1990: 303; Çotuksöken, 1992: 213; Karataş, 2018: 326).

Örnek-1:

“... Cennet’in oğlu hızla çıktı sonra, köy meydanına doğru koştu. Kollarını köyü kucaklamak istercesine iki yana açmış olanca sesiyle bağıırıyordu.

‘Kaar nedeer yağaar, kaaarrr ?’

Uzaktan geçenler yavaşlamıştı. O sırada, birkaç kapı açılıp kapandı gürültüyle. ...” (Toptaş, 2014: 96-108)

Örnek-1’de Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* adlı romanının yirminci bölümünden alınan bir parça yer almaktadır. Parçada, çınarın etrafında Cennet’in oğlu “Kar neden yağar, kar?” cümlesini tekrarlamakta ve bu tekrarı tüm yirminci bölüm boyunca devam ettirmektedir. Muhtarın sorumluluklardan yorulduğu ve bitkin düştüğü bu bölümde Cennet’in oğlunun sözlerinin tekrarı muhtarın muhakemesinin canlı kalması ve bölümün anlamsal bütünlüğünün sağlanması işlevinde kullanılmıştır.

Örnek-2:

“*tiki tiki praf*

tiki tiki praf

Bir uyuşuma varmanın tadını çıkara çıkara güneşli kaldırımında yürüyor, arada bir etrafına bakınıyordu. Mutluluğunun tam olması için bunu yabancı bakışlarda okuması gerekli idi.

Yanlarından güle oynaya üç kız geçti. Onları kokularından tanıyordu. Devlet Konservatuvarı'nın bale öğrencileri idiler. Hülya burs alıp Londra'ya gitmeden önce sık sık eve gelir, birlikte çalışırlardı. Uzaklaşan kızların ayak bileklerine baktı. Geceleri bu ayaklar da Hülya'ninkiler gibi bale figürü şeklinde mi uyur acaba ?

tiki tiki praf

tiki tiki praf..." (Taner, 2015: 9-19)

Örnek-2'de Haldun Taner'in *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* adlı hikâyesinin başından alınan bir parça vardır. Bu parça dâhil tüm öykü boyunca "tiki tiki praf" söz öbeği sürekli tekrar edilmiştir. Öykü, Sancho'nun ve sahibinin yürüyüşünün sessel taklidi olan "tiki tiki praf" söz öbeği ile başlar, yürüyüş boyunca devam eder ve yürüyüş bittiğinde "tiki tiki praf"lar da biter. Öykünün son sayfası yürüyüşün bittiği ve eve gelindiği kısımdır ve bu kısma kadar olan bölümler Sancho'nun yürüyüş yaptığı, yaparken de tanrısal anlatıcı ile birlikte insanlığa dair köpek gözüyle çıkarımlarda bulunduğu kısımlardır. Sancho'nun badi badi yürüdüğü "tiki tiki"ler, sahibinin yürüdüğü ise "praf"lar ile okura verilir. Bunların belirli aralıklarla tekrarı yürüyüş sürecinin devam ettiğinin göstergesidir. Ayrıca şemsiyenin "tak" ve Sancho'nun çıkardığı "hırrrrr" şeklindeki ses taklidi ve yürüyüş esnasında belirli aralıklarla yinelenmesi de sürecin ifadesi için kullanılmıştır. Yazar tüm öykü boyunca dönem dönem yürüyüş sürecinde olan Sancho'nun ve sahibinin bu yürüyüş sürecini belirtmek için "tiki tiki praf" söz öbeğini belirli aralıklarla aynen tekrar etmiştir. Hatta hikâyenin onuncu sayfasında "*tiki tiki praf / tiki tiki praf / tiki tiki / tiki tiki ??? / Tiki tiki'lerini prafsız bırakan bu aksamının farkına –dalmış düşündüğü için- Sancho hayli geç vardı. Olduğu yerde iki kere dönendikten sonra başı yerde hızlı hızlı geri döndü. Hülya'nın babası durmuş biriyle konuşuyordu !..*" kısmında Sancho yürüyüşe devam edip sahibi durunca "praf"lar kesilmiştir. Yürüyüş sürecini belirtme işlevinde olan bu bire bir tekrarın Sancho'nun gözünden dünyanın görüldüğünün vurgulanması ve kahraman Sancho'nun öne çıkarılması işlevinde de kullanıldığı söylenebilir. Bu tekrarlarla okur yürüyüş temposunu her dakika

duymakta, köpeğin gözünden dünyayı görme sürecinden hiç kopmamakta, hikâyede bütünlük sağlanmakta ve Sancho'nun odak olması hiçbir zaman değişmemektedir.

Örnek-3:

“Gündüzleri tercüme – ikinci kitabın da bana ait kısmını bitirip yolladım, herhalde yakında avans alırsınız – çalışıyorum, Manzaraları işliyorum, düzeltiyorum. Bu böyle geceye kadar sürüyor. Saat 21 oldu mu artık yalnız seni düşünüyorum. Bu, öteki zamanlarda seni düşünmediğim manasına gelsin. Fakat saat 21’den sonra senden başka hiçbir şey düşünmüyorum ve 21 ile 22 arasında bir saat sana şiir yazıyorum. Bunların adını: “Piraye için yazılan 21-22 şiirleri” koydum.” (Hikmet, 2017: 600)

Nazım Hikmet Ran'ın Piraye'ye gönderdiği tarihsiz bir mektuptan bir kısım olan Örnek-3'te Nazım Hikmet saat ve düşünme ile ilgili unsurları tekrarlamış böylelikle hem şiirlerin adını vurgulamış hem de Piraye'yi ne kadar çok düşündüğünü yinelemeyi kullanarak öne çıkarmıştır. Böylece özleme ve düşünmenin ne kadar derinlikli olduğu okurlara yansıtılmıştır. Verilen diğer bilgilerin yanında parçanın odak noktasını tekrarlar sayesinde saat 21-22'de Piraye'nin düşünülmesi oluşturmuştur.

Örnek-4:

“Yağmurlu bir gündü. Hayır yağmurlu bile değil... Gökyüzü çamur gibi ağır, her şeyi bulanık, pis bir gündü. Fatma teyzeyi gömdükten sonra Haliç vapuruyla dönüyorlardı. Birini öldürmüş olmanın dehşetini duymuştu birden... Birini öldürmüş olmanın dehşetinden daha beter bir şey...” (Tahir, 2016: 145)

Örnek-4'daki metin parçası Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* romanından, Fatma Teyze'nin gömülüşünden sonraki dönüş yolu ve Murat'ın içinde olduğu sıkıntılı ruh hâlinin anlatıldığı kısımdan alıntılanmıştır. Söz konusu metin parçasında *“Birini öldürmüş olmanın dehşeti”* ifadesi iki kere aynen yinelenmiştir. Söz konusu ifade zamir, genel söz veya bağımlı biçim birimlerle art gönderimde bulunularak ya da

eksiltiye uğratılarak değil tam tersine yüzey yapıda açık açık yinelenerek kullanılmıştır. Bu yineleme sayesinde metin parçasında yaratılan edebîlik desteklenmiş, Fatma Teyze'nin ölümü öne çıkarılmış ve Murat'ın içinde bulunduğu sıkıntılı ruh hâlinin ifadesi güçlendirilmiştir. Yineleme ve eksiltinin yapılmaması, duruluk ilkesine uymasa da metin parçasında yaratılan edebîliğe katkı sunmuş, sıkıntının kesifleştirilmesi işlevini yerine getirmiştir. Eksiltinin edebîliğe hizmet ettiği noktalarda uygulanmaması ve yineleme, duruluk ilkesine uymasa da edebîliğe katkı sunduğu için edebiyat açısından bir kusur değil aksine bir edebîlik aracı kullanımıdır.

Örnek-5:

*“Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyan,
Güller gibi... sonsuz, iri güller
Güller ki kamıştan daha nâlân,
Gün doğdu yazık arkalarında !*

...

*Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam
Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam
Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam !”* (Haşim, 2013: 80-81)

Örnek-5'te Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirinin ilk ve son beşli bentleri yer almaktadır. İlk parçada “güller” kelimesi dört kere aynen tekrar etmiş, hem güller hem renkleri vurgulanmış, dizeler arasında da anlamsal bağ sıkı olarak kurulmuştur. Son parçada ise “akşam” kelimesi iki dizede üçer kere toplamda altı kere aynen tekrar etmiştir. Anlamsal bütünlüğün sağlanmasının yanında akşam vakti öne çıkarılarak vurgulanmıştır.

Örnek-6:

“ ...

Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehir;

Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr !..

...” (Fikret, 2009: 182, 184)

Örnek-6’da Tefvîk Fikret’in *Sis* şiirinden bir beyit yer almaktadır. Beyitte emir çekimi ile çekimlenen “örtün” üç kere aynen tekrar etmekte, seslenme değerine sahip bu kelimelerle metnin sesi ve tonu yükselmektedir. “Örtün” kelimesinin üç kere tekrarı duygusal yönden okuru etkileme, beyitte bütünlüğü sağlama, anlamı belirginleştirme, hakir görmeye dayanan imgeyi vurgulama ve bağlama belirli bir ritim katma işlevlerini yerine getirmiştir.

Örnek-7:

“ ...

Selam olsun bizden önce geçene

Selam olsun dostâ, hasa, çile çekene

Selam olsun dayanana, düşene

Yüreğim yürektir, bakma gözüm yaşına

...” (Akın, 2016: 146)

Örnek-7’de Gülten Akın’ın *Kadın Olanın Türküsü* adlı şiirinden bir parça yer almaktadır. Örnekte “selam olsun” emir çekiminin üç dize başında üç kere aynen tekrarlandığı görülmektedir. Bu tekrarlar ile hem bir seslenme hem de bir ahenk yakalanmıştır.

Örnek-8:

“ ...

Haksızlık nerde olursa olsun

Zulüm nerden gelirse gelsin
Barışla, sevgiyle olmayacaksa
Ey gerçek sesimiz, ey büyük kavga
Yankılan dağdan dağlara
Yankılan dağdan dağlara” (Akın, 2016: 154)

Örnek-8’de Gülten Akın’ın *Oğlanın Türküsü* adlı şiirinin son parçası yer almaktadır. Son kısımda dördüncü dizede “ey” seslenmesi iki kere tekrar etmiş, son iki dize ise bire bir şiirin sonunda tekrar etmiştir. “Ey” seslenmesi şiirin sesini yükseltmiştir. Son iki dizenin bire bir tekrarı ise dizelerin içinde yer alan “yankı”lanmanın hem ses hem biçim olarak yakalanma işlevini yerine getirmiştir. Yankılanma içeriği hem ses hem biçim ile oluşturulmuştur. Son iki dize, dağlara doğru haykırılan bir dizenin dağdaki aynı şekilde oluşacak yankıları yerine geçmiştir. “Yankılan” şeklindeki emir çekimi şiddetli çıkışı ve dağlarda yankılanmayı sağlamaktadır. Tekrar burada yankılanmayı simgelemiş, yankılanmanın dil düzleminde karşılığı olmuş, yankıyı hem sessel hem biçimsel olarak verebilmek için işlevsel olarak kullanılmıştır.

Örnek-9:

“...
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla !
...
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçede akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla !
...
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.

Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla !

...

Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;

Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.

Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla !” (Dıranas, 1982: 55)

Örnek-9’da Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın şiir alanında önemli şairlerinden biri olan Ahmet Muhip Dıranas’ın *Fahriye Abla* şiirinden çeşitli dizeler yer almaktadır. Dizelerin sonlarına bakıldığında “Ne ...komşumuzdun sen, Fahriye abla!” dizesinin her kıtada yeni bir sıfat ile tekrar ettiği görülmektedir. Bu yineleme, dört adet 7’li bendin şiirin bütünü ile bir ilişki içinde olmasını sağlamış ve her bendin taze bir tem ile imgeyi iletmesini mümkün kılmıştır. Böylece yineleme ile her bentte yeni hayaller Fahriye Abla ile ilişkilendirilmiş ve tüm şiir ilişkili kılınmıştır. Ayrıca “Fahriye abla!”nın dört kere bire bir ismi ile yinelenmesi, kişi ve iyelik ekleri aracılığıyla her bentte anılması “Fahriye abla”nın vurgulanmasını sağlamış, onu şiirin odağı yapmıştır.

Örnek-10:

“... Uçurumlar arası ebem kuşağından köprüler kuruyoruz, ne çok renkli ve bembeyaz, renkleri ısıtıyor insanı ama aslında bu gökkuşağı köprüler buzdan, yani donuyoruz da baka baka, donuk donuk renkler doluyor yüreklere, donduruyor. ...”
(Marmara, 2016: 93)

Örnek-10’da Nilgün Marmara’nın *Yücelerde* adlı eserinden alınmış bir parça yer almaktadır. Metne dikkatli bakıldığında “ama” bağlacı ile oluşturulmuş uzun bir bağlı cümle görülmektedir. Bağlı cümlenin ilk cümlesinde “ebem kuşağından köprüler” ifadesine yer verilmiş ve aynı içerik ikinci cümlede hemen hemen eş anlamlı sözcüklerle “gökuşağı köprüler” ifadesi ile yinelenmiştir. Böylece hem değişik imgeler metne dâhil edilmiş hem de aynı kelimenin tekrarından doğacak kakofoninin önüne geçilerek metin pürüzsüz kılınmıştır. Hemen hemen eş anlamlı kelimenin kullanılmasıyla oluşturulan yineleme anlamsal sürekliliği devam ettirmiş

ve okurlara zengin bir anlam dünyası sunmuştur. Bu durum metnin estetik değerine diğer edebîlik araçlarıyla birlikte hizmet etmiştir.

Örnek-11:

“Çiçekler ve ağaçlar, toprağın derinliğindeki sırrı bize ifşa ederler. Orada da kokuların ve renklerin bilmediğimiz tecellileri olduğunu lisanhâl ile söylerler. Fakat biz bir şey anlamayız. Bu anlaşılmaz lisanlarını kulağımıza fısıldayan nebatat, anlaşılmadıklarına mahzun sönüp giderken, biz de yeni mevsime gireriz. İşte bu mevsim sonbahardır. ...” (Abasıyanık, 2015: 105)

Örnek-11’de Türk edebiyatının en önemli hikâyecilerinden Sait Faik Abasıyanık’ın *Sonbahar* adlı öyküsünün ilk paragrafı alıntılanmıştır. Paragrafta ilk cümledeki “çiçekler ve ağaçlar” öznesi, ikinci cümlede “söylerler” yüklemindeki üçüncü şahsın eksiz gösterimi aracılığıyla art gönderimli olarak kullanılmış ve ardından üçüncü cümlede özne “insanlar” olarak değişmiştir. Dördüncü cümlede özne tekrar “çiçekler ve ağaçlar”dır ve burada açık açık yazılmadan gönderim yapılamaz çünkü araya “insanlar” öznesine sahip bir cümle girmiştir. Aksi hâlde anlam karışıklığı ortaya çıkabilir. Bu durum “çiçekler ve ağaçlar” öznesinin kendisine göre genel anlamlı olan “Bitkiler” anlamına gelen “nebatat” sözcüğü ile yinelenmesi ile aşılmıştır. Böylece hem “çiçekler ve ağaçlar” yinelenmiş hem kakofoniye ve monotonluğa düşülmeden estetik bir şekilde anlam bütünlüğü sağlanmıştır.

2.2.7. Özgünlük

Özgünlük (/ orijinallik) iç veya dış dilsel/dilsel olmayan ögeler ya da gelenek, üslup, biçim veya içerik yönünden kendisinden önce oluşturulmuş veya çağdaşı eserlere benzememe, türdeşleri içinde ilk ve taze olma durumudur. Başka bir deyişle özgünlük kendisinden önce oluşturulmamış bir biçim veya içeriğin, yakalanmamış bir tasarım veya imgenin benzersiz şekilde ve yeni bir ifade biçimiyle oluşturulmasıdır (Huyugüzel, 2018: 97, 362).

Özgünlük sanatçının yaratıcı dehasından kaynaklanan, doğuştan gelen, başkasından öğrenilmeyen ve sonradan edinilemeyen bir niteliktir. Kant'ın terimi ile söylenirse dehanın önemli niteliklerinden biri bu orijinalliktir³¹⁹ (Kant, 2020: 119; Altuğ, 2007: 190).

Ancak bilinçli bir şekilde gerçekleştirilirse özgünlük niteliği elde edilebilir. İçerik, biçim, duygu, düşünce veya imgedeki bilinçli benzersizlik bir yazarın veya metnin özgünlüğünü oluşturur (Karataş, 2018: 359).

Bir eserin var olabilmesi ve edebîliği elde edebilmesi ya da kendisinden sonrakilere öncü olabilmesi için özgünlük oldukça önemli bir prensiptir (Mayakovski, 2018: 52; Özünlü, 2001: 73; Jarrety, 2010: 96; Huyugüzel, 2018: 362; Karataş, 2018: 262). Nitekim yaratıcılığa, teklige ve çıkarsızlığa dayalı sanat ile çıkara, seri üretime ve taklide dayalı zanaatı birbirinden ayıran sanatın önemli ölçütlerinden biridir (Boynukara, 1997: 185).

Özgünlük bir edebî eseri basit bir “yineleme” olmaktan kurtarır ve onu “yineleme”nin ötesine taşır. Okuru bildiği ve tanıdığı bir dünyaya o güne kadar bilmediği ve tanımadığı bir açıdan baktıran özgünlüktür (Doğan, 2004: 74; Arslan, 2014: 321).

Özgünlük; gelenek, taklit ve intihalin zıddıdır (Huyugüzel, 2018: 97, 362). Özgünlük sayesinde metin ya da yazar, kalıcılık elde eder (Karataş, 2018: 358).

Özgünlüğün elde edilebilmesi için birbirine yakın kimi teknikler geliştirilmiştir. “Alışılmışın kırılması, ön plana çıkarma, sapma veya alışılmamış bağdaştırma”³²⁰ olarak tespit edilebilecek bu teknikler farklı ekol, kişi veya bağlamlarda kullanılsa da özgünlük ya da orijinalliğin yakalanmasında aynı çizgide yer alırlar. Özgünlüğün nasıl elde edileceği her dönemde yazar, şair veya teorisyenleri meşgul etmiştir. Söz konusu tekniklerin henüz ismi konmasa da özgünlüğü elde etmenin yolları modern dönemden çok daha önce antik dönemde araştırılmaya başlanmıştır.

³¹⁹ Deha ve orijinallik ile ilgili kimi noktalar “2.1.8. Sanatçı < Deha ve Teknik” alt başlığında işlendiği için burada tekrar alınmamıştır.

³²⁰ Söz konusu tekniklerle ilgili “2.1.21.3. Edebi Dil” alt başlığında da bilgi verilmiştir.

Aristoteles'in *Retorik Sanatı*'nda belirttiği gibi alışılmış nesnelerin farklı bir açıdan gösterilmesi alıcının yeni bir fikir elde etmesine yarar ve oluşturulan bu yeni bakış açısı okuru etki altında bırakarak onun zevk duymasını sağlar. Aristoteles *Poetika*'da alışılmamış bağdaştırma ve sapmayı kapsayacak şekilde yeni türetilen sözcükler, kısaltılmış sözcükler ve değiştirilmiş sözcüklerden bahsetmiş; bu durum için

“Alışılmamış kelimelerin kullanılmasıyla dil sıradan ve kaba olmaktan çıkar, yücelir. Alışılmamıştan kasıt sadece yabancı kelimeler değil aynı zamanda mecaz ve gündelik dilin dışında kalan kelimelerdir. ... Bu nedenle yabancı kelimeler, mecazi kullanımlar, süs kelimeleri ve yukarıda bahsedilen buna benzer ifadelerin bir karışımın parçası olmaları gerekir. Böyle bir karışımın içinde kullanmak sıradanlaşmanın önüne geçer. ... Ancak Euripides Aiskhylos'tan daha farklı bir biçimde, bilinen bir kelimeyi alıp değiştirerek herkesin bildiğinden daha farklı bir anlamda kullanmıştır. Bu durumda Euripides'in mısraları diğerlerinden daha büyük bir etki yaratır.”

ifadelerini kullanmıştır (2013: 77-79). Aristoteles, *Retorik Sanatı*'nda da bu konuya

“Gündelik dilden uzaklaşmak dili daha görkemli gösterir. ... Bu yüzden gündelik konuşmaya alışılmışın dışında bir hava vermek iyidir. Alışılmış olunmayana karşı merak ve hayranlık duyulur, merak ve hayranlık da keyif uyandırır. Şiirde bu birçok şekilde yapılabilir ve şiire uygundur, çünkü şiirde haklarında konuşulan şeyler ve insanlar sıradanlıktan uzaktır.”

(1404b) şeklinde değinmiştir. Alışılmadık sözcükler Aristoteles'e göre ifadeyi basit, kaba ve gündelik olmaktan kurtarır ki alışılmadık sözcükler; yabancı sözcükleri, mecazları, uzatılmış sözcükleri, genel olarak gündelik dilde kullanılmayan sözcükleri kapsayan genel bir terimdir (2019: 170-171).

Alışılmamış bağdaştırma ve sapmaya benzer tutumlar Aristoteles'in Roma'daki en önemli izleyicisi ve Rönesans, neoklasik, romantik ve modern döneme kadar edebiyat ve şiir teorisinin en etkili isimlerinden olan Horatius'ta da oldukça önemli bir yerdedir. Latin düşünür edebiyat teorisinin önemli noktalarına değindiği *Şiir Sanatı* (/ *Ars Poetica*) adlı eserinde sözcük seçimi, bağlamın sözcük anlamındaki önemi ve alışılmamış bağdaştırmaya yakın konular üzerinde durmuştur. Horatius bunlara

“Yine ince bir beğeni ve dikkatle dizdiğinde sözcükleri, / Muazzam bir dilin olacak, hele ki zekice bağdaştırarak, / Yeni kalıyorsan bildik bir sözcüğü bile. Gerekliyorsa ezkaza, / Anlamını derin konuları yeni terimlerle ortaya koymak, / Başarabileceksen kuşaklı Cethegusların bile işitmediği sözcükleri türetmeyi / Bunu yapma izni verilecek sana, ölçülü olman şartıyla. / Ayrıca güven duyulacaktır yeni ve taze türetilmiş sözcüklere,”

şeklinde değinmiştir (2016: 6).

Nitekim Aristoteles’in ve onun izleyicisi Horatius’un görüşleri ile paralel fikirler ünlü Rus biçimcisi ve Rus biçimciliğinin en önemli isimlerinden biri Viktor Şklovski tarafından *Bir Teknik Olarak Şiir* (/ *Yöntem Tekniği Olarak Sanat/ İskusstva Kak Priyom*) adlı makalesinde ilke hâline getirilmeye çalışılmıştır. Sanatsallık, Şklovski tarafından “alışılmışın kırılması (/ Rus. *ostranenie*/ İng. *defamiliarization*/ farklılaştırma/ alışılmadık yapma/ yabancılaşma/ yabancılaştırma)”nda bulunmuştur (Şklovski, 2016: 76; Parer, 2004: 245; Çeker, 2019: 25).

Genel olarak Rus biçimcileri ve özel olarak Şklovski sanatın özünü alışılmışın kırılmasında³²¹ görmüş, bu teknik ile alışılmışlıktan doğan, nesnelerin algılanmasını ve sanatsal etkinin oluşmasını engelleyen otomatikleşmenin önüne geçilebileceğini ileri sürmüşlerdir. Onlara göre standart olanın yabancılaştırılması, alışılmış olanın

³²¹ Dil ve kurgu edebî biçimin iki temel ögesidir. Şiirde dil, romanda ise kurgu biçimin temel ögesidir. Rus biçimcileri sanatsal olanı dil ve kurguda alışılmışın kırılmasında görmüş, eleştiriye ise bu iki temel ögede alışılmışı kıran öğelerin tespit ve adlandırmasında bulmuştur (Sazyek, 2022: 100-101). Şiirde dil; “metaforik ve metonomik kullanımlar; sözdizimi, dize içi ve sonu ses uyumu, ritim, anlatım, imge yapma teknikleri (söz sanatları)” ile günlük iletişim dilinden çıkarak farklılaşır ve edebî dil kurulur. Başka bir deyişle bu unsurlar ile günlük dil bozulur, dilde alışkanlık kırılır ve sapma gerçekleştirilir. Şiirin yüzey ve derin yapısındaki bunlar gibi öğeler, dilde alışkanlığı kırmada birer gerektir. Şiirdeki imge(ler) gerçekliğin algılanışındaki kalıplaşmış yapıları kırar ve dil ile yeniden kurulmuş, kurgulanmış bir gerçekliğin yaratılmasını sağlar. Rus biçimcileri imgeyi de bir teknik olarak kabul etmiştir. Dil boyutundaki benzetme veya metafora dair kullanımlar, şiirin dildeki alışılmışı kırmasında başlıca rolü oynar. Buna ek olarak bu tarz kullanımlar, gerçek dünyayı algılamadaki alışkanlığın kırılması ve gerçekliğin yeniden kurulmasını sağlar. Böylece kanıksanan gerçeklik yeni bir boyutta sunulur. Romanda ise başvuru ölçütü bu tarz metinlerin temelindeki olaylar dizisi ekseninde yani kurgudadır. Şiirdeki “günlük dil-şiir dili” karşılığı romanda “fabula (/ öykü/ olayların gerçek dünyadaki kronolojik akışı)-syuzhet (/ öyküleme/ olayların kurgudaki akışı)” karşılığını alır. Romanda “olayların gerçek dünyadaki her zaman ileriye doğru akan normal ilerleyişinden farklı bir kronolojik düzende sunulma, gerçek dünyadaki neden-sonuç ilişkisinin bozulması, sürekli ileriye giden anlatı herhangi bir kesitinden başlatma, özel tekniklerle geriye dönme, hızlandırma, yavaşlatma, ileriye götürme, gereksiz kesitleri atlama”yla nesnel gerçekliğin dışına çıkılır ve “syuzhet” bu öğelerle kurulur ya da oluşturulur. Ayrıca “syuzhet”in halkaları olan “özgür motifler” aracılığı ile doğal olay akışı yavaşlatılır veya durdurulur. Okur algısında değişiklik yaratır ve bu tarz öğelerin hepsi de “syuzhet”in parçasıdır. Başka bir deyişle tüm bu öğeler ile nesnel gerçeklik, kurmaca gerçekliğe dönüştürülür ve bunlar sayesinde syuzhet kurulur (Sazyek, 2022: 100-103, 114-115). “Syuzhet”in oluşumunda “art arda dizme, çerçeveleme, koşutluk, yan hikâye yerleştirme, iç metin ekleme” gibi teknikler de kullanılır. Bu uygulamalar algının yönünün değişmesini sağlar ve kurgudaki ana akışı bozar ya da etkili şekilde durdurur. Bu tekniklerle oluşturulmuş kısımlar ana hikâyenin ritmini düşürür ve yönünü değiştirir (Sazyek, 2022: 104-105, 109).

kırılmasıyla okura yeni bir bakış açısı sunulur, sanatsal olanın fark edilmesi sağlanır ve sanatsallık deneyimlenebilir (Parer, 2004: 99-100, 126-127, 239, 243-245, 302-303).

“Alışılmışın kırılması (/ ostranenie)” tekniğinin mucidi Şklovski otomatikleşme ve alışılmışın kırılmasına

“Algılamamanın genel yasalarını incelersek, eylemlerin, alışkanlık haline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayarlar.... Otomatikleşme, nesneleri, giysileri, mobilyaları, kadını ve savaş korkusunu yutar.... İşte, yaşam duygusunu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce ‘olmuş’ olanın, sanat için bir önemi yoktur.”, “Bir nesneyi sanatsal bir olguya dönüştürebilmek için, onu yaşam olguları dizisinden çıkarıp almak gerekir. ... Nesneyi alışılmış çağrışımlar kılıfından çekip çıkarmak gerekir. Nesneyi, bir odunu ocakta çeviriyormuş gibi çevirmek gerekir.”

ifadeleriyle değinmiştir (2016: 76-78; 2016a: 173-174).

Belirli bir süre biçimcilerin içinde bulunan Roman Jakobson, alışılmışın kırılmasına ve buradaki sanatsallığa “*Bir şiiri okuyan ya da bir tabloyu seyreden kişi gerçekten de iki düzene dikkat eder: Bir yandan geleneksel kurallara, öte yandan da bu geleneksel kurallardan sapmış sanatsal yeniliğe. Yenilik, arka planda yer alan gelenek çerçevesine göre algılanır.*” şeklinde dikkati çekmiştir (1990: 83-84).

Rus fütürist şair Mayakovski ise *Şiir Nasıl Yapılır* adlı yazısında yeniliğe “3. Yenilik, malzemenin yeniliği ve her şiirsel üretim için zorunlu bir yöntem tekniği.” şeklinde bir maddeyle yer vermiştir (2018: 52).

Alışılmışın kırılması, Rus biçimciliği sona erdirildikten sonra başka ekoller tarafından kullanılmış, geliştirilmiş ve bazı yeni kavramların temelinde yer almıştır. Ayrıca bu teknik sadece edebiyat ile sınırlı kalmamış, farklı sektörlerde de kullanılmıştır. Alışılmışın kırılması dikkat çekip belirli bir etki yaratabilmek için, benzerleri içinden o yapıyı öne çıkarabilmek için birçok sektörde kullanılır. Örneğin Batı’nın ifade ettiği gibi reklamcılıkta alışılmışın kırılmasına hemen hemen denk bir anlamda “farklılaşma” kavramı kullanılmaktadır ve bir reklamın başarılı olabilmesi için bu kriteri mutlaka yerine getirmesi gerekmektedir (2019: 15, 17).

“Sapma (/ önceleme/ İng. deviation/ İng. artful deviation/ İng. foregrounding)” anlam bilimsel (/ İng. semantic), ses bilimsel (/ İng. phonological), söz dizimsel (/ İng. syntactic), sözcüksel (/ İng. lexical), dil bilgisel, anlamsal, yazımsal, lehçesel, kesimsel, tarihsel düzeylerde bilinçli olarak gerçekleştirilen ve olağan kullanımın bozulup yeni, olağandışı kullanımların oluşturulmasıdır (Özünü, 2001: 54, 78, 142; Aksan, 2003: 50; Aksan, 2016: 165-166; Batı, 2019: 105). F. de Saussure’nin en yakın takipçisi ve öğrencisi C. Bally dil bilgisi normlarından sapan yaratıcı kullanımları incelemiş, bunun üzerinde derinleşmiştir. Sapma Bally’dan sonra gelen araştırmacılarca edebî metinlere uygulanan bir ölçüt kabul edilmiştir (Öztokat, 2005: 108).

Ses bilimsel sapmalar, standart dilde kullanılmayan sesbirimlerin kullanılması veya standart dildeki sesbirimlerin eksilmesi ile sözcüksel sapmalar, standart dilde kullanılmayan veya var olmayan sözcüklerin kullanılması ile dil bilgisel sapmalar, bağımlı biçim birimlerin doğru veya standart kullanılmaması ile gerçekleştirilen sapmalardır. Anlamsal sapmalar; eğretilmeler, alışılmamış bağdaştırmalar ile yapılan bir kelimenin olağan anlamsal alanının veya kullanımının dışında kullanılması ile yazımsal sapmalar, herhangi bir edebî türün gelenekselleşmiş yazımının (örneğin şiir için dizeler hâlinde yazma ve dizenin ilk harfinin büyük olması) dışında veya bir harf ya da sayının standart yazımının dışında kullanılması ile gerçekleştirilen sapmalardır. Lehçesel sapmalar, standart dilin yerine başka şive veya lehçenin sözcüklerinin kullanılması ile kesimsel sapmalar, standart dilde yaygın olmayıp belli bir zümre veya meslek grubu tarafından kullanılan kelimelerin yani jargon veya argonun kullanılması ile tarihsel sapmalar, standart dilde yaygın olmayan fakat geçmiş dönemlerde kullanılan kelimelerin tekrar kullanılması ile gerçekleştirilen sapmalardır (Özünü, 2001: 54-57, 80, 94-102, 142-154; Aksan, 2003: 50-53; Aksan, 2016: 166-182).

Sapma sayesinde standart dilde bulunmayan yeni anlatım biçimleri kullanılıp dile güç kazandırılır, okurların zihninde yeni tasarım ya da duygu değerleri oluşturularak çarpıcı, etkili, özgün bir anlatım yakalanır. Klişe yani alışılmış bağdaştırma ayırt ediciliği, özgünlüğü ve yaratıcılığı düşürerek okuru etkilemez (Aksan, 2003: 50; Aksan, 2016: 165; Duman, 2019: 408-411, 508).

Birden çok dil ögesini yan yana getirmeye “bağdaştırma” denir ve bu açıdan bakılınca metin, bağdaştırmalardan oluşur. Duyguların veya fikirlerin anlatımında kelimelerle çeşitli tamlamalar ya da cümleler kurulur veya söz öbekleri oluşturularak anlatılmak istenen dile getirilir. Başka bir deyişle tamlama, cümle ve söz öbekleri oluşturularak bağdaştırmalar yapılır ve anlatılmak istenen dile getirilir (Özdemir, 1990: 31; Aksan, 2016: 150; Aksan, 2017: 105; Karataş, 2018: 50). Bu tamlama, cümle ve söz öbeklerinin oluşturulması sırasında kelimelerin anlamsal ve mantıksal nitelikleri yani anlambirimcikleri (/ Fr. sème)³²² arasında bir uyum bulunur. Bu uyum ve olağanlık ile anlatılmak istenen duygu veya fikir karşıya aktarılır. Nitekim uyum ve olağanlık çerçevesinde gerçekleştirilen, toplumun geneline yayılmış ve kolaylıkla çözülebilen anlatımlara veya ifadelere “alışılmış bağdaştırma” denir (Özdemir, 1990: 31; Aksan, 2003: 38; Aksan, 2016: 29, 150-151; Aksan, 2017: 62-63, 105). Örneğin “Eski ev yıkıldı.” cümlesinin kelimeleri birbiriyle olağan bir şekilde birleşmiştir. Bir ev, eski olabilir ve bu eski ev yıkılabilir ya da herhangi bir ev de yıkılabilir. Kelimelerin kurduğu tüm ilişkiler normal, anlam alanlarına uyumludur ve bağdaştırmalar alışılmış bağdaştırmadır.

Yazarın bir duygu veya fikrin yeni bir yönünü göstermek, okurlara farklı bir bakış açısı sunmak, nesnenin farklı boyutlarını yaratmak, özgün imgeler kurmak, etkili ve coşkulu bir anlatım oluşturmak için anlambirimciklerinin uyum içinde olmayan ya da olağan olarak genellikle yan yana kullanılmayan kelimeleri birleştirip kullanmasına ise “alışılmamış bağdaştırma” denir. Alışılmamış bağdaştırma, sapma açısından düşünüldüğünde anlamsal sapmadır. Yeni birleştirmeler ya da olağandan, genel dil kullanımlarından, genellikle, standarttan anlamsal veya şekilsel sapmalar, farklı kullanımlar alışılmamış bağdaştırmayı oluşturur. Başka bir deyişle sözlükte var olan ve belirli bir kavram alanına (/ sözcük alanı/ dil alanı) dâhil bir kelimenin bu olağan kavram alanından koparılıp olağan kavram alanının dışında yepyeni bir kavram alanında ve yeni ilişkiler kuracak şekilde kullanılmasına alışılmamış bağdaştırma denir. Böylece kelimenin yakın veya uzak çağrışımları anlatıma katılır ya da kelime yeni bir bağlama dayalı yeni bir anlam edinir. Böylece metinde özgün,

³²² Anlambirimcik (/ Fr. sème), bir sözcüğün en küçük ayırıcı anlam ögesidir. Sözcüğün anlamı, anlambirimlerin bütünü ya da toplamıdır (Rifat, 1976: 33; Vardar, 1988: 22; Aksan, 2017: 62-64).

etkileyici ve çağrışımlı bir anlatım oluşturulur (Özünlü, 2001: 54-56, 83; Aksan, 2003: 38-42; Aksan, 2016: 70, 73, 151-152; Aksan, 2017: 106).

Alışılmamış bağdaştırmalar anlam zenginliğini içlerinde taşır, çağrışıma açık olduğu için her okurun zihninde tek boyutlu öğretici metinler gibi aynı biçimde çözülmeyebilir, farklı şekillerde çözülebilir. Bu durum da anlam zenginliğinin yakalanması, çok anlamlılığı, kapalılığı sağlar. Bu kapalılık yani anlamca açık olmayış, çok anlamlılığın oluşturulmasına katkı sağlar ve estetik eser için olumlu bir değerdir. Kapalılık sayesinde okurun düş dünyası harekete geçirilerek işlemesi sağlanır. Böylece hem eser genişler hem farklı dönemlerde farklı zenginliklerle tekrar kurulur ve böylece de tükenmez (Boynukara, 1997: 107-109; Duman, 2019: 506-508).

Alışılmamış bağdaştırma kelimeler arasında yeni ilişki, duygu değeri ve çağrışımlar oluşturma, sözcüklere alışılanın dışında yeni anlam ve duygu değerleri yüklemidir. Alışılmamış bağdaştırma ile gerçek, yeni bir boyutta okurlara sunulur; okur şaşırtılarak imgeyi daha keskin algılaması sağlanır. Okurun şaşırtıp duralamasından sonra altyapısından hareketle alışılmamış bağdaştırmanın üstüne düşünmesi ve yazarın göstermek istediği farklı açıları, ayrıntıları görmesi sayesinde karşısına yeni bir tasarımlar dünyası açılır. Yeni, değişik, güçlü ve etkileyici imgeler, çağrışımlar ve izlenimler genellikle alışılmamış bağdaştırmalarla elde edilir. Günlük dilde kelimelerin ilişkili olduğu diğer kelimeler ve bunların anlamları yaklaşık bellidir. “Eski ev” olağan bir dil kullanımı iken “eski yalnızlıklar” olağan bir dil kullanımı değil alışılmamış bağdaştırmadır. Alışılmamış bağdaştırmalar ile yazar olağanın dışına çıkıp okura yeni bir dünya sunar ve okuyanda farklı, yeni, taze, canlı, imge ve tasarımların oluşmasını sağlar. Böylece anlatımı ve dili daha tesirli bir hâl alır (Macleish, 1980: 324-325; Özdemir, 1990: 31; Aksan, 2003: 38-42; Aksan, 2016: 104, 152-164; Aksan, 2017: 68-74, 106-108; Duman, 2019: 506-507).

Yazar özgün imgelerini alışılmamış bağdaştırmalarla ifade ederek yeni ve etkili anlatım yolları ile var olur. Bayrav bu konuya

“Düzyazı iki anlama gelecek söz ve yapılardan kaçınır. Şiir ise çift anlamlı, çapraşık söz ve yapıları, özellikle arar ve sever. Uğraştırmak, çarpıcı olmak, kapalılık hoş gördüğü yanlardır. Bu yüzden de şiirde anlam taşıma (signification) ile bildirme (information) yi ayırmak gerekir. Metnin anlamını belirtmek bütün bildirisini içermek sayılmaz. Bir şiiri, derinine değerlendirmek,

bütün yönleriyle onu duymak, okur olarak bilgimize, kültürümüze, duygusallığıma bağlıdır.”

şeklinde değinmiştir (1999: 42).

Görüldüğü gibi alışılmışın kırılması, sapma ve onun alt dalı olarak düşünülebilecek alışılmamış bağdaştırma farklı dönem veya topluluklarda çeşit çeşit isimlerle karşılanırsa da bunlar aynı çizgidedir. Söz konusu teknikler esas olarak Aristoteles’ten bu yana birçok araştırmacı tarafından edebî dilde kullanılan önemli birer araç olarak düşünülmüştür. Alışılmışın kırılması, sapma ve alışılmamış bağdaştırma; dil ve düşüncenin bilinen sınırlarının ötesinde hatta Herkül sütunlarının da ötesinde yeni diyarlar ve anlam ilişkilerinin içinde gerçekleştirilen dilsel keşiftir. Bu keşif dilin, edebiyatın ve düşüncenin gücüne güç, zenginliğine zenginlik katar.

İfade edilen olumlu noktaların yanında alışılmışın kırılması, sapma ve alışılmamış bağdaştırma oldukça dikkatli kullanılması gereken araçlardır çünkü bu araçlar nitelikli şekilde yapıldığında estetik yaşantı oluşturulabilir fakat nitelikli şekilde kullanılmadığında metin estetik değil gülünç hâle gelir. Ayrıca bunların metnin tümüne dengesi iyi ayarlanmazsa yazarın anlaşılamaması, edebîliğini ortaya koyamaması gibi olumsuz durumlar da ortaya çıkabilir. Bu sebeple sapma ve alışılmamış bağdaştırmanın kullanımına pek dikkat edilmelidir (Özönlü, 2001: 26-27). Buna ek olarak yazar tarafından bırakılmış boşluklar da dengeli düzenlenmelidir. Aksi takdirde sezdirimin gerçekleşmemesi ya da yanlış gerçekleşmesi olasılığı ortaya çıkar (Bates, 2013: 70).

Aristoteles’in *Poetika*’da bu kullanım ile ilgili bir uyarısı vardır. Eğer alışılmamış bağdaştırmaların hacmi gereğinden fazla artarsa eserin anlaşılamayacağını “*Öte yandan bir şair bütün bir eserini alışılmadık kelimelerle yazmaya kalkışırsa, o zaman eseri bir bilmeceye dönüşür. Tüm eser mecaz ya da yabancı kelimelerle yazılırsa yine bir bilmece, sadece yabancı kelimelerle yazılırsa da bir garabet ortaya çıkar.*” şeklinde dile getirmiştir (2013: 77).

Nitekim bu konuda Latin edebiyatının önemli retorik hocası Quintilian temkinli olunması gerektiğini dile getirmiştir. Ona göre bir kelimeyi gerçek anlamının dışında yeni bir anlamla kullanmak tehlikelidir. Yeni anlam tutarsa üsluba hafif bir şeref kazandırır ancak aksi takdirde yazarı gülünç duruma düşürür. Cicero ise ondan daha cesur bir şekilde yeni kelimelerin cesaretle kullanılması gerektiğini,

bunların ilk önce kaba görünse de zamanla yumuşadığını belirtmiştir (Perek, 1961: 117).

Özgünlük alışılmışı kırar, anlatılanın fark edilmesini, etkili şekilde hissedilmesini sağlar. Alışılmış bir unsurun dile getirilmesi hissedilmenin etkisini düşürür. Eser farklılaştığı oranda var olur. Yaratıcılığın ve özgünlüğün en fazla ortaya çıktığı nokta alışılmışın kırılmasıdır. Alışılmış bir kullanımın etkisi ve heyecanı düşükken özgün bir kullanımın etkisi ve heyecanı yüksektir. Özgünlük, yazarın bireyselliğini ve varlığını inşa eden bir araçtır. Özgünlüğün olmaması yazarın bireyselliğini ve varlığını yok eder. Özgünlüğün yakalanmasında benzetme ya da metafor, söz sanatları, sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar ve ses ahengi öne çıkan araçlardır ki bu araçlar yaratıcılığın gün yüzüne çıktığı en önemli alanlardır. Sayılan unsurlar yaratıcılığın temelidir, normların ihlali özgünlük ve yaratıcılığın meydana çıkmasını sağlar. Özgün kullanımlar okura yeni bir bakış açısı getirerek onun fikrî ve duygusal hayatını zenginleştirir. Özgünlük sanatın malzemesine yeni bir bakış getirir. Bu bakış seyri içinde kişi hayata ve sanata dair haz duyarak olgunlaşır. Edebî eserde kelimeler ile nesneler (ya da gösterge ile gönderge) arasındaki alışılmış, doğal anlam ilişkisi kırılabilir. Yazar kelime ile nesne arasında doğal olmayan ve bağlamdaki diğer kelimelerle anlam kazanan yeni bir anlam ilişkisi kurabilir. İşte bu durum eserin ya da yazarın yarattığı imgenin özgünlüğünü, çağrışımlı bir edebî dünya kurmasını sağlar. Böylece okurun kelime ile nesne arasındaki doğal anlam ilişkisinin bulunduğu dünyaya yeni bir anlam eklenir, kelime ile nesne arasına yeni bir ilişki şekli katılır ki bu şekilde okurun anlam dünyası zenginleşir, hayali genişler. O, yeni bir bakış açısı edinerek dünyayı daha nitelikli görmeye başlar. Klişe, alışılmış bağdaştırma, ölü metafor ya da kalıplaşmış benzetmenin estetik değeri yok denecek kadar düşüktür. Bir unsurun açıklanmasında ya da öğretici metinlerde, estetik araçların içinde sayılabilecek bu araçlar rahatlıkla kullanılabilir. Bunların anlamları açık ve bilinir olduğundan farklı yorum görülmez, anlamları tektir. Alışılmamış bağdaştırmalar ya da güçlü istiare veya teşbih-i beligler yeni ve güçlü ise anlamları kolay kolay anlaşılamıyor ve okuru derinden sarsıyor ise yoruma açıktır. Bu durum da anlam ve hayal zenginliğini üreterek okura estetik bir yaşantı sağlar. Benzetmenin öğeleri, açıklığı ve klişeliği yani alışılmışlığı arttıkça farklı yorumlar azalır, tek

anlama doğru gidilir. Bunlar öğretici metinler için ideal ve açıklayıcı araçsal kullanımları oluşturur çünkü bu hâliyle estetik veya edebî değildir. Öğretici metinlerde sanatların bu şekilleri kullanılabilir ve bu kullanım, metne estetik bir değer katmaz, aksine anlaşılabilirliği artırır. Başka bir deyişle bu tür klişe kullanımlar metinlere edebî değer katmaz ancak anlaşılmaya yardım eder. Bunlar araçtır ve işlevseldir. Benzetmenin öğeleri, açıklığı ve klişeliği yani alışılmışlığı düştükçe farklı yorumlar artar, anlam zenginliğine gidilir. Söz konusu benzetme tarzı bu hâliyle estetik ve edebîdir, estetik ve edebî metinlerde kullanılabilir. Bu durumdaki kullanımlar metinlere edebî değer sağlar; amaçtır ve estetik yaşantı meydana getirme amacına sahiptir.

Ölçü, durak, paralellik ile oluşturulan “ritim”; kafiye, redif, asonas, aliterasyon, ulama ile oluşturulan “müzikalite” ile birleşerek “ses yapısı”nı oluşturur. Ses yapısı hem ritim hem müzikalite düzeyleri ile monotonluğu ses açısından kırar. Monotonluğun anlamsal açıdan kırılması ise özgünlük ile sağlanır.

“İçerik ve konu” ile “kalıp ve şekil” ayrımlarının yapılması oldukça önemlidir³²³. Esas olarak yeni eleştiri ile gerçekleştirilen bu ayrımlar edebî eserin esere dönük bir şekilde değerlendirilebilmesinde önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır. Yeni eleştiriye göre “konu” ve “kalıp” kavramları eserden önce ve eserin dışında, eserden bağımsız şekilde yer alan ham maddelerdir. Konu, eserden önce eserin dışında yer alan anlam kümeleri; kalıp ise eser daha oluşturulmadan önce edebiyat içinde oluşmuş çeşitli türlerin veya şekillerin sabitlenmiş formlarıdır.

İçerik, konunun eser içinde aldığı hâl, yazarın konuya verdiği düzendir ve içerik bu hâliyle metnin iç ögesidir³²⁴. Biçim (/ yapı) ise düzenleniş ya da organizasyon anlamına gelir ve tıpkı içerik gibi metin içi ögedir. “Biçim”, eserdeki iç öğelerin düzenlenişi, organizasyonu; bu düzenleniş ve organizasyonun nasıl yapıldığı ile ilgilidir. İç öğelerin düzenleniş ve organizasyonu biçimi oluşturur. Hatta metindeki tüm düzenlemeyi kapsadığı için içerikle birleşik tüm metnin içerik-biçim birliğini ifade eden bir kavramdır. Orijinallik, konunun düzenlenerek metnin iç ögesi hâline getirilen içerikte, kalıbın ve içeriğin tüm düzenlenişlerini içeren biçimde

³²³ Ayrıca bk. “2.1.18. Edebî Eserde Yapı: Biçim ve İçerik” ve “2.1.18.1. Dörtlü Ayrım ve Biçim/Yapı”

³²⁴ İçerik, konu ve biçim ile ilgili kimi noktalar “2.1.16. Edebî Eserde Konu ve İçerik Farkı” alt başlığında işlendiği için buraya tekrar alınmamıştır.

aranır. Metin dışındaki unsurlar eleştirinin kapsamında değildir ve eleştiri ancak metnin içindeki ögelere bakar. Böylece özgünlük konu ve kalıpta değil içerik, şekil ve bu ikisinin birliği olan “biçimde/yapıda” aranır. Metnin estetik değerine olumlu veya olumsuz değerinde etkide bulunan özgünlük, içerik, şekil ve biçimde/yapıda aranır. Konu ve kalıp metnin estetik değerini etkilemezken içerik, şekil ve biçim/yapı metnin estetik değerini etkileyen metin içi öğelerdir.

Konu ne işlendiği, kalıp hangi dış formalara sahip olduğu, içerik o konunun sanat eserinde nasıl işlenip yazarın yaratıcı hayal gücü ve metinsel araçlar ile organize edilip şekillendirilmesinden sonra aldığı form, şekil o kalıbın nasıl kullanıldığı biçim/yapı ise bu iki unsuru kapsar hâlde dilsel öğelerin tüm düzenlenişidir. Konu ve kalıp metnin dışındayken içerik, şekil ve biçim o metin aracılığı ile konunun ve kalıbın metinsel araçlar ve yaratıcı deha ile işlenmesiyle metin içinde var olur. Eğer bir sanat eserinin özgünlük değeri varsa o sanat eserinin başka bir sanat eseri ile konusu veya kalıbı aynı olsa bile içerik, şekil ve biçim farkı olacaktır.

Özgünlük; içerik, şekil ve biçimde/yapıda aranan bir değerdir ve konu ile kalıp aracılığı ile yazarın yaratıcı hayal gücünün göstergesidir. Konu ve kalıp ham maddedir, içerik, şekil ve biçim/yapı ise o maddenin sanatçı tarafından şekil verilmiş hâlidir. Bürokrasinin işlemeziği, sürüncemesi, boğuculuğu, eleştirisi ve ilerlemediği zaman sonuç alınamaması bir konudur. Bu konu edebî eserlerin kendilerinden bağımsız şekilde dış dünya ve edebiyatın dışında mevcuttur, bu hâliyle de estetik değer bakımından nötrdür. Bu konu Franz Kafka ile Aziz Nesin gibi farklı milletlerden ve dönemlerden yazarlar tarafından bambaşka eserlerde işlenerek birbirinden farklı içerikler hâline getirilmiştir.

Açmazların önemli yazarı Franz Kafka, *Dava* romanında

“Dairenin hemen karşısında hakikaten tavan arasına çıkan dar bir tahta merdiven vardı, bir yerde kıvrıldığı için sonu görünmüyordu. ... Uzun bir koridor boyunca, kaba doğramalı kapılardan, tavan arasındaki tek tek birimlere çıkılıyordu. Doğrudan bir ışık kaynağı bulunmamasına rağmen tamamen de karanlık değildi, çünkü bazı birimlerin girişlerinde yekpare kontrplak duvar yerine tavana kadar uzanan tahta parmaklıklar vardı, buralardan biraz ışık sızıyordu, arlardan bazı memurların masalarında yazı yazarken veya hemen parmaklığın dibinde durmuş aralıklardan girişteki insanları gözetlerken görmek mümkündü. ... [Josef K.:] ‘Bir ay önce davamla ilgili bazı kanıtlar sunmuştum, onların değerlendirilmesini bekliyorum.’ ... K. bu arada kendini sahiden yorgun

hissediordu. ... şimdiye kadar gördükleri yeterince içini daraltmıştı ...[Kız, koridor için:] Güneş çatıyı ısıtıyor, ısınan ahşap da havayı ağırlaştırıyor, boğuyor. ... artık zor nefes alınıyor. ... K. cevap vermedi, bu ani zaaf halinde bu insanların eline kalmaktan çok rahatsız olmuştu, bu yetmiyormuş gibi fenalaşmasının sebeplerini öğrendikten sonra da kendini iyi hissetmiyordu, hatta biraz daha kötülemişti. ... [Adam:] 'Beyefendinin rahatsızlığı buradaki atmosferle alakalı, ... [Josef K.'yi] ilkin kalemlerden dışarı çıkaralım ...[Josef K.:] 'Ben de memurum, büro havasına alışığım ama burası fazla boğuk, siz kendiniz söylediniz. Yürümeme biraz yardım etme lütfunda bulunursanız...zira başım dönüyor, tek başıma ayağa kalkarsam fena oluyorum.' ... K. neredeyse utandı adamdan, daha önce onun karşısında dimdik durmuştu, şimdiyse iki kişinin ona destek olması gerekiyor, şapkasının dengesini parmaklarıyla müşavir sağlıyordu, saçı başı dağılmış, perçemi terle kaplı alnına düşmüştü. ...K. çıkış kapısının önünde olduğunu fark etti, kız kapıyı açmıştı. Bir anda bütün güçleri geri gelmiş gibi hissetti, özgürlüğün ön tadımını yapmak için hemen merdivenin bir basamağını çıktı, ona doğru eğilen refakatçilerine veda etti oradan.' (Kafka, 2016: 87-110)

parçasında olduğu gibi Josef K.'nin başından geçen bürokratik işlemleri iç sıkıntısı, afakanlar ve kaygılarla bezeyerek okura ezici, sarsıcı ve dehşetli ama estetik bir şekilde kendine has bir içerik çerçevesinde sunmuştur. Kafka sıkıntının okuru ezdiği bu satırlarla ele aldığı konudan kendine has bir içerik oluşturmuştur.

Aziz Nesin ise aynı konuyu

"[Vatandaş:] 'Ah, bir elime geçirsem !.. Ayten Hanım, Metin Bey'in yanındaymış. Metin Bey'e gidip Ayten Hanım'ı soracağım. Ayten Hanım'ı bulunca da ondan Zehra Hanım'ı soracağım.' [Yaşar Yaşamaz:] 'Haaa, sizin işiniz Zehra Hanım'la...' [Vatandaş:] 'Yok canım, Safi Bey, Zehra Hanım'ın yanına gitmiş de Zehra Hanım'dan Safi Bey'i sorup Safi Bey'den de Kâmil Bey'in nerede olduğunu öğreneceğim. Benim asıl işim Remzi Bey'le, ben onu arıyorum. Remzi Bey de Kâmil Bey'in yanına gitmiş...' [Yaşar Yaşamaz:] 'Aaaa, sizin işiniz uzunmuş.' [Vatandaş:] 'Uzun ya, sizinki kolay mı ?' [Yaşar Yaşamaz:] 'Kolay sayılır. Ben İbrahim Bey'i arıyorum. İbrahim Bey, Ayten Hanım'ın yanına gitmiş. Ayten Hanım'ı buldum mu tamam. Bir numara alıp hemen gideceğim.' [Vatandaş:] 'Ben de geçen yıl buraya bir numara almak için gelmiştim, hâlâ alacağım o numarayı...İnşallah alırsınız. Haydi vakit kaybetmeyelim.' (Nesin, 2019: 72-89, 256-304)

ifadeleri ile *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanında Yaşar Yaşamaz'ı kâh vatandaşlar ile odadan odaya koşturup sonunda tüm stadyuma sövdürüp kâh Büyük Hanımefendi Güher Yekin'i askere almamaları için usulen o makamdan bu makama taşıyıp kâh Key-Si-Bi'den Ajan Sıfır İks On Üç Riçirt Reşat ile daireden daireye dolaşıp işlerin ilerlemesizliği ve çarpıklığını mizah ile bezeyerek bambaşka bir içerik hâlinde sunmuştur. Franz Kafka ile aynı konuyu temele almasına rağmen Nesin, izahı olmayan durumların mizahını yaparak, iç sıkıntısını komik ile bezeyerek

kendine has bir içerikte sunmuştur. Bu iki güçlü kalemin ele aldığı konu onlardan önce ve bağımsız bir şekilde varken sanat eserleri olan *Dava* ile *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ın içerikleri bu yazarlarca üretilmiştir.

Ayrıca iki yazarın kendilerinden önce Miguel de Cervantes Saavedra tarafından ilk örneği verildiği kabul edilen “roman” kalıbı ile eserlerini vermeleri benzerdir ve bu kalıbın da bu sanat eserlerinden bağımsız bir şekilde var olduğu göz önüne getirildiğinde herhangi bir estetik değeri yoktur. Buna karşıt olarak iki yazarın da romanlarını oluştururken kullandığı biçimler örneğin Kafka'nın mekânın atmosferi ile karakterin iç dünyasının dışa vurumu ya da Nesin'in standart dil kullanımlarının dışına çıkan dil kullanımlarını tercihi kendilerine hâstır ve yazarların yaratıcılığının eseridir. Biçim ile içeriğin birleşimi sanat eserini verdiği için yazarlar, kullandıkları kalıplardan sorumlu değildir. Kalıp estetik değerin oluşmasına artı ya da eksi yönde herhangi bir etki yapmazken yazarlar ancak biçimlerden sorumludur ve bu biçimler estetik değerin oluşmasına katkıda bulunur. Aynı karşıtlık konu ve içerikte de görülmektedir. Kafka ve Nesin, kendilerinden önce ve bağımsız bir şekilde var olan konudan sorumlu değilken kendileri ile özgün bir şekilde eserlerinde var olan içerikten sorumludur. Bu ve tüm sanat eserleri için genel kabul gören görüş konunun herhangi bir estetik değer sağlamazken içeriğin sağladığı yönündedir.

Bildiği yolda eğilip bükülmeden ve el etek öpmeden yürüyen Tevfik Fikret'in “*... / Ey sahn-ı mezâlim...Evet, ey sahne-i garâ / Ey sahne-yi zî-şâ'saa-i hâile-pîrâ ! / Ey şâ'saanın, kevkebenin mehdi, mezârı; / Şarkın ezeli hâkime-i câzibe-dârı; / Ey kanlı muhabbetleri bi-lerziş-i nefret / Perverde eden sîne-i meshûf-ı sefâhet / ...*” (Fikret, 2009: 181) ifadelerini barındıran *Sis* şiiri ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “*O vakit İstanbul, bu koca şehir, bu çağdaş Sodom, bu asi Gomore çatırdayarak her tarafından tutuşup yanmaya başlayacaktı.*” (Karaosmanoğlu, 2019: 260) ifadelerini barındıran, İstanbul ile ahlak bozuklukları yüzünden Tanrı'nın gazabına uğrayan iki büyük şehir Sodom ve Gomore benzerliğini kuran *Sodom ve Gomore* romanı içerik, biçim ve kalıp (şiir olma ve roman olma) açısından farklı özellikler gösterse de konu olarak aynı konu, İstanbul'un pisliği ve ahlak çöküntüsüne uğramış hâli temelinde oluşturulmuş sanat eserleridir.

Tevfik Fikret ile İstanbul'a dair “*Bu şehir-i İstanbul ki bî-misl ü bahâdır / Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedâdır*” (Nedim, 2012: 92) ifadelerine sahip Divan Edebiyatı'nın şûhane gazelinin en güçlü temsilcisi Nedim'in ise biçim ve içerik açısından farklı özellikler gösterse de kalıp ve konu olarak şiir kalıbı ve İstanbul konusunda ortak paydada buluşmuştur. Nedim ile Fikret arasında bulunan birliktelik ve farklılıklar Yahya Kemal ile de arasında da mevcuttur.

Örnek-1:

Güzel İzmir'de büyük önder Mustafa Kemal ATATÜRK'ü (1881-1938) ve Kuvâ-yı Milliye ruhunu şehrin her semtinde, mahallesinde, vapurunda yaşayabilirsiniz.

Alışılmamış bağdaştırma; benzetme, standart söz dizimi, dil bilgisi kurallarından sapma ile sağlanabilir. Ayrıca kelime, cümle, harf veya sayıların yeni birleştirmelerde kullanılması, bozulması ya da parçalanması ile de yakalanabilir. Örnek-1'de büyük önder Mustafa Kemal ATATÜRK'ün doğum ve ölüm tarihleri “1881-1938” şeklinde yazılabilirdi ve bu yazım, bilgi vermek açısından saydam³²⁵ bir dil kullanımı, dilin göndergesel işlevi ile standart kullanımına örnek olurdu. “1881-1938” şekli yazımında doğum ve ölüm tarihi bilgisinin ötesinde bir bilgi yoktur fakat aynı tarihler “1881-1938” şeklinde “8” sayısının bozulması ile oluşturulursa standart dilden bir yazımsal sapma, alışılmamış bir bağdaştırma okurların karşısına çıkar. “1938” yılının bilgisinin yanında Mustafa Kemal ATATÜRK'ün hiçbir zaman unutulmayacağını, fikirlerinin ölümsüzlüğünün ve her genç zihinde fikirleri ile yaşadığının bilgisi gibi sonsuzlukla alakalı ve bunun dışında uzak ya da yakın olumlu birçok çağrışım da aktarılır. Ayrıca yazarın bu alışılmamış bağdaştırması bir özlem duygusunun da aktarılmasını olanaklı kılar ve sayılara çeşitli duygu tonları da yükler. Böylece tarih bilgisinin yanında belki de sayfalarca aktarılabilecek duygular ve fikirler etkili, yoğun ve çarpıcı bir şekilde aktarılmış olur.

³²⁵ Saydamlık, bağımlı ve bağımsız biçim birimlerin gerçek ve yaygın anlamları ile kullanılması, bireyselliğin ağır basmadığı, sapmaların ve alışılmamış bağdaştırmaların bulunmadığı dil kullanımıdır (Karaağaç, 2018: 643).

Örnek-2:

Mustafa! Erdem! Ayaz! Yaşsan size goca Adalılar!

Bir romanda bir karakterden Örnek-2'deki şeklinde ağız özelliğinin işitilmesi, Ege bölgesinin birçok çağrışımını ve halk içinden gelen doğallık duygusunu okurlara aktaracaktır.

Örnek-3:

“...Mişel Ağanın çetrefillik eseri olarak icat ettiği ‘uykuyor’ kelimesi ise ‘okumak-uyumak’ fiillerini birden ifade eder, yani herkesin başına geldiği vechle okurken uyumak hâlini gösterir bir vecih ve veciz iken Bihruz Beyce nasılsa römarkbl görünmedi. ...” (Ekrem, 2009: 176)

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı yazarlarından Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı eserinde “okumak” ve “uyumak” kelimelerinin birleşiminden oluşturduğu, sözcüksel sapma olan ve alışılmamış bağdaştırma sayılabilecek “uykuyor” kelimesi kullanıldığı kısımda anlatımda etkililiği ve ifadenin gücünü arttırmıştır.

Örnek-4:

“... Güvenparkı'nın önünde Belçika Büyükelçiliği'nin Greyhound'ları ile karşılaştı. Her zaman olduğu gibi arkalarında üniformalı kavas. İsabella ile Mirella, bu iki kız kardeş sade kordiplomatığın değil, Ankara köpek sosyetesinin en rüzgârlı güzelleri idiler. İkisinin de karşı konmaz bir kok-benisi vardı... Kalbi biraz önceki heyecandan boynunda atıyor, bu yüzden Hülya'nın babasının praf'larına ayak uydurabilmek için tıknafes oluyordu... Köpeklerin, efendilerinden ayrı, hatta bazen onların tam zıddı bir kişiliği olamayacağını savunmak, köpekleri insan derecesine indirmek değil de ne ?... Ne var ki arka ayakları üzerinde ayağa kalktığından beri içgüdüsunü kaybedip akla özenen insan, bunu bile fark etmez olmuş işte. Akla tam varamamış, sezisinin köprülerini de yıkmış. Lök gibi ortada kalmış. ...” (Taner, 2015: 9-19)

Örnek-4'te Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda hikâye ve tiyatronun en önemli isimlerinden biri olan Haldun Taner'in *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* adlı hikâyesinden çeşitli alıntılar yapılmıştır. Taner öyküsünde köpek algısına sahip tanrısal anlatıcıyı ustalıkla şekilde kullanmış ve sahibiyle yürüyüşe çıkan Sancho'yu ve onun gözünden insanın dünyasını çizmiştir. Taner hikâyesini oluştururken ona estetik değerini ve özgünlüğünü birçok alışılmamış bağdaştırma ile sağlamıştır. Yukarıdaki parçada da görülen “albeni” den analoji (/ örnekseme/ benzeşme) yoluyla türetilen “kok-beni”, “sosyete”den analoji ile oluşturulan “köpek sosyetes”, “yüreği ağzına gelmek”ten anaoloji ile oluşturulan “kalbi boynunda atmak”, “söylemek”ten analoji ile türetilen “havlamamak” sözcüksel sapmaların ve alışılmamış bağdaştırmaların sayesinde etkili ve estetik bir anlatım yakalayabilmiştir. Ayrıca “köpekleri insan derecesine indirmek”, Rönesans'tan bu yana yaygın görüş olan insanın tüm canlılardan üstün olduğu fikrini alt üst etmekte ve köpeklerin gözünden bakıldığında normalin dört ayak üzerinde durmak olduğu ama insanın iki ayak üzerine kalktığı ve bu anormal durumdan sonra da çeşitli içgüdülerini kaybettiği dile getirilmektedir. Yazar bu alışılmamış bağdaştırmalar ile dünyanın bir köpek gözünden nasıl görülebileceğini başarılı şekilde ortaya koymuş, köpeğe uygun bir üslup oluşturmayı incelikli şekilde başarmıştır. Köpeğin düşüncelerinin ve hislerinin akışını yine köpeğin mantığıyla vererek mükemmel bir düzen oturtup tutarlılık sağlamıştır. İnsanlığa, insana ve onun çarpık ilişkilerine dair eleştirileri doğa açısından bakarak sıralamış, okurlara kendilerini, insanlığı bir köpeğin gözünden gösterebilmiştir. Bu bakış açısının sırtıtmamasını ise gerçekleştirdiği alışılmamış bağdaştırmalarla sağlamış, bir köpeğin gözünden dünyayı çizilebilmiş, köpeğin bakış açısına uygun bir ifade yani köpek söylemi ya da ifadesi oluşturabilmiştir. Dünyanın bir köpeğin gözünden verilebilmesi için onun dünyasına has unsurlarla kurulması gerekliliğini Haldun Taner bu şekilde bir alışılmamış bağdaştırma ile özgün ve estetik şekilde sağlamıştır. Nitekim bu edebî başarı sayesinde de hikâyedeki pek çok eleştiri duyumsanabilmiştir.

Örnek-5:

“ ...

Halk aşksızsa sokaklar

banka dükkânlarıyla doludur

...” (Zarifoğlu, 2019: 35)

Zarif bir şairin bu dizeleri aşksızlıkla bankaları bağdaştırması yönüyle alışılmamış bağdaştırmanın önemli örneklerinden biri olmaktadır. Cahit Zarifoğlu, *Ben Dirimle Doğrulurken* adlı şiirinde paranın mutluluğu getireceğine dair kapitalizmin oluşturduğu fikre, bankaların mâbet, paranın ilah ve tek amaç olduğu bu günlerde zarif ve estetik bir şekilde itiraz etmektedir. İnsanoğlunun en önemli unsuru olan zamanı ile para satın aldığı dönemde sevgisizliğin, anlayış yoksunluğunun, maneviyatsızlığın insanların doğasına aykırı olan para aç gözlülüğünden kaynaklandığı fikri zarif bir şair tarafından estetik bir biçimde dile getirilmektedir. İnsanoğlunun anlayış, aşk, sevmek, maneviyat gibi insanı insan yapan unsurları para uğruna feda ettiği, alışılmamış bağdaştırma ile estetik biçimde ve oldukça etkili olarak ifade edilmiştir. Alışılmamış bağdaştırma, paranın hayatı idame ettirebilmek için sadece bir araç olduğunu unutup onu amaç haline getiren ve bu amaçla âmâ hâle gelip, hissizleşip duygularını kaybeden anlayış ve insanlık fakiri insanoğluna kendini estetik ve çarpıcı bir şekilde göstermektedir.

Örnek-6:

“Ayıışığında oturuyorduk

Bileğinden öptüm seni

Sonra ayakta öptüm

Dudağından öptüm seni

Kapı aralığında öptüm

Soluğundan öptüm seni

...” (Süreya, 2014: 119)

“Öpmek” eylemi standart dil kullanımında bir kişiye yönelik iken Cemal Süreya’nın *Sayım* adlı şiirinde bu eylem “soluk”a yönelmiştir. Öpmenin anlam yapısı, içerdiği anlambirimcikler incelendiğinde genellikle bir kişiye ve sevilen bir kişiye yöneldiği fakat bir kişi olmayan “soluk”un “yaşamaya yarama, nefes alıp verme, akciğer, burun, oksijen” gibi anlambirimcikleriyle uyuşmadığı görülür. Şair, böylece alışılmamış bir bağdaştırma yakalamış ve bu alışılmamış bağdaştırmanın kullanımıyla sevgilisi ile yüz yüze olduğunu, sevgilisinin nefesinin dudaklarına değdiğini ya da buna benzer bir durumla ilgili zengin çağrışımları okurlara sunmuştur. Aynı şiirde geçen “Çocuğundan öptüm seni”, “İliğinden öptüm seni”, “Kaynağından öptüm seni” kullanımları da alışılmamış bağdaştırmaya örnek olmakta; okurlara yeni, zengin, şaşırtıcı, çağrışımlı tasarımlar sunmakta; onlara zengin bir hayal dünyası yaratıp bakış açıları ve duygu dünyalarını genişletmekte, zenginleştirmektedir.

Örnek-7:

*“Bu şehir-i İstanbul ki bî-misl ü bahâdır
Bir sengine yek-pâre Acem mülkü fedâdır
...”* (Nedim, 2012: 92)

Örnek-8:

“...
*Ey köhne Bizans, ey koca fertût-ı musahhir,
Ey bin kocadan artakalan bîve-i bâkir;
...”* (Fikret, 2009: 181)

Örnek-9:

“...
Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet

Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten

...” (Kaplan, 2010: 41)

Örnek-7 Divan Edebiyatı’nın önemli şairlerinden biri olan Nedim, Örnek-8 ise Servet-i Fünun Edebiyatı’nın en önemli şairi olan, Tevfik Fikret’ten alınmış beyitlerdir. Bu iki şairin beyitlerine bakıldığında konunun ortak bir şekilde “İstanbul” olduğu görülmekteyse de iki şairin içeriği birbirinden oldukça farklıdır. Nedim’in içeriğinde İstanbul oldukça olumlu özellikleri ile işlenirken Fikret’in içeriğinde İstanbul tüm olumsuzlukları ile işlenmektedir. Örnek-9 Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’nın en ateşli ve gür sesli şairi Namık Kemal’in *Hürriyet Kasidesi* adlı eserinden alınmış bir beyittir. Namık Kemal’in eseri ile Nedim’in eseri kalıp bakımından aynı olsa bile içerikleri ve biçimleri bakımından oldukça farklıdır. Nedim, Divan Edebiyatı’nın geleneğine uygun olarak estetik bir şekilde konusunu işleyip sadece güzeli yakalama, okurlarda estetik bir zevk uyandırma amacındayken ve tüm düzeni yani biçimi buna uygun kurarken Namık Kemal ise Divan Edebiyatı’nın kalıplarını kullansa da ona karşı, sosyal konuları şiirinde işleyerek şiiri işlevsel olarak kullanmaktadır. Görüldüğü gibi Nedim ve Tevfik Fikret’in konuları aynı olsa da içerikleri farklı, Nedim ve Namık Kemal’in kalıpları aynı olsa da biçimleri farklıdır. Bu eserlere estetik değerini veren araçlar ise konu ve kalıp değil içerik ve biçimdir. Yani Nedim’i Nedim, Namık Kemal’i Namık Kemal, Tevfik Fikret’i Tevfik Fikret yapan eserlerinin konu ya da kalıpları değil içerik ve biçimleridir.

2.2.8. Çoklukta Birlik

Çoklukta (/ çeşitlilikte) birlik (/ birlikteki çokluk/ unitas in multitudine), etkinin yapılandırılması için çeşitli araçlardan faydalanıp tüm çeşitliliğin tek bir etki uyandıracak şekilde düzenlenmesi; çeşitli ve birbirinden uzak öğelerin tek bir amaç etrafında toplanmasıdır. Başka bir deyişle çoklukta birlik, içerisinde çeşitliliğe sahip olan fakat bu çeşitlilik birleştikten sonra dışarıda tek amaca yönelmiş olan bir birliktir yani çeşitlilik içinde tek amaca yönelmiş düzenin birliğidir.

Çoklukta birlik bütünün farklı araçlarla oluşturulabilmesi, bütün oluştururken farklı araçların kullanılıp bunların hepsinin tek bir amaçta toplanabilmesi ve eserin temel duygu veya fikir etrafında ilişkilendirilebilmesidir. Kompozisyonda farklı araçlarla birlik izlenimi sağlanabilmişse başka bir deyişle farklı araçlar bütün oluşturacak şekilde birbirleriyle ilişkilendirilebilmişse çoklukta birlik sağlanmış demektir (Tunalı, 2011: 224-225; Cevizci, 1999: 153; Arslan, 2014: 321; Duman, 2019: 102).

Wellek ve Warren'e göre gerçek bir birlik (/ karışım/ özdeşleşme) olması şartıyla şiirin değeri, sahip olduğu malzemenin çeşitliliği ile doğru orantılı şekilde artar (2011: 288). Sanat eserinde eserin öğelerinin çok çeşitliliğinin birliğe uygunluğu vardır (Altuğ, 2007: 121).

Çoklukta birlikle oluşacak diğer bir nitelik “karmaşıklık (/ karışık olma/ confusa)”tır. Karmaşıklık; kaos, karışıklık yani düzensizliğin aksine olumlu bir değerdir. Karmaşık olma durumu tek bir amaç için çeşitli öğelerin bir arada olması durumudur. Başka bir deyişle karmaşıklık; karışıklık, düzensizlik veya kaos değil aksine “öğelerin birlikte akışı” veya “öğelerin birbiri içinde erimişliği” demektir (Altuğ, 2007: 120).

Karmaşıklıkta düzen, farklı araçların çokluğuna ve bu çoklukta birliğine dayanır (Tunalı, 2011: 80). Bu çokluk ve çeşitlilikten birlik doğabiliyorsa eser için önemli bir estetik nitelik yerine getiriliyor demektir. Çoklukta ya da çeşitlilikte birlik, farklı öge ile tekniklerin kaynaşıp tek bir potada erimesi; yan yana, düzenli, belirli bir organizasyon içinde ilişkili bir hâlde tek amaca doğru sürüp gitmesi ve o amacı meydana getirmesidir. Farklı öğelerin tek amaç için bir araya gelip tek bir etki uyandırması, “bütünsel (/ integral)”liği yakalayabilmesi eser için oldukça önemlidir.

Örnek-1:

“Ufuklardan ufuklara

ordu ordu köpüklü mor dalgalar koşuyordu;

Hazer rüzgârların dilini konuşuyor balam,

konusup coşuyordu !

Kim demiş “çört vazmi !”

Hazer ölü bir göle benzer !
Uçsuz bucaksız başı boş tuzlu bir sudur Hazer !
Hazerde dost gezer, e.....y!..
düşman gezer !

Dalga bir dağdır
kayık bir geyik !
Dalga bir kuyu
kayık bir kova !
Çıkıyor kayık,
iniyor kayık,
devrilen
bir atın
sırtından inip,
şahlanan
bir ata
biniyor kayık !
...” (Hikmet, 1995: 30)

Örnek-1’de Nazım Hikmet’in *Bahri Hazer* adlı şiirinden bir parça alıntılanmıştır. Alıntılanan parçada dost-düşman, çıkmak-inmek, devrilmek-şahlanmak, inmek-binmek karşıt kavramları kullanılmış ve tezat sanatı yapılmıştır. Ayrıca “dalga bir dağdır / kayık bir geyik!”, “Dalga bir kuyu / kayık bir kova!” mısraları arasında “özne-yüklem” eş dizilimi, yüklemelerinin arasında ise sıfat tamlamasından oluşmuş eş bir yapı görülmektedir. “Çıkıyor kayık / iniyor kayık” mısralarının arasında “yüklem-özne” dizilimine dayalı bir paralellik; “devrilen bir atın sırtından inip,” / “şahlanan bir ata biniyor kayık!” mısraları arasında ise birbirine paralel sayılabilecek ögeler bulunmaktadır. Bu paralellikler belirli bir ritim oluşturmakta ki bu ritim ile içerikte belirtilen devrim hâlindeki kayık imgesi desteklenmektedir. Bu paralellik ve tezat sanatı aracı ile içerikte dalgalı denizde bir

kayığın batıp çıkması imgesi etkili şekilde oluşturulabilmiştir. Tezat sanatı sayesinde dalgalı denizde bir aşağı bir yukarı çıkan, birbirine zıt durumlarda ve devinim hâlinde olan bir kayık imgesi çizilebilmiştir. Kayık, bir aşağı bir yukarı gidip gelerek birbirine zıt iki kutup arasında mekik dokumaktadır. Mısralarda birbirine zıt unsurların kullanımı kayığın birbirine zıt olan inip çıkma durumunu verme işlevini başarıyla yerine getirmiştir. Hırçın denizde savrulan kayığın bir inip bir çıkması karşıt kavramların kullanılması ve paralellikler ile başarılı şekilde ifade edilmiştir. Bu içerik ayrıca paralel yapılar, mısraların basamaklı dizimi ve puntosundaki farklılık, yineleme, istiare, oluşturulan ses ahengi ile desteklenmiştir. “Hazer”, “dalga” ve “kayık” kelimeleri tekrar edilmiş ve içeriğin oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca inişin devrilen bir attan inmeye, çıkışın ise şahlanan bir ata binmeye benzetilmesi kayığın devinimini destekleyen benzetmelerdir. Ayrıca suyun üstündeki kayık imgesi dalganın kuyuya, kayığın kovaya benzetilmesinden hareketle etkili şekilde oluşturulmuştur. Sonuç olarak tezat sanatı temelinde bir inip bir çıkan kayık imgesi başarılı şekilde oluşturulabilmiştir. “devrilen / bir atın / sırtından / inip, / şahlanan / bir ata / biniyor kayık !” mısralarında tezat temeline dayalı; paralellik ve yineleme sayesinde kayığın devinimini verebilecek bir ses ahengi oluşturulabilmiştir. Özellikle “...-dan inip” “...-a biniyor” kısımlarında çıkma hâli ile kayığın aşağı doğru yol alıp yönelme hâliyle tekrar dalganın üstüne yönelmesi hareketin verilebildiği, içerik ile biçimin aynı potada eridiği müstesna mısralardandır. Sonuç olarak tezat, yineleme, paralellik, ses ahengi, ritim, istiare, basamaklı dizim ve punto farkı gibi birçok aracın kullanılıp tek bir imgenin devinim hâlinde bir batıp bir çıkan bir kayığın imgesinin bütünlüklü bir şekilde oluşturulması sağlanabilmiştir. Böylece birçok araçtan faydalanılıp tek bir imge birlikli şekilde çizilebilmiş yani çoklukta birlik yakalanabilmiştir.

Örnek-2:

“...

tiki tiki praf

tiki tiki praf...

Alman Büyükelçiliği'nin kapısında Graf'la selamlaştılar. Graf, son kaniş modasına göre gür kıvrıcık tüylerini belden aşağı tıraş ettirip belden yukarısını aslan yelesi gibi kabartmış, feldmareşal Von Mackenzen'i hatırlatan beyaz bıyıkları ile sanki hiç de fena olmamış ... İkisinin de karşı konmaz bir kok-benisi vardı... Sancho'nun yanından geçerken belli belirsiz bir selam verdiler. Süzgün gözleri, çekik karınları ve upuzun bacakları ile sanki yürümüyor, vücutlarına allegro moderato bir şarkı söylüyorlardı. Sancho onları uzaktan görür görmez heyecanlanmıştı... Kalbi biraz önceki heyecandan boynunda atıyor, bu yüzden Hülya'nın babasının praflarına ayak uydurabilmek için tıknefes oluyordu...

tiki tiki tiki praf

tiki tiki tiki praf

..." (Taner, 2015: 9-19)

Örnek-2'de tiyatrolarıyla olduğu kadar hikâyeleri ile de Türk edebiyatında oldukça önemli bir yer edinmiş olan Haldun Taner'in *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* adlı öyküsünden çeşitli kısımlar alıntılanmıştır. Bu öyküde Haldun Taner bir köpek olan Sancho'nun ve köpek algısına sahip tanrısal anlatıcının dünyaya bakış açısını kurabilmek, onların üslubunu inşa edebilmek ve insanları onların gözünden verebilmek için yinelemelerden, alışılmamış bağdaştırmalardan, sapmalardan, ses taklitlerinden, köpeklerle ilgili kelimelerin örüntülenmesinden ve çeşitli benzetmelerden faydalanmıştır. Bu kadar farklı aracın kullanılmasıyla birlikli bir hikâyeye yaratılabilmektedir. Taner hikâyede bir köpeğin ve köpek algısına sahip tanrısal bir anlatıcının dünyaya bakışını verebilmiş ve onların üslubunu oluşturabilmiştir. Tüm bu edebîlik araçlarıyla birlikli bir yapının oluşturulabilmesi hikâyede çoklukta birliğin sağlanabildiğini göstermektedir. Yazar birçok araçtan faydalanıp birbiri ile ilişkilendirmiş ve tek bir amacı gerçekleştirebilmiştir.

2.2.9. Bütünlüklü Olma

Bütünlüklü olma (/ iç tutarlılık/ içsel tutarlılık/ tutarlılık/ bütünlük/ geçerlilik/ birlik/ uygun/ uyumluluk/ vahdet) genel olarak sanat, özel olarak ise edebî eserin tüm

ögelerinin birbirleriyle ve eserin temel duygu, fikir, tema, motifiyle dilsel ve düşünsel olarak ilişkili olma durumudur³²⁶.

Birlikli bir eserde her dilsel öge temel duygu ya da fikir için bir işlevi yerine getiriyor veya kuvvetlendiriyor olmalı; temelden kopuk, işlevsiz, ilişkisiz veya gereksiz hiçbir dilsel öge olmamalıdır. Eserde gereksiz ve ilişkisiz ögenin kalmaması, eserin tüm dil ögelerinin birbirleriyle ve eserin temel fikir ya da duygusuyla ilişkili olması eserin tam bir bütünlüğe sahip olması demektir (Longinos, 2003: 167-168; Moran, 2014: 161, 167; Gencan ve diğerleri, 1974: 32; Rifat, 1976: 10-11; Cevizci, 1999: 165; Huyugüzel, 2018: 93; Karataş, 2018: 61-62, 344-345; Kakuzo, 2023: 45).

Tam bir bütünlüğe sahip eserlerden ne tek bir dilsel öge çıkarılabilir ne eklenebilir ne de değiştirilebilir. Tek bir dilsel ögede yapılacak değiştirme, mevcut bir dilsel ögenin yerine yeni öge ekleme ya da mevcut bir dilsel ögeyi eserden çıkarma eserin bütünlüğünü bozar ve yapının çökmesine neden olur. Tam bütünlüklü eserlerde tüm dilsel ögeler olması gerektiği gibi seçilmiş, yerleştirilmiş, konumlanmış, dizilmiş ve tam da olması gerektiği gibi bir araya getirilmiştir (Rifat, 1976: 11; Cevizci, 1999: 165-167; Huyugüzel, 2018: 93).

“Bütünlük” kavramı açısından edebî eserde “toplam bütünlük”ü, ya da “mekanik bütün” değil “organik bütünlük” vardır (Cevizci, 1999: 165-166). Edebiyat açısından yeni eleştirinin geliştirdiği “organik bütünlük” kavramı edebî metnin bütünlüğüne yönelik bir kavramdır. Organik bütünlük bir eserdeki her öge, ayrıntı ya da ilişkinin bir işlevi olması durumu; ayrıca bunların eserin değerlendirilmesi ve bütünün oluşturulması için gerekli olması, gereksiz hiçbir öge, ayrıntı ve ilişkinin eserde olmaması demektir. Organik bütünlükte bütün ve parçalar arasında mutlak bir bağımlılık ilişkisi vardır. Bütünlük sayesinde eser, dış ögelerden bağımsız ve kendi kendisine yetebilen dilsel bir yapı olarak ayakta duracaktır (Moran, 2014: 161; Boynukara, 1997: 184-185; Cevizci, 1999: 166). Çehov’un ileri sürdüğü gibi eğer bir öykünün başında duvara asılı bir silahtan bahsedilmişse bu silah eninde sonunda patlamalıdır (Bates, 2013: 9).

³²⁶ Birlik ve bütünlük ile ilgili kimi noktalar hem “1.5. Edebîlik Ölçütlerinin Tespiti” hem de “2.1.2. Sanat ve Edebiyat Eserinin Varlık Tarzı” alt başlıklarında işlendiği için buraya tekrar alınmamıştır.

Nitekim dil bilimin önemli alanlarından biri olan metin dil biliminin önemli iki ögesi olan bağlaşıklık (/ İng. cohesion) ve bağdaşıklık (/ İng. coherence) bütünlük durumunu ifadeye yakın araçlardır. Metin dil bilimine göre metin, iletişimi gerçekleştirebilmek için bağdaşık ve bağlaşıklık bir yapıda olmalı yani mantıksal, anlamsal ve dil bilgisel tutarlılığa sahip olmalıdır.

Uyum (/ harmoni), iki veya daha çok ögenin bir bütün içinde tam olarak birleşmeleri veya bu bütünü oluşturmak için aynı potada eriyip bütün olmalarıdır. Antik Yunan dünyasından temelli üç ve bunun dışında da bir uyum anlayışı vardır. İlki Pythagorasçıların sayılar arasındaki ilgiye dayanan uyum anlayışıdır. İkincisi Herakleitos'un uyum anlayışıdır ki bu anlayış karşıt kuvvetlerin birbiriyle karşılaşmalarından, karşıtların bütünlüğünden doğar. Bu bir gerilim, gerilim de canlılığı, hareketi ve güzeli yaratır. Karşıtların - hareket-hareketsizlik, direnç-kuvvet, ağırlık-hafiflik gibi – geriliminden doğan uyumdan, bütünlükten güzel oluşur. Üçüncüsü ise Platon'un uyum anlayışıdır ki bu anlayış birbirleri ile tam uyumlu ögelerin birleşmesinden doğar. Antik Yunan dünyasından temellenmeyen dördüncü uyum anlayışı ise Leibniz (1646-1716)'e aittir. Onun ezeli ahenk anlayışına göre evreni oluşturan tinsel “monad”lar arasında başı ve sonu olmayan Tanrı tarafından tesis edilmiş bir uyum vardır. Nitekim çağdaş estetikte, antik çağda ileri sürülen fikirlerden hareketle güzelin tam uyum veya gerilimden doğan bir canlılığa sahip uyum olduğu yönünde çeşitli görüşler mevcuttur (Tunalı, 2011: 217-221).

Bütünlüklü olma estetik bir ölçüt, güzelliğin nesnel niteliklerinden biridir (Tunalı, 2011: 217; Özdemir, 1990: 50; Arslan, 2014: 321; Huyugüzel, 2018: 92) ve aynı zamanda da temel bir “kompozisyon (/ düzenleme biçimi)” ilkesidir (Özdemir, 1990: 50; Huyugüzel, 2018: 92; Karataş, 2018: 62). Longinos kelimelerin uygun şekilde düzenlenmesi ile oluşan kompozisyonu, insan içine doğuştan yerleştirilmiş bir nevi sözcüklerin ahengi olarak görmüştür. Düşünür, kompozisyonun hem duyulduğunu hem de insanın ruhuna işlediğini ileri sürmüştür (Longinos, 2003: 165-166). Kakuzo'ya göre güzellik, unsurların merkezî bir düşünce veya duygu etrafında bir araya getirilmesiyle hissettirilebilir. O, sanatı uyumda görmüştür (Kakuzo, 2023: 46).

Biçimsel amaçlılık, sanat eserine bütünlüğünü verir (Kant, 2020: 52-53, 64; Altuğ, 2007: 184). İç tutarlılık olarak da adlandırılabilen bütünlük, eserdeki ögelerin

rastgele oluşturulmasını önler. Söz konusu ilke ögeleri uyumlu şekilde bir arada tutar ve onları birbirleri ile ilişkili kılar. Eserin genelgeçer kabul edilebilecek tek yasasıdır (Hartmann, 2024: 412, 414; Todorov, 2012: 84-85). Genel olarak sanat eseri, özel olarak ise edebî eser bir bütündür; başka bir ifadeyle bunlar ögeleri ilişkili şekilde kurgulanmış bütünlüklü birer yapıdır (Wellek ve Warren, 2011: 161; Tunalı, 2011: 218-219; Bayrav, 1999: 56).

Eserde bütünlük/birlik yoksa karışıklık vardır, karışıklık bir eser için olumsuz bir durumdur ve estetik kusurdur yani çirkinliktir. Karışıklık olumsuz bir değerdir ve bir eser için ögelerinin düzensiz veya organizasyonsuz olmasıdır. Bütünlük büyük düzeyde ögelerin eserdeki temel fikir ya da duygu ile ilişkili olması küçük düzeyde ise ögelerin kendi aralarındaki ilişkilerle sağlanabilen bir niteliktir.

Paralellik, ölçü ve durak sayılar arasındaki ilgiye dayanan uyumu; zıt ögelerin kullanılması, karşıt kuvvetlerin karşılaşmalarından doğan uyumu; paralellik, yineleme, redif, uyak ve seci ise birbirleri ile tam uyumlu ögelerin birleşmesinden doğan uyumu oluşturur. Oluşturulan ritim, ölçü denklilikleri, uyak, kafiye; anlamsal veya söz dizimsel paralel yapılar, yakın ya da zıt anlamlı göstergelerle kurulan denge bütünlüğü sağlar.

Örnek-1:

“Bu yerlerde trenler doğudan batıya, batıdan doğuya gider gelir... gider gelirdi... Bu yerlerde demiryolunun her iki yanında ıssız, engin, sarı kumlu bozkırların özeği Sarı-Özek uzar giderdi. Coğrafyada uzaklıklar nasıl Greenwich meridyeninden başlıyorsa, bu yerlerde de mesafeler demiryoluna göre hesaplanırdı. Trenler ise doğudan batıya, batıdan doğuya gider gelir, gider gelirdi...” (Aytmatov, 2005: 11)

Örnek-1’deki parça Türk kültürünün sahip olduğu en önemli yazarlardan biri olan Cengiz Aytmatov’un *Gün Olur Asra Bedel* adlı romanından alıntılanmıştır. Yazarın parçaya doğu-batı karşıtlığı ile başlayıp yine doğu-batı karşıtlığı ile bitirmesi vurgulamak istediği ögenin yani bozkırın, onun ıssızlığı ve sonsuzluğunun belirginleşmesini ve anlatının aynı temel düşünce üzerinde başlayıp bitmesini, doğal

olarak da bütünlüklü bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Bozkırın ıssızlığı, monotonluğu ve uçsuz bucaksızlığı doğu-batı ve batı-doğu zıt yönlerinin yinelenmesi ile oluşturulmuş, bunu paralel yapılarla birlikte ses ahenginin oluşturulduğu kısımlar desteklemiştir. Bozkırın uçsuz bucaksızlığı temel fikri etrafında coğrafya, mesafeler ve bozkırı canlandıracak renklerle ilgili öğeler özenle işlenmiştir. Trenlerin iki zıt yönde sürekli devinimi gerilimli uyum örneğini oluşturmuş, iki uç arasındaki gerilim; canlılığı, hareketi ve uyumu ortaya çıkarmıştır. Metindeki tekrarlar, ses ahengi, kelime seçimleri bozkır ve onun ıssızlığı, uçsuz bucaksızlığı temel fikri ile ilişkili şekilde düzenlenmiş ve bütünlüklü bir metin oluşturulmuştur.

Örnek-2:

“tiki tiki praf

tiki tiki praf

Bir uyuşuma varmanın tadını çıkara çıkara güneşli kaldırımında yürüyor, arada bir etrafına bakınıyordu. Mutluluğunun tam olması için bunu yabancı bakışlarda okuması gerekli idi.

Yanlarından güle oynaya üç kız geçti. Onları kokularından tanıyordu. Devlet Konservatuarı'nın bale öğrencileri idiler. Hülya burs alıp Londra'ya gitmeden önce sık sık eve gelir, birlikte çalışırlardı. Uzaklaşan kızların ayak bileklerine baktı. Geceleri bu ayaklar da Hülya'ninkiler gibi bale figürü şeklinde mi uyur acaba ?

tiki tiki praf

tiki tiki praf...

Alman Büyükelçiliği'nin kapısında Graf'la selamlaştılar. Graf, son kaniş modasına göre gümrükçü tüylerini belden aşağı tıraş ettirip belden yukarısını aslan yelesi gibi kabartmış, feldmareşal Von Mackenzen'i hatırlatan beyaz bıyıkları ile sanki hiç de fena olmamış ... Sancho yere çömeldi. Sol arka bacağı ile boynunu kaşımaya başladı. Sonra Hülya'nın annesi ile babasına uzun uzun baktı. Dilinin ucuna bir şey geldi ama... Havlamadı. Sıçradı, köşedeki kanapenin üzerine çıktı. Pencereden dışarı bir göz attı. Vakit öğle olduğu halde, her yer hüznü bir akşam boşluğu içinde. Çankaya tarafında şimşeklerin bini bir para...

Sanki bir dev, bu tepelerin ardında durmadan çakmağını çakıyor ama bir türlü sigarasını yakamıyordu...” (Taner, 2015: 9-19)

Örnek-2’deki parça Türk hikâyeciliğinin en güçlü ve mizahî kalemlerinden biri olan Haldun Taner’in *Sancho’nun Sabah Yürüyüşü* adlı eserinden alınmıştır. Sancho’nun yürüyüş sesi olan “tiki tiki” ve sahibinin yürüyüş sesi olan “praf” söz öbeğinin belirli aralıklarla bire bir yinelenmesi; “albeni” den örnekseme (/ analogi/ benzeşme) yoluyla türetilen “kok-beni”, “sosyete”den örnekseme ile oluşturulan “köpek sosyetes”, “yüreği ağzına gelmek”ten örnekseme ile oluşturulan “kalbi boynunda atmak”, “söylemek”ten örnekseme ile türetilen “havlamamak” sözcüksel sapmaların ve alışılmamış bağdaştırmalar; “kaniş”, “tüy”, “köpek”, “pekinuva”, “hırla-”, “baytar okulu”, “sokak köpekleri”, “greyhound”, “köpek losyonu”, “ıslak burun”, “kuyruk”, “buldog”, “chow chow”, “çoban köpeği” gibi köpek ile ilgili anlam dünyasına girebilecek kelimelerin örüntü oluşturacak şekilde seçilmesi; “Süzgün gözleri, çekik karınları ve upuzun bacakları ile sanki yürümüyor, vücutlarına *allegro moderato* bir şarkı söylüyorlardı.” benzetmesi; şemsiyenin “tak” ve Sancho’nun çıkardığı “hırrrrr” sesinin taklidi ve yürüyüş esnasında belirli aralıklarla tekrarı; tüm bu unsurların hepsi tek bir amaca, dünyayı bir köpeğin bakış açısından görme veya yaşananları bir köpeğin algısı ile ifade etme amacına hizmet etmektedir. Hikâyenin tüm dil öğeleri metnin başından sonuna kadar bu amaca yönelik olarak düzenlenmiş ve bu düzenleniş sayesinde metin bütünlüklü bir şekilde oluşturulabilmiştir. Hikâyenin metninde bu amaca hizmet etmeyen, köpeğin bakış açısından kopuk hiçbir parça yoktur ki bu durum metni bütünlüklü kılmıştır.

Örnek-3:

*“Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen !
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla*

Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla !

*Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir dereye.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçede akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla !*

*Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla !*

*Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın ?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.
Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla !” (Dıranas, 1982: 55)*

Örnek-3’te Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin önemli isimlerinden Ahmet Muhip Dıranas’ın *Fahriye Abla* şiiri yer almaktadır. Şiirde anlatıcının anılarında canlı duran ve durmasından memnun olduğu bir kadının çeşitli yönleri ile anlatımı

verilmiştir. Şiir ölçü olarak 7+6 şeklinde duraklanmış ve 13'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır³²⁷. Ayrıca nazım birimi olarak dört adet 7'li bentten oluşmuştur ve her bendin sonunda “Ne komşumuzdun sen, Fahriye abla!” dizesi farklı sıfatlarla tekrar etmiştir. Bu durum şiire hem bir ritim katmış hem de belirli bir müzikalitenin yakalanmasını sağlamıştır. Uyak örgüsü olarak her bendin ilk iki dizesi birbirleriyle; üç, dört ve beşinci dizeleri birbirleriyle; son iki dizesi birbirleriyle uyaklanmış yani her bent “aabbcc” şeklinde uyaklanmış ve belirli bir müzikalite elde edilmiştir. İlk bentte yer alan “-ar”, “-en”, “-la” tam uyakları; ikinci bentte yer alan “bir evdi”, “-de” redifleri ve “-ük” ile “-la” tam, “-ere” zengin uyakları; üçüncü bentte yer alan “-di”, “-lerin” redifleri, “-ar”, “-ek”, “-la” tam uyakları; son bentte yer alan “-lıya”, “-da mısın” redifleri ve “-an”, “-an”, “-la” tam uyakları şiirde belirli bir müzikalite yakalanmasını sağlamıştır. Bunlara ek olarak “keskin bir kömür kokusu”, “afyon ruhu gibi baygın mahalle”, “yıkandırdı gölgesi”, “boyun bir başak kadar”, “gönlüm hatırlasın” gibi alışılmamış bağdaştırmalar ile şiirin etkileyiciliği arttırılmıştır. Tüm bu edebîlik araçları şiirin estetik yaşantı uyandırma gücünü arttırmıştır. Nitekim edebîlik araçlarıyla desteklenen her bentte farklı imgeler ele alınmış ve tüm bu imgeler her bendin sonunda farklı bir sıfatla tekrar eden “Ne komşumuzdun sen, Fahriye abla!” dizesi ile yinelenmiştir. Yinelenme, belirli bir ölçü ile durak kullanımı, her bentte “Fahriye abla” ile ilgili yeni bir imajın yaratılması metni bir bütün hâline getirmiştir. Tüm metin “Fahriye abla” imajı etrafında şekillenmiş ve bütün edebîlik araçları bu etkinin desteklenmesi için kullanılmıştır. Böylelikle şair, birbiriyle ilişkili bentler ve birbiriyle kopuk olmayan ilişkili, bütünlüklü bir şiir yaratabilmiştir. Kişi ve iyelik ekleri ile “Fahriye abla”ya atıfların yapılması, “Fahriye abla”nın bire bir yinelenmesi, benimsenen durak ile ölçü şiiri tek bir içerik etrafında örülmesini sağlayan, onu birlikli ve bütünlüklü kılan edebîlik araçlarıdır.

2.2.10. Ek Değer

Estetik yaşantı, sanat eserinin kendine özgü esas etkisi ve işlevidir. Bunun yanında yan etkiler de mevcuttur³²⁸. Yan etkiler ahlak, din, bilgi ve politika gibi

³²⁷ Durağa sadece “Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;” dizesi uymamaktadır. Tüm şiirin ahengi düşünüldüğünde bu ses ahengi için çok da büyük bir problem değildir.

³²⁸ Estetik yaşantı ve konu ile ilgili kimi noktalar “2.1.4. Estetik Tavrı”, “2.1.5. Estetik Algı”, “2.1.6. Edebi Eser Karşısında Estetik Öznenin Görevi”, “2.1.7. Estetik Yaşantının Ürünü Estetik Duygu”,

alanlarda ortaya çıkabilecek olumlu veya olumsuz etkiler olarak görülebilir. Bir sanat eseri, önce başarılı bir sanat eseri olması gerekir ve bu şarttır. Ondan sonra ise yan etkiler için eserde oluşturulan çatışma veya görüşler, alıcının ufkunu açabilir, deneyimini arttırabilir, düşünme yeteneğini ilerletebilir veya onu olgunlaştırabilir (Moran, 2014: 332).

Sanat eserinin sadece yapısına dikkat etmek ve hayatla ilgili diğer unsurları dışarda bırakmak kısır bir yöntemle yetinmek olurken yan etkilere önem vermek de eserin sanatsal değeri hakkında yetersiz sonuca yol açacaktır (Moran, 2014: 332-333). Bu yüzden sanat eserinin değeri esas olarak estetik ölçütlere göre tespit edilir ve diğer olumlu etkiler ise “ek değer(ler)” olarak eserde yer alır.

Bir sanat eserinin değeri onun biçiminden kaynaklanmaktadır. Ek değer ise edebîlik ölçütlerinden biri değildir ve eserin estetik niteliğine olumlu veya olumsuz yönde herhangi bir değer etkisi göstermez. Bu değer; estetik değer dışı olan, metnin sahip olabileceği ve belirtilmesi gereken ek değerdir. Bu ek değer “büyük eser değeri”dir.

2.2.10.1. Büyük Eser Değeri

Bir sanat eserinin değeri ancak ve ancak onun biçiminden yani estetik araçların düzenlenişi ve içerikle oluşturulan birlikli bütünden gelir. Buna ek olarak eserin felsefi, düşünsel veya toplumsal derinliği estetik değerine olumlu veya olumsuz bir etkide bulunmasa da ona “ek bir değer” kazandırır³²⁹.

Estetik açıdan başarılı bir eser değerli ve estetik bir eserdir. Ayrıca bu eser ek bir değere sahipse “büyük eser” niteliğini de edinir. Edebiyatın büyüklüğünün sadece estetik ölçütlerle ölçülemeyeceğini belirten T. S. Eliot’a göre eser estetik olmasının yanında felsefi, düşünsel veya toplumsal derinliğe sahipse büyük eser ek değerini de alır. Hem estetik hem büyük bir eser karşısında okur, sadece estetik eser karşısındaki okurdan daha zengin ve nitelikli bir deneyim elde edecektir.

“2.1.13. Genel Olarak Sanat, Özel Olarak Edebiyatı İşlev ve Amaç”, “2.1.16. Edebî Eserde Konu ve İçerik Farkı”, “2.1.17. Edebî Eserde Konunun Değer ve Önemi Açısından Durumu” alt başlıklarında işlendiği için buraya tekrar alınmamıştır.

³²⁹ Ek değer ve konu ile ilgili kimi noktalar “2.1.17. Edebî Eserde Konunun Değer ve Önemi Açısından Durumu” alt başlığında işlendiği için buraya tekrar alınmamıştır.

Roma retoriğinde Cicero'dan önceki dönemin en önemli isimlerinden olan Tusculumlu Marcus Porcius Cato oğlu için yazdığı Latincenin ilk ansiklopedisi kabul edilen eserinde önemli bir deyişi “*Konuyu kavra, kelimeler kendiliğinden gelir (takip eder). (/ Rem iene, verba sequuntur)*” şeklinde dile getirmiştir ki Yaşlı Cato'nun bu önerisi konun önemini destekleyen önemli bir ifadedir (Moran, 2014:159-170; Erim, 1987: 55-63).

Örnek-1:

“ ...

Oğlunun yanına gelen Nayman Ana derin bir ah çekerek:

- el şuraya otur da biraz konuşalım, dedi.

Yere oturdular

-Beni tanıdın mı ?

Mankurt “hayır” anlamında başını salladı.

-Adın ne senin ?

-Mankurt.

-Bu senin şimdiki adın. Eski adın neydi ? Asıl adını hatırlamaya çalış bakalım.

Mankurt sustu. Hiç konuşmuyordu. Ama, iki kaşının arasında ter tanelerinin birikmesinden, gözlerinin bir sis perdesi ardında kalmış gibi görünmesinden hatırlamaya çalıştığı belliydi. Hatırlamasını engelleyen kalın bir duvarı aşamadığı da anlaşılyordu...

-Peki, babanı hatırlıyor musun ? Babanın adı neydi ? Kimsin, kimlerdensin ? Hiç olmazsa doğduğun yeri, memleketini hatırla...

Hayır, mankurt hiçbir şey bilmiyor, hiçbir şey hatırlamıyordu.

-Vah yavrum, ne yapmışlar sana !

Böyle diyen Nayman Ana'nın dudakları acı ve hiddetten titredi, kendini tutamayıp yine hüngür hüngür ağlamaya başladı. Ama mankurt öyle kayıtsız duruyordu.

-Bir insanın elinden malı-mülkü, bütün zenginliği hatta hayatı bile alınabilir, diye söylendi, ama insanın hafızasını almak gibi bir cinayet işlenir mi ? Ey rızk veren

Tanrı ! Eğer varsan, insanların aklına böyle bir şeyi nasıl getirirsin ? Yeryüzünde zulüm, kötülük az mı ki ! ...” (Aytmatov, 2005: 159-159)

Örnek-1’de Kırgız ve Türk edebiyatının en güçlü kalemlelerinden olan Cengiz Aytmatov’un *Gün Olur Asra Bedel* adlı romanından bir parça alıntılanmıştır. Eserin bütününe bakıldığında estetik unsurların görülmesi ile birlikte eserde geçmişine, milletine, halkına yabancılaşmayı ifade eden “*mankurt*” teriminin estetik araçlarla birlikte kullanılması esere estetik niteliğinin yanında ek bir değer, büyük eser değeri kazandırmıştır. Eserde “*mankurt*”luğun birçok okumaya açık bir şekilde kullanımı hem estetik tabakaya katkı sağlamış hem de eserin sosyal, felsefi ve toplumsal yönden oldukça önemli bir noktaya taşınmasını sağlamıştır. Ulusuna, halkına, kendi değerlerine yabancı kişilerin varlığı ve bu kişilerin sonrasında köleleştirilmesi gerçeğinin romanda “*mankurt*” kavramı ile başarılı bir şekilde işlenmesi romana toplumsal, felsefi ve düşünsel bir derinlik sağlamıştır. Böylece eser estetik olmasının yanında büyük eser olma niteliğini de elde etmiştir. Aytmatov *mankurt* kavramı ile insanlığın var olduğu müddetçe karşılaşacağı ilgisiz ve köklerinden kopuk bireyi yakalayabilmiş ve böylelikle ölümsüz bir eser vücuda getirilebilmiştir. Nitekim dönem ve çağ değişse de “*mankurt*”luğun yapımında kullanılan deri aracı yerini başka araçlara – örneğin televizyon – bıraksa da “*mankurt*”luk kavramı bâki kalacak, *Gün Olur Asra Bedel* eseri büyük bir eser olarak yaşayacak ve Aytmatov sadece 20. yüzyılın değil her çağın büyük bir yazarı olarak anılacaktır.

Örnek-2:

“ ...

98956 tüfek

ve şoför Ahmet’in üç numrolu kamyonetinden

yedi buçukluk, şnayderlere, on beşlik obüslere kadar,

bütün âletleriyle

ve vatan uğrunda,

yani, toprak ve hürriyet için ölebilmek kabiliyetleriyle

Birinci ve İkinci ordular

baskına hazır dılar.

...

Yaralı bir düşman ölüsüne takıldı Nurettin Eşfak'ın ayağı.

Nurettin dedi ki : “Teselyalı Çoban Mihail,”

Nurettin dedi ki : “Seni biz değil,

buraya gönderenler öldürdü seni...”

...

Ali Onbaşı bir şimşek hızıyla düşündü

ve şu türküyü duydu:

“Dört nala gelip Uzak Asya'dan

Akdeniz'e bir kısarak başı gibi uzanan

bu memleket bizim.

Bilekler kan içinde, dişler kenetli, ayaklar çıplak

ve ipek bir haliya benziyen bu toprak,

bu cehennem, bu cennet bizim.

Kapansın el kapıları, bir daha açılmasın,

yok edin insanın insana kulluğunu,

bu dâvet bizim...

Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür

ve bir orman gibi kardeşçesine,

bu hasret bizim...”

Sonra.

Sonra, 9 Eylül'de İzmir'e girdik ...” (Hikmet, 1995a: 87-90)

Örnek-2’de Nazım Hikmet’in *Kuvayi Milliye* destanından bir parça alıntılanmıştır. Bu parçanın estetik değerinin olmasının yanında içeriğinde dile getirilen düşünceler sayesinde ek bir değeri, büyük eser değerini de edinmiştir. İlk kısımda yer alan bağımsızlık ve vatani için ölmeyi göze almanın anlatılması toplumsal ve düşünsel boyutta oldukça derinlikli bir anlatımı gerçekleştirmiştir.

Nitekim Kuvâ-yı Milliye ve Kurtuluş Savaşı'nın lüks için değil insanca ve bağımsız yaşamayı amaçlayan bir ulus için kurtuluş, sömürgeler için ise bir umut olduğu düşünüldüğünde bu dizelerdeki sosyal ve düşünsel derinlik daha da hissedilmektedir. “Yurtta sulh, cihanda sulh.” ve “Milletin hayatı tehlikeye düşmedikçe savaş bir cinayettir.” vecizeleri ile dile getirilen ilkeleri benimsemiş Mustafa Kemal ATATÜRK'ün önderliğinde gerçekleştirilen Kuvâ-yı Milliye ve Kurtuluş Savaşı'nda kendilerini değil gelecek nesilleri düşünen askerlerin tüm fedakârlıkları parçanın sosyal derinliğini oluşturmaktadır. İkinci kısımda ise kapitalist devletlerin para uğruna başlattıkları ve insanların canını bu aç gözlü amaçları uğruna hesapsızca harcadıkları, komşuyla komşuyu birbirine düşürdükleri bir ortamda asıl suçlunun bu aç gözlü devletler olduğu dile getirilmiş ve böylece felsefî, toplumsal ve düşünsel derinlik yakalanmıştır. Son kısımda ise insanın insana kulluğunun olumsuzluğu; bağımsız, birbirine karşı hoşgörülü ve farklılıklara saygılı yaşamının önemi vurgulanmıştır. Eser böylece estetik olmasının yanında barındırdığı evrensel değer ve erdemler ile büyük eser olma niteliğini de kazanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİ

Bu bölümde Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eleştirisi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

“Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Yapılarının Tespiti ve Eleştirisi” alt başlığı altında yazıtlardan metin parçaları alıntılanmış, bir önceki bölümde ortaya konan teorik alt yapı ve edebîlik araçlarına göre metinlerdeki edebî yapılar tespit edilmeye çalışılmıştır.

“Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçası Üzerinden Edebî Dil ve Yapının Betimlenmesi” alt başlığı altında ise Karabalgasun-II Yazıtı’ndan “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” şeklinde iki cümleden oluşan metin parçası alıntılanmış ve bu metin parçası üzerinden edebî dil ile edebî yapının betimlenmesi yine bir önceki bölümde ortaya konan teorik alt yapı ve edebîlik ölçütlerine göre gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

3.1. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ YAPILARININ TESPİTİ VE ELEŞTİRİSİ

Bu alt başlık altında Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî parçaları tespit edilmeye çalışılmış, söz konusu parçaların edebîliği daha önceki bölümde ortaya konan teorik alt yapı ve edebîlik araçları ışığında ortaya konmaya çalışılmıştır.

Eleştiri şu şekilde gerçekleştirilmiştir: Yazıtlardan metin parçaları alınmış, bu metin parçaları öncelikle “1. Paralellik”, “2. Ses Yapısı”, “3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı”, “4. Söz Sanatları”, “5. Yineleme” edebîlik araçlarına göre incelenmiştir. Söz konusu başlıkların metnin genelinden ziyade metin parçaları ile ilgili olmaları ve metin parçaları üzerinde doğrudan gösterime ihtiyaç duyulmasından ötürü bu

başlıklar metin parçaları adına açılmıştır. Ardından tüm yazıt adına “6. Eksilti”, “7. Özgünlük”, “8. Çoklukta Birlik”, “9. Bütünlüklü Olma”, “10. Ek Değer” başlıkları açılmış ve inceleme gerçekleştirilmiştir. Söz konusu başlıkların metnin geneli ile ilgili olmaları ve metin parçalarının sürekli tekrar etmesini önlemek için bu başlıklar tüm metin adına açılmıştır. Eğer bir edebîlik aracı alıntılanan metin parçası veya ele alınan yazıtta yer almamışsa onun için ayrıca başlık açılmamış ve bir sonraki edebîlik aracına geçilmiştir.

Yazıt metinlerinin edebî eleştirisi yapılırken üç inceleme düzeyi takip edilmiştir. İlk düzeyde ele alınan metin parçalarındaki söz dizimi ile ilgili paralellik, ses yapısı ve eksilti başlıkları incelenmiştir. İkinci düzeyde anlamsal yapı; benzetmeye da metafor kullanımı, söz sanatları, yineleme ve özgünlük başlıkları ele alınmıştır. Söz dizimi ve anlamla ilgili olan bu düzeylerin incelenmesinin yanında bu iki düzeyin kaynaştığı üçüncü düzeyde çoklukta birlik ve bütünlüklü olma başlıkları araştırılmıştır. Böylece edebî değerlendirmede söz diziminden anlama ve sonuç olarak söz dizimi ile anlamın tek potada eritildiği çoklukta birlik ve bütünlüklü olmaya doğru gidilmiştir.

3.1.1. Karabalgasun-II Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Karabalgasun-II Yazıtı’nın edebî nitelikleri bir önceki bölümde açıklanan bakış açısı ve edebîlik ölçütleri ışığında ortaya konmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden parçalar alınıp edebî kullanımlar açıklanmaya çalışılmıştır.

3.1.1.1. Metin Parçası-1

1. *kunç[(u)y]*
2. *buyrukı: ertim*³³⁰:
3. *öñt(ü)n(ü)g : tıd(a)r*
4. *ertim*³³¹: *kid(i)n(i)g :*
5. *it(tü)rür : (ä)rt(i)m : (Şirin, 2016: 660)*

³³⁰ Aydın, 2018: 88; Ölmez, 2018: 51.

³³¹ Aydın, 2018: 89; Ölmez, 2018: 51.

Metin Parçası-1’de alıntılanan parça Karabalgasun-II Yazıtı’nın ilk beş satırıdır³³². Bu satırlarda anlatıcı; kimliği ve uğraşı hakkında bilgi vererek yazıt metnine başlamıştır. İlk beş satır 1. “*kunç[(u)y] buyrukı: ertim* :³³³”, 2. “*öñt(ü)n(ü)g : tıd(a)r ertim* :³³⁴”, 3. “*kid(i)n(i)g : it(tü)rür : (ä)rt(i)m* :³³⁵” şeklinde üç cümleye ayrılabilir.

³³² Bu bölümleme “suni”dir ancak keyfî veya rastgele şekilde yapılmamıştır. Yazıt metinleri herhangi bir şekilde birliklere ayrılmamış, taşın üstünde herhangi bir bölümleme yapılmadan (örneğin mısralar hâlinde ya da paragraflar şeklinde bölümleme yapılmadan) yazılmıştır. Aynı durum birkaç istisna dışında Uygur şiirinde de geçerlidir. Örneğin Ş. Tekin, Uygur şiirinde nazım birliklerinin tespitinde “aliterasyon (/ kıta aliterasyonu/ mısra başı kafiyesi)”u ölçüt olarak kullanmıştır. Mısraların birbirinden ayrılması ya da gruplandırılması harici olarak noktalama işaretleri ile gerçekleştirilmemişse araştırmacı, aliterasyonu tek güvenli standart olarak nitelendirmiştir (Tekin, 1965: 42-43; Tekin, 1980: 166). Uygur şiirinde buna ek olarak kıtaların son mısralarda tekrar edilen ek, kelime veya kelime gruplarıyla birbirine bağlanması (Ercilasun, 2010: 238) birlik kurulumunu ve birliklerin sınırını gösterir. Arat Uygur şiiri üzerinde çalışırken kimi bölümlemeleri hece sayısı üzerinden (ölçü) (2007: 126), gramer yapıları veya onların tekrarı üzerinden (2007: 127-129, 133), kafiye veya redif üzerinden (2007: 130, 148-149, 178, 247, 251) yapmıştır. Stebleva ise aliterasyonun Orhun ve Yenisey Yazıtlarında kompozisyon yükünün oldukça açık olduğunu, kompozisyonun belirlenebilmesinde aliterasyonun önemli bir işlev yüklediğini ifade etmiştir (1965: 30).

Doğal olarak yazıt metinlerinde de paralellik, ölçü, ses benzerlikleri (özellikle kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri) gibi tekniklerin düzenli ve örgütlenmiş bir şekilde kullanılmasıyla belirli bir yapı görünümüne sahip birlikler, suni olarak birbirinden ayrılabilir. Ayrıca cümle sınırlarını belirlemede de ölçü ve kafiye ile redif değerindeki ses benzerlikleri kullanılabilir. Yazıt metinlerindeki suni bölümleme bu mantıkla yapılmıştır. Çalışmada kompozisyon yükünü temelde paralellik, ölçü ve ses benzerlikleri (özellikle kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri); ikincil olarak diğer edebî tekniklerin kullanımı taşır. Başka bir deyişle bölümleri ya da bütünlükleri tespit etmek temelde paralellik, ölçü ve ses benzerlikleri (özellikle kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri); ikincil olarak diğer edebî tekniklerin varlığı ile mümkündür. Buna benzer bir ayırım kimi çalışmalarda metinlerdeki giriş, gelişme ve sonuç kısımlarının tespitinde anlama dayalı olarak da uygulanmıştır.

³³³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Prences komutanı idim*. ” (Ölmez, 2018: 50).

³³⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Doğuyu (düşmandan) korur idim*. ” (Aydın, 2018: 88-89).

³³⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Battı düzene sokardım*. ” (Aydın, 2018: 89).

3.1.1.1.1. Paralellik

Bu üç cümle incelendiğinde aralarındaki paralellikler ise şu şekilde tespit edilebilir:

1. kunç[(u)y] buyrukı: ertim

Yüklem

2. öñt(ü)n(ü)g/: tıd(a)r ertim

Belirtili Nesne / Yüklem

3. kid(i)n(i)g/: it(tü)rür : (ä)rt(i)m :

Belirtili Nesne / Yüklem

İkinci ve üçüncü cümle “Belirtili Nesne / Yüklem” şeklinde cümle düzeyinde öge paralelliğine sahiptir. Bu cümlelerdeki yön isimlerinin üzerine yükleme hâlinin yalın isimlere getirilen “+g” belirtme ekiyle çekimlenmesi de yine yapısal ve sessel bir paralellik oluşturmaktadır. Ayrıca iki cümle de birleşik zamanlı yükleme sahiptir ve bu birleşik zamanlar da yine paralel olarak geniş zamanın rivayeti şeklinde çekimlenmiştir. Bu iki cümle “Yüklem+Cevherî Fiil” şeklinde söz öbeği ve geniş zamanın rivayeti biçiminde çekim düzeyinde de paralelliklere sahiptir. Üç cümleye bakıldığında ise cevherî fiilin farklı işlevlerde de olsa kullanımı ve üçünde de görülen geçmiş zaman ile tercihi yine yapısal ve zamansal bir paralellik ortaya koymaktadır. İlk üç cümle bu biçimsel noktalar bakımından bir bütünlük oluşturmuştur.

3.1.1.1.2. Ses Yapısı

Bu üç cümle incelendiğinde aralarındaki ölçü eşitlikleri ve benzerliği şu şekilde tespit edilebilir:

1. *kun-ç[(u)y] buy-ruk-ı: er-tim*

1 1 1 1 1 1 1: 7 Hece

2. *öñ-t(ü)-n(ü)g : tı-d(a)r er-tim*

1 1 1 1 1 1 1: 7 Hece

3. *ki-d(i)-n(i)g : it-(tü)-rür : (ä)r-t(i)m :*

1 1 1 1 1 1 1 1: 8 Hece

Görüldüğü gibi birinci ve dördüncü satırlardan oluşan ilk iki cümlelerin sahip olduğu hece sayısı eşit şekilde 7'dir. Nitekim bu hece sayısı eşitliği bu iki cümle arasındaki bağlardan biridir. Üçüncü ve beşinci satırlardan oluşan ikinci ve üçüncü cümlelerin hece sayıları birbirlerine oldukça yakın, sırasıyla 7 ve 8'dir. Bu kullanımlardan hareketle ilk iki cümle arasında 7'li ölçü kullanılmış, ilk iki cümle ile üçüncü cümle arasında ise benzer/birbirine çok yakın ölçüler tercih edilmiş denebilir. Tercih edilen hece sayıları dikkate alındığında belirli bir ölçünün varlığından bahsedilebilir. +/-1 hecelik sapma ile ilk üç cümle arasında hece ölçüsüne bağlı 7'li hece ölçüsü olmasa da 7'li hece ölçüsüne yakın bir ritim, kısmi bir ritim mevcuttur³³⁶. Birbirine yakın hecelerle dengeli bir ahenk sağlanmıştır. Ufak

³³⁶ Göktürk harfli yazıtlar ve Uygur şiirinde hece ölçüsünün yer yer tam olmaması yani tam bir şekilde hece eşitliğinin görülmemesi hakkında araştırmacılar çeşitli fikirler ileri sürmüştür. Hacıyev'e göre yazıtlardaki hece ölçüsü yapısı kendine özgüdür ve metin parçalarındaki cümlelerde/mısralarda hece eşitliği prensibi beklenmez (2011: 416-417). Ercilasun Burkanlı şiirde ufak tefek sapmalarla art arda gelen mısralarda hece vezninin varlığından bahsedilebileceğini belirtmiştir (1985b: 81; 2010: 238). Arat birbirine yakın hecelerin de dengeli bir ahenk sağladığını belirtmiştir (2007: 13, 19, 23, 27, 70, 83, 118, 130, 213, 241, 247, 251, 258, 261). Zieme 840 sonrası Uygur şiirinde ölçülü ve ölçsüz şiirlerin yanında bir üçüncü grup olarak değişmeli mısra ölçüsüne sahip metinleri tespit etmiştir. Araştırmacı bu tarz şiirlerde belirli bir veya iki ölçünün ağırlıkta olduğunu, diğer ölçülerin bu ağırlık merkezi etrafında toplandığını kaydetmiştir (Zieme, 1991: 371, 387-407). Doerfer hece ölçüsü göz önüne alındığında hece sayısının o kadar da sert olmadığını ve bir hecelik sapmaların görülebileceğini

sapmalarla bir araya gelmiş yakın ölçüler, ritmin gözetildiğinin göstergesi olmuştur. Başka bir deyişle aynı ve yakın hece sayısı ile oluşturulan cümleler ritmin gözetildiğinin, kişileri etkilemenin veya onlarda çeşitli duygular uyandırmanın bir amaç olduğunun göstergesidir. Paralel kullanımlar, cümle sonlarındaki ses benzerlikleri aynı durumu destekleyen diğer unsurlardır.

Cümle ve söz öbeklerinin kuruluşunda öğelerin düzenlenmesi ile yaratılan paralellikler ve ilk üç cümlede tercih edilen hece sayılarından kaynaklı ölçü/yakın ölçü, eserin belirli bir ritme sahip olmasını sağlamıştır. Ölçü ve paralellik ile oluşturulan ritim okurun ilgisini çekip canlı tutmuş ve dikkatini metne, metnin biçimine yöneltmiştir. Elde edilen ritim sayesinde monotonluk kırılmış; canlı, hareketli ve etkili bir metin yaratılmıştır. Metin, günlük hayatta kurulan sadece iletişim işlevine odaklanan bir yapıya göre daha anımsanabilir ve hatırlanabilir bir hâle getirilmiştir. Oluşturulan paralellik ve ölçü ilk üç cümle arasında bütünlüğün sağlanmasına katkı sunmuştur. Tercih edilen bu araçlar sayesinde okur tarafından metnin pürüzsüz, kolay ve rahat deneyimlenebilmesi sağlanmış, ilgi çekici bir şekilde esere giriş yapılmıştır.

İlk cümle ele alındığında “*ertim*”ın satır sonlarında bulunduğu, cevherî fiilin ilk cümlede görülen geçmiş zamanın isim bildirmesi, ikinci ve üçüncü cümlelerde ise “geniş zamanın hikâyesi³³⁷” şeklinde “birleşik zamanlı fiil³³⁸” kurma işlevinde kullanıldığı görülmektedir:

1. ... *buyruku: ertim*
2. ... *td-(a)r ertim*
3. ... *it(tü)r-ür : (ä)rt(i)m*

ifade etmiştir. Ancak araştırmacı yine de kuralın mısralardaki hece sayısının eşitliği ve sabit durak olduğunu sözlerine eklemiştir (Doerfer, 1996: 195).

Söz konusu dönemdeki metin parçalarına bakıldığında yer yer hece ölçüsünün tam olduğu yer yer ise +/-1, +/-2 veya +/-3 hecelik sapmaların bulunduğu görülür. Sapmalar sebebiyle ölçü tam oturmasa da yaklaşık bir ölçü ve kısmi bir ritimden bahsedilebilir. +/-1, +/-2 veya +/-3 hecelik fark, hece sayısı eşitliği ile hemen hemen aynıdır. Bu tarz farklarla hece sayısı eşitliğindeki tam ritmik yapı sağlanmasa da eşitlikteki tam ritmik yapıya yakın bir ritmik yapı yine de sağlanır. Hece ölçüsü kuralı cümle veya mısralardaki hece sayısı eşitliğine, durak ise hece gruplarının aynı şekilde öbeklenişine dayanır; kural açıktır. Yakın ölçü veya durak, tam ölçü veya durak olmasa da ölçü veya durağın gözetildiğinin, ritmin gözetilip önemsendiğinin göstergesidir.

³³⁷ Gerekli açıklama “3.1.1.7. Bütünlüklü Olma” alt bölümünde yapılacaktır.

³³⁸ Gerekli açıklama “3.1.1.7. Bütünlüklü Olma” alt bölümünde yapılacaktır.

İkinci ve üçüncü cümlelerde “(a)r ertim” ve “ür : (ä)rt(i)m” biçiminde, geniş zamanın hikâye birleşik çekimi şeklinde eş görevli yapılar tekrar etmektedir. İkinci ve üçüncü cümlelerdeki bu yapılar “ek + redif” formunda redif değerindeki ses benzerliği olarak değerlendirilebilir. İkinci ve üçüncü cümlelerdeki bu redif değerindeki ses benzerliği kullanımına ilk cümledeki “ertim” cevherî fiili, eğer işlev farkı göz önünde bulundurulursa uyak değerindeki ses benzerliği olarak bulundurulmazsa da redif değerindeki ses benzerliği olarak katılır. Her iki durumda da ilk üç cümle arasında “ertim” cevherî fiilin görülen geçmiş zaman birinci tekil şahıs çekimi ortaklığı ve ikinci ile üçüncü cümleler arasında da geniş zamanın hikâye birleşik çekimi, “ek + redif” formunda redif değerindeki ses benzerliği ortaklığı bulunmaktadır. Bu yapı ilk cümlelerin belirli bir müzikaliteye sahip olmasını sağlamıştır. Ayrıca cümleler arasında ilişki kurarak bütünlüklü bir yapının oluşturulmasına diğer araçlarla birlikte hizmet etmiştir. Oluşturulan müzikalite, tıpkı ritim gibi metnin akılda tutulmasını, ezberini kolaylaştıran bir araç olmuştur. Elde edilen kalıcılık sayesinde ise metnin etkisinin uzun süre devam etmesi sağlanmış, ayrıca yazının güçlkle oluşturulabildiği Göktürkçe döneminde eserin yayılmasına veya saklanmasına da hizmet etmiştir. İlk üç cümlede kurulan bu yapı, paralellik ile ölçü sayesinde oluşturulan ritim ile birleşerek bu kısmın ses ahengini oluşturmuştur. Başka bir deyişle paralellik ve ölçü ile oluşturulan ritim; “(a)r ertim” ve “ür : (ä)rt(i)m” redif değerindeki ses benzerlikleri ile oluşturulan müzikalite metnin ses ahengini oluşturmuş ve böylece kişinin müziğe yatkınlığına hitap edilerek duygulara sesleniş gerçekleştirilmiştir.

Alıntılanan metin parçasına ulama açısından yaklaşıldığında “tɪd(a)r ertim”, “kid(i)n(i)g it(tü)rür” ve “it(tü)rür (ä)rt(i)m” kelimeleri arasında ulama olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu kelimeler arasındaki ulama metin parçasına belirli bir akıcılık katmış, diğer ses yapısı başlığı altındaki edebîlik araçları ile birlikte metnin müzikalitesine hizmet etmiştir.

3.1.1.1.3. Söz Sanatları

İlk üç cümlelerin sahip olduğu biçimsel ilişki ve bütünlüğü içerik bakımından da bir ilişki ve bütünlük takip etmektedir. Nitekim ilk cümle anlatıcının kimliği, sonraki

iki cümle ise bu kimlikle ilgili olarak anlatıcının hayatındaki temel uğraşları ifade etmektedir. “*tıd*”³³⁹ ve “*it(tü)r*”³⁴⁰; “*buyruk*”³⁴¹’ın uğraşı olarak aynı kavram alanlarında düşünülebilecek ve birbirleriyle ilişkili ifadelerdir.

Ayrıca ikinci cümlenin “*öñt(ü)n*”³⁴², üçüncü cümlenin ise “*kid(i)n*”³⁴³ şeklinde yön ifadeleri ile başlaması ve iki cümlede de uğraşların mevkilerinin belirtilmesi yine içeriksel bir bağ sağlamıştır. Bu noktada paralel yapılardaki belirtili nesnelerin kendi aralarında tezat oluşturduğu da görülmektedir. Anlatıcı uğraşının mekânını ifade etmek için özel bir yer ismi yerine “*öñt(ü)n*” ve “*kid(i)n*” şeklinde birbirine zıt kelimeleri kullanmıştır. Birbirine zıt kelimelerin herhangi bir sınırlama olmaksızın kullanımı uçsuz bucaksız bozkırdaki sınırsızlığın dolaylı bir anlatımını sağlamış, metin için sınırsızlığın göstergesi olmuştur. Sadece yön adlarının tezat oluşturacak şekilde kullanımı sayesinde çalışılan bölgenin hacmine sınır getirilmemiş, sınırsızlık oluşturulmuş; güçlü, canlı, belirgin ve akılda kalıcı bir ifade yakalanmıştır. Anlatıcı tüm “*öñt(ü)n*” ve “*kid(i)n*” yönlerine ve bu yönlerin hayal edilebildiği tüm hacmine hâkim, etkileyici bir buyruk imajını yön isimlerinin tezatlığı ile sınırsızlık göstergesi ile çizmiştir. İlk üç cümle, biçim ve içerik açısından bütünlüklü bir yapı oluşturmuştur.

Sonuç olarak yazıtın ilk üç cümleden oluşan ilk bölümünde paralellik, ölçü, ulama, redif değerindeki ses benzerliği ve tezat edebîlik araçlarının edebîliğe hizmet ettiği tespit edilmiştir. Ayrıca tüm bu araçlar bütünlüğü sağlamaya da hizmet etmiştir. Yazıtın ilk bölümü, giriş niteliği taşıyan ve edebî değeri kademe kademe arttıran, bütünlüklü bir yapıya sahip üç cümleden oluşmaktadır. Yazıt metninin açılış cümlelerindeki yarım kalmışlık ifadeleri, trajik bir olayın yaklaşmakta olduğunu okura sezdirme işlevinde kullanılmıştır.

³³⁹ tıd-: “3. *düşman kuvvetlerinin hareketine engel olmak, saldırıları bloke etmek*” (Şirin, 2016: 741).

³⁴⁰ ittür-: “2. *dağınık bir topluluğu örgütlemek*” (Şirin, 2016: 730).

³⁴¹ buyruk: “*askerî veya sivil görevleri yerine getirmekle yükümlü, kağan emri altında çalışan memur*” (Şirin, 2016: 725).

³⁴² öñtün: “*doğu*” (Aydın, 2018: 162).

³⁴³ kidin: “*batı*” (Şirin, 2016: 733).

3.1.1.2. Metin Parçası-2

6. *kök : t(ä)ñridä :*

7. *kut(u)m : yuyka :*

8. *bolıtı: y(a)gız :*

9. *y(e)rdä : yolım :*

10. *kısğa : bolıtı : (Şirin, 2016: 660)*

Metin Parçası-2’de alıntılanan kısım Karabalgasun-II Yazıtı’nın altı, yedi, sekiz, dokuz ve onuncu satırlarıdır. Metnin gelişme kısmına denk gelen bu parçada anlatıcı ölümünü ve bundan duyduğu hüznü edebî şekilde dile getirmiş; metni biçim ve içerik yönünden zirveye çıkarmıştır.

Altı, yedi, ve sekizinci satırlar 4. “*kök : t(ä)ñridä :kut(u)m : yuyka :bolıtı :³⁴⁴*” şeklinde yazıt metninin dördüncü cümlesi; sekiz, dokuz ve onuncu satırlar ise 5. “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım :kısğa : bolıtı:³⁴⁵*” şeklinde yazıt metninin beşinci cümlesi olarak belirlenebilir.

3.1.1.2.1. Paralellik

Bu iki cümle incelendiğinde aralarındaki paralellikler şu şekilde tespit edilebilir:

4. *kök : t(ä)ñridä/ kut(u)m /: yuyka : bolıtı :*

Yer Tamlayıcısı / Özne / Yüklem

5. *y(a)gız : y(e)rdä /: yolım /: kısğa : bolıtı :*

Yer Tamlayıcısı / Özne / Yüklem

³⁴⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Mavi gökte kutum yufka oldu.” (Aydın, 2018: 89).

³⁴⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yağız yerde (veryüzünde) talihim kısa oldu.” (Aydın, 2018: 89).

Dördüncü ve beşinci cümle “Yer Tamlayıcısı / Özne / Yüklem” şeklinde cümle düzeyinde öge paralelliğine sahiptir.

Cümle düzeyindeki bu paralelliği söz öbeği ve söz öbeği çekimi düzeyindeki paralellikler takip etmektedir. Her iki cümlelerin yer tamlayıcısı da “Sıfat + İsim” formunda paralel bir yapıda oluşturulmuş, bu ögenin çekimi de “... + *dā*” şeklinde aynı ek ile paralel bir şekilde sağlanmıştır. Göktürkçede yer tamlayıcısı çekimlerinin birden fazla ekle yapılabildiği göz önünde tutulursa bu durum belirli bir ritmin yanında belirli bir müzikalitenin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sıfatların renk isimlerinden seçilmesi ve isimlerin de birbirine tezat oluşturacak coğrafi terimlerden alınması içeriksel bir paralelliği ortaya çıkarmış ve söz dizimsel düzeydeki paralellikler, içeriksel paralellikler ile de desteklenmiştir.

Her iki cümlelerin öznesi “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda oluşturulmuş ve böylece iki cümle arasında hem belirli bir ritim hem de belirli bir müzikalite yakalanmıştır.

İki cümlede tercih edilen yüklem yapılarına göre “İsim + Yardımcı Fiil” formundaki birleşik fiil şeklinde oluşturulmuştur. Bu yapısal paralelliği isim ögesinde anlamsal açıdan “az”lık bilgisi ileten iki kelimenin tercihi ile içeriksel paralellik de desteklemiştir.

Paralellik dördüncü ve beşinci cümleler arasında cümle, söz öbeği ve söz öbeği çekimi düzeylerinde mükemmelen sağlanmıştır. Başka bir deyişle ele alınan dördüncü ve beşinci cümleler arasında sözdizimi bakımından ögeler eş şekilde dizilmiş, ayrıca yer tamlayıcıları sıfat tamlaması, özneler tek kelime ve yüklem bir isim ve bir yardımcı eylemden oluşan birleşik fiil şeklinde yani tümü eş şekilde kurulup aynı bağımlı biçim birimler ile çekimlenmiştir. Böylece özel bir ritim ve bütünlük yakalanmış, zorlama ve yapmacıktan uzak, rahat, pürüzsüz, akıcı bir söyleyiş elde edilmiştir. Nitekim söz diziminde sağlanan bu paralellikler ölçü, durak ve içerikte sağlanan paralellikler ile de desteklenmiştir. Dördüncü ve beşinci cümlelerde tercih edilen ölçü, durak ve paralellikler alıntılanan metnin belirli bir ritme sahip olmasını sağlamıştır. Dile getirilen araçlar sayesinde elde edilen ritim metni canlı tutmuş, okurun ilgisinin biçime yönelmesini sağlamış ve içerik ile birlikte oluşturulan edebîliğe önemli katkı vermiştir. Ayrıca metnin canlı, hareketli, dinamik ve ilgi çekici şekilde oluşturulmasını sağlamış; hatırlanabilirlik ve kalıcılık

üst düzeye çekilmiştir. Ayrıca bu araçlar, ele alınan kısmın söz dizimsel olarak bir bütün olmasını sağlamış ve yazıt metninin ikinci kısmı böylece ortaya çıkmıştır.

3.1.1.2.2. Ses Yapısı

Bu iki cümle incelendiğinde aralarındaki ölçü şu şekilde tespit edilebilir:

4. *kök : t(ä)ñ-ri-dä : ku-t(u)m : yuy-ka : bol-tı :*

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 10 Hece

5. *y(a)-gız : y(e)r-dä : yo-lım : kıs-ga : bol-tı :*

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 10 Hece

Görüldüğü gibi altı, yedi ve sekizinci satırlardan oluşan dördüncü cümle ile sekiz, dokuz ve onuncu satırlardan oluşan beşinci cümlelerin barındırdıkları hece sayısı eşit şekilde 10'dur. Ayrıca iki cümlelerin hecelerinin konumu birbirlerine göre düşünüldüğünde “4 + 6”, “6 + 4”, “4 + 4 + 2” ve “4 + 2 + 4” şeklindeki duraklara da müsaade etmektedir. Söz konusu duraklar karşılıklı olarak cümleler arasında oldukça uyumlu bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Ölçü eşitliği ve durak imkânlarından hareketle dört ve beşinci cümleler arasında 10'lu hece ölçüsü ve dört imkânlı durak kullanılmıştır denebilir. Tercih edilen hece sayıları ve durak imkânları göz önünde bulundurulduğunda belirli bir ölçü ve durağın varlığından bahsedilebilir. Eşit hece sayıları ve mümkün duraklar metne belirli bir ritim katmış, metnin belirli bir ritim gözetilerek oluşturulduğunun göstergesi olmuştur. Nitekim bu ritmi paralellikler de desteklemektedir.

Bir, iki, üç, dört ve beşinci satırlardan oluşan ilk üç cümledeki ölçü ve paralellikler ile altı, yedi, sekiz, dokuz ve onuncu satırlardan oluşan dördüncü ve beşinci cümledeki ölçü, durak ve paralellikler farklılaşmış, bunlar iki kısmın varlığını ve birbirinden ayrılmasını söz dizimsel düzeyde gerçekleştirmiştir.

Dördüncü ve beşinci cümlelerin sonunda yer alan “*bolu*”³⁴⁶ kelimesi her iki cümlelerin sonunda eş görevli bir yardımcı fiil olarak tekrar etmiştir. Bu yardımcı fiilden önce gelen “*yuyka*”³⁴⁷ ve “*kısga*”³⁴⁸ isimlerinin de bir sesleri benzer şekilde yazıtta yer almıştır:

4. ... *yuyka* : *bolu* :

5. ... *kısga* : *bolu* :

Bu bilgilerden hareketle “*bolu*” yardımcı fiili, her iki cümle arasında “kelime” formunda oluşturulan redif değerindeki ses benzerliği olarak değerlendirilebilir. Bu redif değerindeki ses benzerliğinden sonra gelen “*yuyka*” ve “*kısga*” kelimelerinde bulunan “*a*” sesi ise tek ses benzerliğinden ötürü yarım uyak değerindeki ses benzerliği olarak değerlendirilebilir. Bu uyak ve redif değerindeki ses benzerliklerinin kullanımı her iki cümle arasındaki bütünlüklü bir yapının oluşturulmasını diğer edebîlik araçlarıyla birlikte sağlamıştır. Kullanılan redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri, alıntılanan kısımdaki müzikalitenin oluşmasını sağlamıştır. Elde edilen müzikalite ile metne canlılık katılmış, monotonluk kırılmış, uyum sağlanmış ve ifade etkili bir hâle getirilmiştir. Oluşturulan uyak ve redif değerindeki ses benzerlikleri sayesinde duygulara ulaşmada müzikalite etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu araçlar, bağladığı birimler arasındaki ilişkiyi sıklaştırmış ve diğer edebîlik araçlarının etkisini desteklemiştir. Ayrıca tıpkı ritim gibi metnin akılda tutulmasını ya da ezberlenmesini kolaylaştırmış; bu sayede kalıcılığı ve estetik etkinin uzun süre devam etmesini sağlamıştır. Ölçü, durak ve paralellik ile oluşturulan ritim; “*bolu*” redif değerindeki ses benzerliği ve “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği ile oluşturulan müzikalite ile birleşerek alıntılanan kısmın ses ahengini oluşturmuştur. Oluşturulan bu ses ahengi sayesinde okurda rahatsızlık vermeden akan bir metin vücuda getirilebilmiş, pürüzsüzlük sağlanmış ve parçanın etkileyciliği artırılmıştır. Metin bu söz dizimsel araçlar sayesinde pürüzsüz ve akıcı

³⁴⁶bol-: “3. Yardımcı fiil” (Şirin, 2016: 724).

³⁴⁷yuyka: “*yufka (gibi ince)*” (Aydın, 2018: 202). yuyka “*ince zayıf; esassız, gerçek dışı*” (Clauson, 1972: 874), yuyka “*yufka, ince*” (Tekin, 2016: 316; Ercilasun, 2016: 734; Bayat ve Çınar, 2020: 263), yuyka: “*ince*” (Şirin, 2016: 750).

³⁴⁸kısga: “1. kısa” (Şirin, 2016: 733).

bir şekilde kurulabilmiştir. Dil günlük dilden, standart veya göndergesel kullanımından ayrıştırılarak ritme ve müzikaliteye sokulmuştur. Uyak ile redif değerindeki ses benzerlikleri, paralellikler, aynı ölçü ve durağın kullanımı gerçekleştirilerek hem bir ahenk hem de ses dengesi sağlanmıştır. Belirli bir ölçü, redif ile kafiye değerindeki ses benzerlikleri, durak kaygısı taşıyıp taşımadığı bilinemeyecek yazarın metninde, belirli bir ölçü, uyak ile redif değerindeki ses benzerliği ve durağın bulunduğu metin merkezli eleştiri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Hem ilk üç cümlede hem de sonraki iki cümlede bu araçlar edebîliğin oluşturulmasında etkili şekilde kullanılmıştır. Yazarın amacının değil metinde oluşturduğu biçimlerin edebîliği gerçekleştirdiği bilgisinden hareketle ve metin merkezli eleştirinin ilkeleri gereğince bu araçların metinde yer alması ses ahengi açısından güçlü bir etkinin oluşturulması işlevini yerine getirmiştir.

Sonuç olarak belirleyici olan yazarın amacı değil bu araçların metinde işlevsel olarak kullanılmasıdır ki böylesine kusursuz bir düzenlemenin yani biçimin, yazarın bilincinin ve amacının dışında rastgele olduğunu düşünmek de ayrıca sanata, edebiyata ve yazara haksızlıktır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda söz sanatları ve alışılmamış bağdaştırmalarla oluşturulan duygu ile düşünce içeriği ses ahengi ile bağdaştırılmış, bunun sonucunda ise söyleyiş güzelliği ve edebî biçim yakalanmıştır.

Metin Parçası-2'deki dördüncü ve beşinci cümlelerde ses yapısı ile ilgili bir düzenlemeye daha, “*k*, *y*, *t*” sesleriyle yatay aliterasyona³⁴⁹ başvurulmuştur:

kök : *t(ä)ñridä* : *kut(u)m* : *yuyka* : *bolı*

y(a)gız : *y(e)rdä* : *yolım* : *kısga* : *bolı*

Dördüncü cümle “*kök*” kelimesindeki “*k*” konsonantı ile başlamış; aynı konsonant “*kök*”, “*kut(u)m*”, “*yuyka*” kelimelerinde tekrar etmiş, beşinci cümlede de “*kısga*” kelimesinde yer almıştır. “*k*” konsonantı dördüncü cümlede dört, beşinci

³⁴⁹ Araştırmacılar dikey ve yatay aliterasyon ve asonans için kimi örnek ve kabulleri ortaya koymuştur. Örneğin dikey aliterasyon ve asonans örnek ve kabulleri için “bk. Tekin, 2020a: 83, 95; Bayat, 2006: 45”, yatay aliterasyon ve asonans örnek ve kabulleri için ise “bk. Tekin, 2020a: 83, 86, 95”. Özel olarak Göktürk harfli yazıtlardaki yatay ve dikey aliterasyon ve asonans örnek ve kabulleri için “bk. Thomsen, 2011: 119; Giraud, 1999: 191-192; Bombaci, 1964: XIII; Stebleva, 1965: 28-29; Berta, 2007: 125-126; Aksan, 2000: 100, 110-111; Hacıyev, 2011: 417-418; Aydın, 2019: 136; Alyılmaz, 2021: 347; Ölmez, 2021: 46-47; Ölmez, 2023: 16”.

cümlede bir; iki cümlede ise toplamda beş kere tekrar etmiştir. Yine dördüncü cümlede “*t*” konsonantı; “*t(ä)ñridä*”, “*kut(u)m*”, “*bolıtı*” kelimelerinde tekrar etmiş; beşinci cümlede de “*bolıtı*” kelimesinde yer almıştır. “*t*” konsonantı dördüncü cümlede üç, beşinci cümlede bir; iki cümlede ise toplamda dört kere tekrar etmiştir. Tekrar eden son konsonant “*y*”dir. Beşinci cümle “*y*” konsonantı ile başlamış; aynı konsonant “*y(e)rdä*” ve “*yolım*” kelimelerinde tekrar etmiş; dördüncü cümlede de “*yuyka*” kelimesinde yer almıştır. “*y*” konsonantı beşinci cümlede üç, dördüncü cümlede iki; iki cümlede ise toplamda beş kere tekrar etmiştir. Görüldüğü gibi iki cümlede de cümle başı konsonantları yatay olarak cümlelerin geri kalan kısımlarında tekrarlanmıştır. Dördüncü cümle “*k*”, beşinci cümle “*y*” konsonantı ile başlamış ve hem “*k*” hem “*y*” konsonantları cümlelerin ilerleyen kelimelerinde tekrar etmiştir. Bunların yanında “*k*” konsonantı beşinci, “*y*” konsonantı dördüncü cümlede de kullanılmıştır. Tekrar eden bu iki konsonantın yanında “*t*” konsonantı da yine her iki cümlede yer almıştır. İki cümle göz önüne alındığında “*k, y, t*” konsonantlarına dayalı bir yatay aliterasyon varlığından bahsedilebilir. Kurulan bu yatay aliterasyon sayesinde belirli bir müzikalite yaratılmış; ölçü, durak, uyak, redif, paralellik gibi araçlarla sağlanan ses ahengi desteklenmiştir.

3.1.1.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Metin Parçası-2’de alıntılanan kısım söz dizimsel alanda sahip olduğu edebîliğe içerik ile ilgili araçların kullanımı ile de ulaşmıştır.

4. *kök* : *t(ä)ñridä* : *kut(u)m* : *yuyka* : *bolıtı* :

5. *y(a)gız* : *y(e)rdä* : *yolım* : *kısğa* : *bolıtı* :

Dördüncü ve beşinci cümlelerde içerikle ilgili araçlardan tezat, tenasüp, istiare ve metafor kullanımı ile edebîliğin oluşturulduğu tespit edilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı’nın metninde “*kök* : *t(ä)ñridä*” “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ve “*y(a)gız* : *y(e)rdä*” “*yol*”un “*kısğa bol*”ması ölümün metaforu olarak kullanılmış, bu metafor ve diğer edebî sanatlar ile birlikte güçlü bir ölüm imgesi yakalanmıştır.

Öncelikle metaforun nasıl oluşturulduğuna bakılırsa bu ifadelerin düz anlamlı (/ literal) değil mecaz anlamlı kullanıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga bol*”ması temel anlamları ile kullanılmamış mecaz anlamları ile kullanılmıştır. “*t(ā)ḡrī*” ve “*yol*”un yer aldığı bu parçanın işlevi okura temel anlamlar aracılığıyla yol durumu veya meteoroloji ile ilgili bir bilgi vermek değildir. Bu anlamda da alıntılanan kısımda dilin bilgi verici ya da iletişimsel şekilde ve göndergesel işlevde kullanılmadığı sonucu çıkarılır. Metindeki “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga bol*”ması, kelimelerin sözlük anlamlarının ilettiği düz anlam ile değil ölüm ile ilgili metaforik anlam ile anlaşılmalıdır. Metafor, bir iletinin yüzey yapıda açık açık yazılırken derin yapıda metinde açık açık yazılanların düz anlamsal anlamından başka bir anlamın ima edilmesidir. Başka bir deyişle metafor yapmak, yüzey yapıda bir mesajı açık açık yazarken derin yapıdaki anlam dünyasında başka bir anlamı ima etmektir. Mecazî (/ figüratif) dil, yüzey yapıda bir bilgi iletirken “ne” söylediğinden başka bir şeyi çağrışımlar ile ima eder, okurun kişisel görüşüne ve metnin edebî yapısına güvenerek sunar. Anlatıcının dördüncü ve beşinci cümlelerdeki ifadesi “Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti Ankara’dır.” cümlesindeki gibi düz anlamlı bir ifade değildir. Metaforik anlamın çözümlenmesinde bağlaşıklık ve bağdaşıklık dil göstergeleri topluluğunun yani metnin iç bağlamda oluşturulan edebî yapı ile ilişkili, kişisel kültüre dayalı ve kısmen de öznel bir okuması vardır. Bu durumun göstergesi yani metnin düz anlamı ile değil metaforik anlamı ile okunması gerektiğini kullanılan istiare, tezat, tenasüp gibi edebî teknikler, mecazın varlığı ve metinde yaratılan edebî yapı göstermektedir. Ayrıca hem ilk üç cümle ile oluşturulan edebî yapı hem de dördüncü ve beşinci cümlelerde söz dizimi boyutunda oluşturulan edebî yapı, dördüncü ve beşinci cümlelerde içeriğin de bu edebî yapının ışığı altında değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Yani buradaki ifadelerin temel anlamları ile ele alınmamasını iç bağlamda oluşturulan edebî yapı sağlar. Nasıl ki geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekimi edebî bir sistemin edebî bir parçasıysa ve bu çekimin edebîliğini yapının kendisi sağlıyorsa³⁵⁰ dört ile beşinci cümlelerdeki içerik de aynı edebî sistemin edebî bir parçasıdır ve edebîliği bu yapıdan kaynaklanır. Böylelikle yaratılan bu edebî yapıya dayanarak bu kısımdaki dilin, göndergesel işlevde olmadığı ve buradaki kelimelerin

³⁵⁰ İlerleyen kısımlarda bu konu açıklanacaktır.

de temel anlamları ile ilgili bilgi verici bir iletişimde kullanılmadığı çıkarımı metin merkezli olarak yapılabilir. Kullanılan edebî teknikler ve mecaz, edebîliğin göstergesidir, bu edebîliği işleten de tüm bu ilişkiler ağı ile oluşturulan edebî yapıdır. Okur bu noktada estetik bir tavır takınarak esere yaklaşmalı, kelimelerin sözlük anlamının yanında mecazî anlamlarını ve çağrışımlarını da göz önünde bulundurarak estetik iletiyi çözmelidir. Aksi takdirde bu cümle İzmir'den Karşıyaka'ya düşündüğünden daha çabuk varmış birinin “Yolum kısa oldu.” şeklindeki düz anlamın hâkim olduğu cümle ile aynı anlamda anlaşılabacaktır. Bu talihsizlik ve isabetsizlik eserin tüm estetik değerini götürecek, yazıtın metni sadece tarihi bir eser olması ve Göktürkçenin dil kullanımlarını örneklemesi sayesinde değerli sayılacaktır. Tam bu noktada dördüncü ve beşinci cümleler, yaratılan edebî yapı içinde düşünülürse -dar çerçevede dördüncü ve beşinci cümlelerin geniş çerçevede ise Karabalgasun-II Yazıtı'nın metninin- okuru günlük, somut, faydacı pratiklerin dışına, soyut estetik değerlerle bezeli sanat dünyasına taşıdığı görülebilir.

Alıntılanan kısımda “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga bol*”masının gerçek anlamları bir kenara bırakılmış, kelimeler somut gerçek anlamlarından mecazlaştırılarak kullanılmıştır. Diğer edebîlik araçlarıyla birlikte bu mecaz, dördüncü ve beşinci cümlelerin oluşturduğu yapıda soyut “hayat çizgisinin bitimi”ni ya da “kişinin ömrünün sonu”nu yani “ölüm”ü metafor olarak ifade eder hâle getirilmiştir. Nitekim dördüncü ve beşinci cümlede oluşturulan ölüm metaforu, cümlelerdeki açık ve kapalı istiare ile ilişkili olarak kurulmuştur. Başka bir deyişle metaforun temelinde biri açık biri kapalı olmak üzere iki istiare vardır.

“*kut(u)m : yuyka :boltı*” ifadesinde benzeyen “*kut*” ve benzetme yönü “*yuyka*” yüzey yapıda verilmiş ancak kendisine benzetilen somut unsur ve benzetme edatı yüzey yapıya çıkarılmayıp derin yapıda bırakılmıştır. Doğal olarak burada bir kapalı istiare mevcuttur. Söz konusu kapalı istiarede alışılmışı kıran güçlü bir alışılmamış bağdaştırma da mevcuttur. “İnce” anlamına gelen “*yuyka*” sözcüğü Tonyukuk Yazıtları'nın birinci taşının güney yüzünün on üçüncü satırında “*yuyka (ä)rkli : tup(u)lg(a)lı uç(u)z (ä)rm(i)ş³⁵¹ : y(i)nçgä (ä)rkl(i)g : üzg(ä)li : uç(u)z³⁵² : yuyka :*

³⁵¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Nesne ince iken delinmesi kolay imiş.*” (Clauson, 1972: 32).

³⁵² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*İnce iken koparılması kolay imiş.*”.

*k(a)l(i)n bols(a)r : tup(u)lguluk : (a)lp (ä)rmiş*³⁵³ (Şirin, 2016: 639)” şeklinde “*k(a)l(i)n*” kelimesi ile birlikte somut bir nesnenin niteliği anlamında/olarak kullanılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı metninin yazarı, “*yuyka*”nın bu genel/alışılmış kullanımının dışına çıkarak kelimeyi, soyut bir unsur olan “*kut*” ile bağdaştırmış; “*kut*” niteleyicisi olarak kullanmıştır. “*yuyka*”nın anlam yapısı ya da sahip olduğu anlambirimciklere bakılırsa kelimenin somut nesneleri nitelemede kullanıldığı, buna karşılık soyut bir kavram olan “*kut*”un “*kut, talih, Tanrı lütfu* (Şirin, 2016: 734)” şeklindeki anlambirimcikleri ile uyuşmadığı görülür. Yazarın bu bağdaştırması sayesinde olağan olarak bir araya gelmeyen “*kut*” ve “*yuyka*” kavramları bir araya getirilmiş, okurlar şaşırtılıp duraklatılmış ve dikkatler dilin kendi düzenlenişi üzerine çekilmiştir. Alışılmamış bağdaştırma okurlar tarafından çözüldükçe estetik yaşantının deneyimlenmesi gerçekleşmiştir. Kapalı istiareile gerçekleştirilen bu alışılmamış bağdaştırma sayesinde dilin olağan kullanımından sapılmış, alışkanlık kırılmış; okurlara yeni, değişik izlenim ve çağrışımların yolu açılmıştır. Böylece okurlara zengin ve yeni bir hayal dünyası sunulmuştur. Nitekim “*incelik*” günlük dilde somut bir nesnenin özelliği iken bu bağlamda hem soyut bir kavram olan “*kut*” ile bağdaştırılmış hem de somut anlamdaki “*k(a)l(i)n*”ın karşıtı olarak “*incelikten*” soyut olarak “*zayıflık*” (somut olarak *incelik*>soyut olarak ‘*zayıflık*’) gibi bir mecaz anlam elde etmiştir. Başka bir deyişle bu satırda kullanılan “*yuyka*” kelimesi “*ince açılmış hamur*” veya “*ince*” anlamında değil mecazen soyut bir unsurun “*zayıf*”lığı anlamındadır. Böylece alışılmamış bağdaştırma ile hem “*kut*”un hem “*yuyka*”nın mecaz anlamları kullanılmış, özgün bir ifade yakalanmıştır. Nitekim okuru duraksatan bu bağdaştırmadan sonra yapı duyumsanır bir hâle gelmiştir. Bu kullanım ile okurların zihninde daha canlı, etkili bir ifade oluşturulmuş; eserin sanatsal boyutuna katkı sunulmuştur. Okurda yeni tasarımların uyandırılması sağlanmış; etkili, güçlü, zengin ve çağrışımlı bir anlatım sergilenmiştir. İfadenin muhtemel tam ve açık şekli “*talihim/yaşam gücüm yaprak gibi zayıf oldu*” şeklinde tasarlanabilir.

Bu bakışın yanında diğer bir bakış açısı da iki kelimenin mecaz anlamda tercih edilmesi ile yapının oluşturulmasıdır. “*kut*”un “*baht/yaşam gücü*”, “*yuyka*”nın “*zayıf*” mecaz anlamları ile kullanılıp bağdaştırılması da mümkündür. Bu çok

³⁵³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*İnce, kalın olursa onu delmek zor imiş.*” (Clauson, 1972: 128).

anlamlılık veya farklı okumalara açıklık söz konusu metin parçasının bir zenginliğidir.

“*yolım :kısga : bol*” ifadesinde ise kendisine benzetilen “*yol*” ve benzetme yönü “*kısga*”, yüzey yapıda verilmiş ancak benzeyen soyut unsur ve benzetme edatı yüzey yapıya çıkarılmayıp derin yapıda bırakılmıştır. Doğal olarak burada bir açık istiare mevcuttur. İfadenin muhtemel tam ve açık şekli “hayatım/kaderim yol gibi kısa oldu” şeklinde tasarlanabilir. “*yolım :kısga : bol*” ifadesinde “*yol*” ve “*kısga*” kelimelerinin açık istiare kurduğu bilgisi ve mecaz anlam değerleri hem kendilerinden önce kullanılan “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması kapalı istiaresinden hem de genel olarak kurulan edebî yapıdan kaynaklanmaktadır.

Bu bakışın yanında diğer bir bakış açısı, Aydın’ın ileri sürdüğü; iki kelimenin de mecaz anlamda tercih edilmesi ile yapının oluşturulmasıdır. “*yol*”un “*talih*”, “*kısga*”nın “*kısa, az*” mecaz anlamları ile kullanılıp bağdaştırılması da mümkündür (2018: 89, 147, 201). Bu çok anlamlılık veya farklı okumalara açıklık söz konusu metin parçasının bir zenginliğidir.

Mecaz anlamın kullanıldığı iki istiare de anlamsal açıdan aynı yönde tutarlı bir şekilde oluşturulmuştur. Böylece “ölüm” metaforu, mecaz anlamın hâkim olduğu istiare ile yaratılmış bu yapıdan temellenmiştir. Metnin zirve noktası da bu şekilde; istiare ve mecaz temelinde kurulmuş metafor ile tesis edilmiştir. Yüzey yapıda açık bir şekilde gerçek anlamlı “öl-” kullanılmamış, “ölüm” doğrudan dile getirilmemiş ancak bu şekilde kurulmuş bir metafor ile ima edilmiştir. Söz konusu metafor ve diğer edebîlik araçları sayesinde ölüm, estetik bir hâl almıştır.

Nitekim çok anlamlılık ve farklı okuma seçenekleri edebî eserlerin önemli niteliklerinden ve anlam zenginliği yaratan etkili yönlerindendir. “*kut*”un “*yuyka*”ve “*yol*”un “*kısga*”“*bol*”ması ifadeleri ölümün anlatımını daha etkili ve estetik bir hâl getirmek, okurların zihninde çağrışım zenginliği yaratmak amacıyla sözlük ve gerçek anlamları dışında kullanılmış, mecazlaştırılmış ve ölüm metaforunun yaratılmasına temel olmuştur. Ölümün “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga bol*”ması ile anlatılması aynı zamanda bir alışılmamış bağdaştırma olduğu için okur bu yapıyı çözmeye duraksayabilir fakat okurun bu bilgilerin coğrafi bilginin ya da meteoroloji bilgisinin verilme amacı ile dile getirilmediğini anlamasından sonra kelimeler, onu bir metaforun bulunduğu fikrine götürecektir.

3.1.1.2.4. Söz Sanatları

Dördüncü cümledeki “*kök : t(ä)ñri*” ifadesi ile beşinci cümledeki “*y(a)gız : y(e)r*” ifadeleri arasında tezat sanatına başvurulmuştur. Gerçekleştirilen tezat kavramların daha belirgin, canlı ve şaşırtıcı olmasını sağlamıştır. Ayrıca ifadeye güç katarak etkileyiciliği ve akılda kalıcılığı kuvvetlendirmiştir. Zıtların uyumu ve bu uyumla yaratılan güç güzellik, söz konusu metin parçası adına etkileyici bir durumdur. Tezadın ifade edilen edebî etkilerinin yanında ayrıca iki edebî işlevi ve bunlardan hareketle özgün edebî etkileri de dikkati çekmektedir. Dördüncü ve beşinci cümle göğün altında ve yeryüzünün üstünde olan bozkırdaki insanın hayatına işaret eden ve birbirini tamamlayan iki cümledir. Bozkır hayatı dördüncü cümlede anlamsal olarak “*t(ä)ñri*” kelimesi ile dile getirilmiş, bir sonraki cümlede tam bir karşıtlık oluşturan “*y(e)r*” ile bozkır hayatının anlatımı devam ettirilip tamamlanmıştır. Karşıtlık oluşturan kelimeler “bozkır” bilgisinin iki cümlede de farklı şekillerde anlamsal olarak devam etmesini sağlamıştır. Ayrıca bu karşıtlık bir gerilimi, bu gerilim de canlılık ve hareketi oluşturmuştur ki hareketin hiç dinmediği bozkır hayatının yaratılmasına bu hareketlilik ve canlılık da hizmet etmiştir. Başka bir açıdan da edebîliğin, bozkıra ve buradaki yaşama özgü dinamizm ve hareketlilikle sağlandığı söylenebilir. Böylece iki cümle arasında söz dizimsel unsurlarla kurulan edebîlik ve ilişki anlamsal olarak da devam ettirilmiştir. Birbirine göre karşıt anlama sahip kelimeler, sırt sırta vermiş ve anlamsal açıdan birbirlerini çağrıştıran kelimelerdir. Tezadın buradaki ilk işlevi bozkır havasının oluşturulmasına katkı sunmak ve anlamsal olarak devamlılığı sağlamaktır.

İkinci işlevi ise karşıtların birbirini bütünlemesiyle dünyanın dolaylı anlatımını oluşturmaktır. Herakleitosçu uyum anlayışı, karşı kuvvetlerin birbirleriyle karşılaşmasından ve bunların birbirini tamamlayıp bütün oluşturmamasından doğar. Türkçe açısından bakıldığında Grönbech’in belirttiğine göre Türkçede iki zıddın yan yana getirilerek tek tasavvur oluşturmaları ve bu sebeple de bir bütünü ifade edilmesi mümkündür. Bu tarz kullanımlar Türkçede sıklıkla görülür (Grönbech, 2011: 101-102). Nitekim bu noktada da gök ile yerin kontrastı bir “bütünlük” üretir ve söz konusu bütünlük de “dünya” olarak görülebilir. Dördüncü ve beşinci cümlelere bakıldığında “gökyüzü” anlamındaki “*t(ä)ñri*” ve “yeryüzü” anlamındaki “*y(e)r*” ifadeleri tam olarak bu bütünlüğü yaratmıştır. Nitekim bu bütünlük “dünya”

olarak da görülebilir. Göktürkçenin insanını sadece gök ya da sadece yer gözetmez; hem gök hem de yer aynı anda “üzä : [k]ök t(ä)ηri y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)[n (a)sra y(a)g(ı)z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n (TA, B, 3)” (Şirin, 2016: 656) şeklinde ifade edildiği gibi gözetir ki bu durum dünyanın sahip olduğu bütünlüğe insanın da sahip olmasını sağlar. “t(ä)ηri” ve “y(e)r” kelimeleri birlikte kullanıldığında kutsallık yüklenmiş kavramlar olarak belirdikleri, birbirlerini tamamlayarak bir bütün oldukları ve bir kutsallığı elde ettikleri bilinmektedir. “t(ä)ηri”, “y(a)rl(ı)ka”r; “y(e)r” ise “ig(i)t”ür ve kağan, bu şekilde hâkimiyetini tesis eder (Şirin, 2016: 116). Bu kutsallığın yanında söz konusu iki unsur yan yana geldiğinde birbirlerini tamamlayarak bağlama göre dinî anlamın dışında bir “dünya” imgesi de oluşturur. Kül Tigin Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk satırı ve Bilge Kağan Yazıtı’nın doğu yüzünün ikinci satırında kaydedildiği gibi “üzä kök : t(ä)ηri” ile “(a)sra : y(a)g(ı)z : y(e)r”in aynı anda “kıl(ı)n”masında da aynı “dünya” imgesi yer almaktadır. Yani “üzä kök : t(ä)ηri : (a)sra : y(a)g(ı)z : y(e)r”in “kıl(ı)n”ması ile “dünya”nın yaratılması ifade edilmiştir. Ancak bu ifade ediş doğrudan iletişimsel şekilde değil dolaylı yoldan edebî şekilde olmuştur. Burada dünyanın yaratılması doğrudan “dünya” gerçek anlamlı kelime aracılığıyla iletişimsel olarak değil görsellik, zıtlık, 5’li hece ölçüsü ve paralellığe sahip bir edebî yapı ile ifade edilmiştir. “t(ä)ηri” ve “y(e)r” ögelerinin arasındaki anlam karşıtlığı bir başka etki ögesi olarak okurlara sunulmakta, zıt ögelerin bir araya getirilmesiyle okurda belirli bir estetik etki uyandırılmaktadır. Kül Tigin Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk satırında belirtilen insanın “üzä kök : t(ä)ηri : (a)sra : y(a)g(ı)z : y(e)r : kıl(ı)ntukda : (e)kin (a)ra : kişi oğlu : kıl(ı)n(m)ı³⁵⁴” (Şirin, 2016: 622) şeklindeki mavi gök ve kahverengi yeryüzü arasına yerleştirildiği bilgisinden de hareketle Karabalgasun-II metnindeki bu zıtlık, “iki zıt unsurun birbirini tamamlamasıyla oluşan dünyanın göstergesidir” yorumu yapılabilir. Paralel yapılarda görsellikle desteklenen tezat sanatı kullanılmış, zıt ögeler bir araya getirilip bunlar arasında denge sağlanmıştır ki bu denge bütünü, bağlama göre dünyanın dolaylı yoldan ifadesini oluşturmuştur. Dünya tam bir birliğin ifadesidir, kişinin hayatı birliğe sahip bu dünyada son bulmuştur. Bu birliğin yani dünyanın ifadesi ise “t(ä)ηri” ve onun karşıtı “y(e)r”in birbirine göre ölçü ve öge uygunluğuna

³⁵⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Üstte mavi gök (yüzü) altta (da) yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insan oğulları yaratılmış.” (Tekin, 2014: 25).

sahip paralel cümlelerde dile getirilmesidir. Birlik, bu karşıtlardan oluşmakta; ikinci bölümün tamamı ise kişinin dünyevi hayatının sona erdiğini ifade etmektedir. “Dünya” açık açık yazılmasa da iki karşıt unsurun birbirini tamamlar hâlde kullanılması bir bütünlüğün yani dünyanın ifadesinin kurulmasını sağlamıştır. Ayrıca bu ifade “dünya”nın; yer ve gök şeklinde iki karşıtın tamamladığı bir birlik olduğu görüşünü de dile getirmektedir.

Bütünün uçlardaki kelimelerin tezat ilişkisi ile ifade edilmesi zamanla ilgili anlatımlarda da yer almaktadır. Bazin; “yaz-kış” veya “kış-yaz” ikilisinin hem mevsimlerin değişkenliğini belirtmek hem de bu değişkenlik içinde “tüm yılı” anımsatmak için kullanıldığını belirtmiştir. Araştırmacı, Osmanlı Türkçesinde kullanılan “*yayda kišta*” ifadesinin “*tüm yıl boyunca*” anlamına geldiğini kaydetmiştir (Bazin, 2011: 53). Uçlarda yer alan ve tezat ilişkisine sahip “yaz-kış” ya da “kış-yaz” ikilisi tüm yılı yani bütünü ifade etmek için yan yana kullanılmıştır. Doğal olarak uçlardaki iki ögenin ifadesi bütünü verir yorumu yapılabilir. “Bütün”ün anlatımında (dünya, yeryüzü, sonsuzluk) uç noktaların tezat ilişkisi içinde kullanımı bir ifade tarzıdır.

Tezat oluşturulan ifadelerdeki “*kök*” ve “*y(a)gız*” şeklindeki renkler de anlatıma “görsellik³⁵⁵” eklemiştir. Bu durum hem tezadın canlılığını desteklemiş hem de dördüncü ve beşinci cümlelerin ses ahenginin yanında görsel unsurlarla da bezenmesini sağlamıştır. Kişinin hem gökyüzünde (bir açıdan da manevi boyutta) hem yeryüzünde (bir açıdan da maddî boyutta) sona gelmesi, dünyadaki (hem manevi hem maddi boyuttan oluşan, bir bütün olarak dünya) hayatının sona erdiğinin edebî bir ifadesidir. Ölüm imgesi hem “yer (aynı zamanda maddîlik)” unsuru ile hem “gök (aynı zamanda manevilik)” unsuru ile bağdaştırılarak; hem yerde (aynı zamanda maddî boyutta da) hem gökte (aynı zamanda manevi boyutta da) özgün ve uygun metaforlarla kurulmuştur. Başka bir deyişle dünya bütünü soyut ve somut boyutlardan meydana gelen bir bütündür. Dördüncü cümlede soyut unsur “kut”,

³⁵⁵ Hacıyev Göktürk Yazıtlarında “manzara-portre” oluşturularak görsellik ile duygusal bir etki meydana getirildiğini ifade etmiştir. Yazar bu noktada “KT, D, 1” metin parçasını alıntılamış “*üze*” ve “*asra*” tezadına dikkati çekmiş, söz konusu tezadın şiirsel zemin oluşturma işlevine değinmiştir. Nitekim Hacıyev’e göre aynı metin parçasındaki hece eşitliği de söz konusu edebî yapıyı ritmik açıdan desteklemiştir. Araştırmacı söz konusu “manzara-portre”nin bir ressam tarafından yaratıldığını, bunun da şiir için gerekli estetik bağlamı oluşturduğunu dile getirmiştir. Hacıyev, Göktürk Yazıtlarının dilinde bu tarz şiirsel sahnelerin oldukça fazla olduğunu ifade etmiştir (2011: 420).

beşinci cümlede somut unsur “yol” üzerinden ölüm imgesi verilmiştir. Mavi gök, soyut unsurla yan yana, yağız yer somut unsurla yan yana dizilmiştir. Mavi gök ve yağız yerin birliği hem soyut hem somut olarak dünyayı ifade etmiş; kişinin hayatı hem soyut hem somut düzlemde yani hem ruhen hem bedenen sona ermiştir. Dünya gibi kişi de soyut ve somut olmak üzere iki boyuta sahiptir ve son her iki boyutta da kendine has üslupla gelmiştir: “*kut*”un *yuyka*”“*bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga*”“*bol*”ması. Soyut ruh ve somut bendenden oluşan insan, soyut ve somut boyuttan oluşan dünyada hem soyut hem somut düzlemde hayat yolculuğunu her boyutun kendine has tarzında tamamlamıştır. Ölüm imgesinin alışılmamış bağdaştırma ile yaratılırken doğadaki görünümünden yararlanılması, doğa ile iç içe olan muhtemel okurun eseri daha “kendisinden” görüp hissetmesini sağlamıştır. Kişinin dünyadaki hayatının sonuna geldiği renklerin ve doğanın zihinde yarattığı tasarım ile daha etkili olarak dile getirilmiştir.

Ayrıca doğadan alınan bu destek kültürel olarak doğanın Göktürkçenin insanların hayatında ne kadar önemli olduğunun da göstergesidir. Hayat yolculuğuna bozkırın mavi göğünün altında ve kahverengi toprağının üstünde başlayan kişi yine mavi göğü altında ve kahverengi toprağın üstünde yolun sonuna gelmiştir. Genel anlamda dünyada özel olarak ise bozkırda, kağan da normal bir vatandaş da mavi göğün altında doğup yağız yerde can vermektedir. Mavi gök ve yağız yerde yaşanan ölüm dünyevi statüleri silip kişiyi eşitlemekte ve salt insanı ortaya çıkarmaktadır. Birbirinin anlamca tersi olan öğelerin kullanımı ile güçlü, şaşırtıcı, etkileyici ve akılda kalan bir anlatım elde edilmiştir. Mavi gök ve kahverengi toprağın arasına kılınan insanoğlu için dünya daha belirgin ve canlı şekilde çizilmiştir.

Dördüncü cümlede geçen “*kök : t(ä)ñri*” ve beşinci cümle yer alan “*y(a)gız : y(e)r*” ifadeleri aynı zamanda dış gerçekliğe uygun yaratılmış ifadelerdir. Türk sanat geleneklerinden biri olan gerçeklik³⁵⁶, söz konusu cümlelerde kendine yer bulmuştur. Elde edilen bu gerçeklik sayesinde okur açısından daha kabul edilebilir ve samimi bir ifade yakalanmıştır.

Dördüncü cümledeki gökyüzü anlamındaki “*t(ä)ñri*” ve “*kut*” ifadeleri birbirleriyle ilişkili ifadelerdir. “*kut*”, gökyüzünden elde edilir. Beşinci cümledeki

³⁵⁶ Gerçeklik Türk sanatının geleneklerinden biridir (Esin, 1984: 138).

yeryüzü “y(e)r” ve “yol” ifadeleri de yine birbirleriyle ilişkili ifadelerdir. “yol”, yeryüzünde bulunur. Hem dördüncü hem beşinci cümlelerde birbirleri ile ilişkili ifadeler aynı ibarede toplanmış ve bozkır hayatı tenasüp sanatı ile belirginleştirilmiştir. İlişkili ifadeler sayesinde bozkır hayatı belirgin şekilde çizilebilmiştir. Bu ilişkili ifade şekli geniş anlamda düşünüldüğünde tüm metne hâkimdir. Anlatıcının kendini, statüsünü, mesleğini, gerçekleştirdiği işleri tanıttığı ilk üç cümle; dördüncü ve beşinci cümlelerde oluşturduğu metafora bir giriş oluşturma işlevindedir. Başka bir deyişle ilk üç cümle dördüncü ve beşinci cümlelerde verilen metafor için önceden sezdirme³⁵⁷ işlevinde kullanılmıştır. Anlatıcının, “öñt(ü)n” ve “kid(i)n”deki “tūd”mak ile “it(tü)r”mek şeklindeki “buyruk”luk etkinliklerinin tümünü at üstünde, gökyüzünün altında ve yeryüzünün üstünde yani bozkırda icra etmektedir. Doğal olarak bu ifadelerin hepsi birbirleri ile ilişkilidir, aralarında tenasüp vardır ve bu tenasüp bozkır hayatının belirginleşmesine hizmet eder. Bu etkinliklerden hareketle dört ve beşinci cümlelerde “ölüm” için etkili bir metafor oluşturulur. Anlatıcının kendini bir komutan olarak tanıtması, görevlerine değinmesi oluşturacağı bu ölüm metaforuna bir giriş, bir ön hazırlık, okuru hazırlama, çizeceği imge dünyasının hazırlığı işlevindedir. Dördüncü ve beşinci satırlardaki metafor, iki cümle de bir bütün olarak düşünüldüğünde “kök : t(ä)ñridä”, “kut”un “yuyka” “bol”masına ve “y(a)gız : y(e)rdä”, “yol”un “kısga” “bol”masına dayanmaktadır. Anlatıcı bir “kunç[(u)y]”un “buyrukı”dır ve “kut”u “yuyka” olacaktır; “tūd”mak ve “it(tü)r”mek işlerini engin bozkırlarda ifa ederken “yol”u “kısga” olacaktır. Aralarında anlamsal ilişki bulunan “yönetim”, “organize etme”, “yönetici”lik; “gök”, “yer”, “yol”, “kut” anlam alanlarının oluşturacağı “bozkır” bütününe gerekli hazırlığı sağlamış ve okurun anlamsal olarak dördüncü ve beşinci cümlelere geçişini sağlamıştır. Ayrıca ilk üç satır ile sonraki iki satırın arasında anlamsal bağ kurulmasını da sağlamıştır. Böylece metin birbirinden kopuk kısımlardan değil farklı ses değerlerinin olduğu ama birbiriyle bağlantılı kısımlardan oluşmuştur. İlk üç cümleden oluşan ilk kısım sadece bilgi vermek için planlanan bir kısım değildir. Birçok konu ve giriş kurgulama şansı varken özel olarak aralarında anlam bağı bulunan ifadelerin seçilmesi anlatıcının oluşturacağı metafora hazırlık işlevi görmüş,

³⁵⁷ Önceden sezdirme, bir imgenin dile getirilmeden önce kademe kademe sezdirilmesi, dile getirilecek imgenin çeşitli derecelerle önceden bildirilmesidir (Aksan, 2016: 50-51).

tenasüp işlevsel şekilde kullanılmış ve metnin bütünlüğüne katkıda bulunmuştur. “*öñt(ü)n*”ü koruyan ve “*kid(i)n*”i düzenleyen komutanın tüm hayatının mavi gök altında ve yağız yer üstünde geçeceği aşikârdır. Metnin ilk kısmı dördüncü ve beşinci satırlarda ölümün anlatılması için oluşturulan metaforu hem anlamsal olarak temellendiren hem de ona kademe kademe geçişi sağlayan kısımlardır. Birbirleri ile ilişkili kelimelerle oluşturulan giriş sayesinde okur kademe kademe ölüme, bozkırın kelime kadrosu ile çizilen metaforuna yaklaştırılmıştır. Nitekim bu üç cümlelerin bir bütün olarak giriş şeklinde düzenlendiğinin diğer bir göstergesi de aynı ve çok yakın ölçülere sahip cümlelerin kullanılması, aynı redif değerindeki ses benzerliklerine sahip olmasıdır. Aynı ölçü ve redif değerindeki ses benzerliklerine sahip cümlelerin kullanılması bu üç cümlelerin bir bütün olarak algılanmasını sağlamıştır. Nitekim sonrasında gelen dördüncü ve beşinci cümlelerde fiil çekimi, redif, uyak ve ölçü değişmekte bu değişiklik de okurlara yeni bir kısma geçildiğini hissettirmektedir. Fiil çekimi, uyak ile redif değerindeki ses benzerliği ve ölçüde yaşanan bu değişim işlevsel olarak okurların dikkatini yeni oluşturulan yapıya çekmektedir. Böylece bu beş cümle bir kumaştaki ipliklerin sıkıca örülmesi gibi birbiriyle örülmüş ve sonuçta bütünlüklü bir anlatım sağlanmıştır. Sonraki cümlelerin de yine dördüncü ve beşinci dizelerle olan bağı, bu sıkı örülmenin ya da ilişkilendirmenin tüm metin boyunca gerçekleştirildiğinin ve böylece tüm metin boyunca bütünlüklü bir biçimin yakalandığının göstergesidir.

3.1.1.2.5. Yineleme

Dördüncü ve beşinci cümlelere yineleme açısından bakıldığında ise ölüm ile ilgili tasarıların hem dördüncü hem beşinci cümlede yinelendiği görülebilir. Dördüncü cümlede “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması ve beşinci cümlede “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ölümün aynı yapı ama farklı içeriklerle tekrar etmesidir. Başka bir deyişle aynı imge farklı yönleri ile yinelenmiştir. Böylece “ölüm” imgesi öne çıkarılmış ve yoğun bir şekilde metne dâhil edilmiştir. Nitekim birçok edebîlik aracının bu imge etrafında dönmesi, “ölüm”e iki ayrı cümlelerin aynı yapı ama farklı içeriklerle hizmet etmesini açıklamaktadır. Metnin ana fikir ve duygusu aynı yapı ama farklı içerik ile yinelenmiştir.

Birden fazla edebî tekniğin kullanıldığı bu parça ile ölüm ve ölümden ortaya çıkan elem duygusu etkili şekilde aktarılabilmiş, okurda benzeri heyecan ve duygular uyandırılabilmiştir. Burada “*kut*”un “*yuyka*”ve “*yol*”un “*kısga*”“*bol*”ması ile ölüm arasında bir bağdaştırma yapılmış, ölüm doğrudan açık açık söylenmeyip istiare ve mecaz temelinde canlı bir metafor ile dile getirilmiştir. Geniş çerçevede bakıldığında yazıtın konusu, hâkim duygusu, içeriği ve yapısı da bu metaforun etrafında kurulmuş; tüm anlamsal ve yapısal ögeler bu metafora göre düzenlenmiştir. Bu esas, “*kut*”un “*yuyka*”ve “*yol*”un “*kısga bol*”ması imgesinin altında asıl kastedilen sessiz ama derinden bir çığlık şeklinde dile getirilen, insan hayatının tek gerçeği ölümdür. Ölüm ile tanışan kişinin artık “*kunçuy*”un “*buyruk*”u olamayacak, “*öñt(ü)n*” ve “*kid(i)n*”i denetleyemeyecek olması okurda ölümün ve yarım kalmışlığın hüznünü, her ölümün erken ölüm olduğu gerçeğini derinden hissetmesini sağlamıştır. İnsanın kaderi ölümlü bir varlık oluşu ile çizilmiş, bu gerçeği dünyevî işlerle unutup meşgul olarak oyalanan insan, bu acı gerçek ile karşılaştığında ise henüz çok erken olduğunu Tanrı’ya haykır(a)mayıp açık açık söylemese de metafor ve geniş zamanın hikâyesinin işlevsel kullanımı gibi edebîlik araçları sayesinde edebî olarak dile getirmiştir. Yazıtın metni açık açık söylen(e)meyenin, açık açık söylenenlerle çağrıştırıldığı ve duyurulduğu, söylenenden fazlasının algılanıp hissedildiği bir metindir. Yüzey yapıda açık açık söylenenlerin arkasındakiler estetik bir biçimde sezdirilerek ifade edilmiştir. Ölüm ve onun hüznünün duygusu “*yolun kısa*” ve “*kutun ince*” “*ol*”ması ile imgeye dönüştürülmüş, imgeli bir ifade ile okurda estetik yaşantı oluşturulmuştur. Metnin tümünde bu imge işlenmiş ve metin bu imge etrafında örülmüştür. Bu yazıt ile okur edebî bir biçim ile verildiği için ölümü daha fazla içinde duymuş ve bu estetik haz ile adeta anlatıcı ile birlikte ölüm ve onun tasarımlarını yaşamıştır. Ölümün metafor ile anlatımı, onun üzerinde durulup düşünülmesini, özel olarak ölüme odaklanılmasını, onun yeni bir bakış açısı ve ışık altında görülmesini sağlamıştır. Böylelikle gerçeklik yeniden yaratılmış ve ölüm gerçeği, yeni bir görünüş altında nesne dil (/ birinci dil/ yazınsal dil) olarak verilmiştir. Metinde kişinin öldüğü temel anlamlara sahip kelime “*öl-*” ile doğrudan dile getirilseydi bu durum sanatsal açıdan mevcut hâli kadar dikkat çekmeyecek hatta belki de algılanmayacaktı fakat alışılmamış bağdaştırma ile oluşturulan metaforun etkili ve özgün şekilde kullanımı yeniliği, şaşırtıcılığı, alışılmışın kırılmasını

sağlamış ve biçim, dikkati üzerine çekerek algılanmayı sağlamıştır. Başka bir deyişle alışılmışın kırılması metni, otomatik algılanmanın olumsuz tavrından korumuş ve dikkati biçimin üzerine çekerek algılanmayı sağlamıştır. Zıtlıkların ölümde uyuşması ise oldukça dikkat çekici bir durumdur. Gerçekleştirilen alışılmışın kırılması ise keskin bir kavramanın yerine getirilmesini sağlamıştır. Özel kelime seçimi ile anlam dünyası ve o dünyanın vurucu metaforu oluşturulmuş, bu durum ölümün yepyeni bir tasarım şeklinde verilmesini sağlamıştır. Alışılmamış bağdaştırmalar ile ölüm imgesi söze dönüştürülmüş ve güçlü, çağrışımlı bir anlatım sağlanmış, anlam zenginliğinin yakalanması gerçekleştirilmiştir.

Bu parçada sözcükler ya da metin, düşüncenin iletilmesinde sadece bir araç değildir. Bu metinde göstergelerin gösteren ve gösterilen tarafları arasındaki karşılıklı ilişki göz ardı edilmiş ve göstergeler adlandırmaktan ziyade çağrışım sağlayarak duygu uyandırma ya da metafor kurma işlevinde kullanılmıştır. Böylece daha önce okur tarafından bilinen göstergeler çözülmesi gereken bir tür duygusal ya da edebî kod olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü sanatçının duygu yoğunluğunu ifade etmesinde ve estetik yaşantıyı yaratmasında bilinen ya da salt iletişim amaçlı standart, günlük dil yeterli değildir. Doğadan “ölüm” gerçeği alınmış ve yaratıcılık ile yeniden şekillendirilerek estetik bir imge hâline getirilmiştir. Böylece yazar standart dilin temel anlamları dışında edebî ve bireysel yaratıcılığın izlerini taşıyan özgün ve değerli bir dil ortaya koymuştur. Yazar günlük dile ve bilinen kavramlara bağlı kalarak bireysel yaratıcılığını yani dehasını metne katmasaydı bu kadar etkili ve edebî bir metin ortaya çık(a)mazdı. Yazarın kullandığı teknikler ve yaratıcılığı ile yoğurduğu genel dilden, özgün ve sanatsal dili sayesinde edebîlik yaratabilmiştir.

Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarının ölüm ve hüznü açıkça söylemeyip onu çeşitli edebîlik araçları ve imgeler yoluyla dile getirmesi dolaylı yoldan ve örtük bir anlatım oluşturmasını sağlamıştır. Aktarılmak istenen ölüm ve hüznü bu kavramları işaret eden sözcüklerle doğrudan ifade edilmemiş, birden çok edebî tekniğin kullanılmasıyla okurda bunların imge ve duygu dünyası oluşturularak verilmiştir. “Yolun bitmesi” ve “kutun ince olması” ile “ölüm” arasında oldukça etkili ve özgün bir anlamsal ilişki kurulmuştur. Doğrudan ölüm veya hüznün kelimesi verilmeden ölüm ya da hüznün, dolaylı yoldan ve yeniden biçimlendirilerek güçlü bir metafor ile sezdirilmiş, ölüm ve hüznün estetik olarak dile getirilmesi sağlanmıştır.

Bu sebeple metnin anlamı apaçık şekilde belirmez, örtüktür. Dil saydam değildir yani iletmek istediği bilgiyi açık ve basit şekilde iletmez, okuru görünenin arkasına yönlendirir. “Kısa”lık ve “zayıf”lık sözcüklerinin metnin bağlamında edindiği kötü, olumsuz duygu değerleri ile yazıtın etrafında örüldüğü ölüm ve hüznün imgelerine katkıda bulunur. Bu iki kelime metnin tonunu etkileyecek şekilde seçilmiş aynı anlam alanını destekleyen seçimlerdir.

Kahverengi toprağın ve mavi göğün sonsuzluğu içinde anlatıcının ömrünün kesilmesi, devam edememesi ve bundan duyduğu hüznün dış dünyaya dönük olarak sarsıcı şekilde sezdirilmiştir. Dördüncü ve beşinci cümlelerdeki bu kelimelerin hiçbirinin sözlükte böyle bir anlam alanı ve duygu yükü yokken yazar tarafından bu metin bağlamında edebî ve alışılmamış şekilde birleştirilip yeni duygu yükü ve anlamlar ifade eder hâle getirilmiştir. Böylece metinde etkileyici ve iç burkucu bir ifade edebî şekilde oluşturulmuştur. Somut dünyadan koparak soyut ve imgelere açık daha geniş bir dünya kurulabilen yapılar estetik değeri olan yapılardır ki Karabalgasun-II Yazıtı bu metaforu, kullandığı diğer edebîlik araçları ve ölüm imgesini etkileyici şekilde yaratması ile bunu başarılı şekilde yerine getirmektedir. Karabalgasun-II Yazıtı’nda yazar gerçek anlam ile oluşturduğu üst metinden hareketle ölüm imgesini sunduğu alt metin sayesinde okurları sarsmaktadır.

İncelenen iki cümleye birlikte bakıldığında metafor ile karşıtların kullanımı, cümlelerin kısımlarının eşit uzunlukta ve denk ritimde olması, hareket duygusunu taşıyan kelimeleri kullanmaları görülmektedir. Bu tarz ifadeler Aristoteles’in *Retorik Sanatı*’nda (1412b) belirttiğine göre oldukça canlı ifadelerdir. İki cümleye bakıldığında metnin meçhul yazarının -Aristoteles’in bu teorik saptamasını okuduktan sonra- sanatçı dehası ile teknik çalışmasını birleştirip ifadeyi kurduğu fikri oluşmaktadır. Bu teorik saptama Aristoteles tarafından *Retorik Sanatı*’nda “*Bir konuşma bu özellikleri taşıyan ne kadar çok ifadeye sahipse o kadar canlı görünür. Mesela kullanılan kelimelerin metafor olması, metaforların doğru kullanılması, karşıtlar kullanılması, cümlelerin kısımlarının eşit uzunlukta olması ve hareket duygusunu taşıması.*” (Aristoteles, 2019: 202) biçiminde dile getirilmiştir.

3.1.1.3. Metin Parçası-3

11. *tegimde (?)*³⁵⁸: *bolıtı* :

12. *buka* : *ogl(ı)m (a)tı* : (Şirin, 2016: 660)

Metin parçası-3'te alıntılanan kısım Karabalgasun-II Yazıtı'nın on bir ve on ikinci satırları yani yazıtın son iki satırıdır. Son iki satır 6. “*tegimde (?)*: *bolıtı* .”³⁵⁹ ve 7. “*buka* : *ogl(ı)m (a)tı*”³⁶⁰ şeklinde altı ve yedinci cümle olarak iki cümleye ayrılabilir. Son iki cümle incelendiğinde ilk iki kısımda ağırlıklı olarak kullanılan paralellik, benzetme gibi edebîlik araçlarının tercih edilmediği görülmektedir. Nitekim böylece son iki satır ve cümle yazıtın edebîliği en düşük kısmı, üçüncü ve son kısım olarak tanımlanabilir.

3.1.1.3.1. Ses Yapısı

Düşük edebîliğe rağmen son kısım, yazıt metninin genelinde yaratılan edebî yapıdan tamamıyla kopuk değildir. Altıncı cümlede kullanılan “*bolıtı*” yardımcı fiili dört ve beşinci cümlelerle birlikte düşünüldüğünde “kelime” formunda redif değerindeki ses benzerliği olarak değerlendirilebilir.

Son cümle ile altıncı cümle birlikte ele alındığında ise “*bolıtı*” ve “*(a)tı*” kelimelerinin tam uyak değerindeki ses benzerliği oluşturduğu, böylece belirli bir müzikalite meydana getirdikleri tespit edilmiştir. Ayrıca “*ogl(ı)m (a)tı*” kelimeleri arasındaki ulama hem akıcılığa hem de söz konusu müzikaliteye katkı sunmuştur. Tam uyak değerindeki ses benzerliği, sağladığı müzikalitenin yanında altıncı ve yedinci cümleleri de bütünlüklü hâle getirmiştir.

Son iki cümleye hece sayısı açısından yaklaşıldığında “*tegimde (?)*: *bolıtı*” cümlesinin 5, “*buka* : *ogl(ı)m (a)tı* :” cümlesinin ise 6 heceden oluştuğu görülür. İki cümle arasında +/-1 hecelik sapma, 5 hecelik bir ölçü olmasa da 5’li hece ölçüsüne yakın bir ritmin yakalandığının göstergesidir. Birbirine yakın hece sayıları ile oluşturulan iki cümle, edebîliğin düşük olduğu son kısımda bile belirli bir ritmin

³⁵⁸ Aydın, 2018: 90.

³⁵⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Ölümüm) taarruzda oldu.” (Aydın, 2018: 89).

³⁶⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Buka oğlumun adıdır.” (Aydın, 2018: 89).

gözetildiğinin göstergesidir. Metnin tüm bölümlerinde edebîlik aracı olarak kullanılan ses yapısı üçüncü kısımda da ihmal edilmemiş ve tam uyak değerindeki ses benzerliği ile müzikalite yakalanmıştır. Söz konusu müzikalite ile yakın ölçünün birleşmesi ile son kısmın yetkin olmasa da ses ahengi oluşturulmuştur.

Okunuşu tartışmalı olan “*tegimde (?)*³⁶¹” kelimesi aracılığı ile ilk iki kısımda birbirleriyle ilişkili kelimelerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan bozkır hayatının ifadesine katılmaktadır. Böylece altıncı cümle hem tenasüp hem redif ile kendinden önceki bölüme ve metnin genel edebî yapısına dâhil olmuş, son kısmı da yapının içinde tutmuştur.

Altıncı cümlelerin tenasüp ve ses ahengi ile hem anlamsal hem söz dizimsel düzeyde metnin genel edebî yapısı ve kendinden önceki kısma bağlı oluşu, üçüncü kısmı Karabalgasun-II Yazıtı’nın bütünlüğüne dâhil etmiştir. Ayrıca dört ve beşinci cümlelerdeki iyelik gruplarında gerçekleştirilen tamlayan eksiltisi ve önceki kısımlarda anlatıcı olarak birinci şahsın kullanımı, üçüncü kısımda da devam ettirilmiş ve bu kullanımlar hem üçüncü kısmı metnin edebî yapısına başka bir açıdan bağlamış hem de genel edebî yapının pekiştirilmesine katkıda bulunmuştur.

3.1.1.4. Eksilti

Karabalgasun-II Yazıtı’nın metninde özne, tamlayan ve isim bildirmesi noktalarında eksilti gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Göktürkçedeki yazıtlarda geniş zaman isim bildirmelerine bakıldığında cevherî fiilin genellikle eksiltilerek kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde ismin geniş zaman bildirmelerinde cevherî fiil genellikle tasarruf edilerek kullanılır. Nitekim incelenen metnin yedinci cümlesi cevherî fiilin eksiltilerek kullanıldığı geniş zaman isim bildirmesi formunda bir yükleme sahiptir. Cevherî fiilin bu eksiltisi edebî açıdan altıncı cümledeki “*bolıtı*” ve yedinci cümledeki “*(a)ıtı*” kelimeleri arasında “*ıtı*” tam uyak değerindeki ses benzerliğinin kurulmasını ve metnin belirli bir müzikaliteye sahip olmasını mümkün kılmıştır. Özne atan (/ prodrop) dillerden olan Türkçede öznenin vurgusu metin için işlevsel olarak kullanılmayacaksa ya da öznenin açık kimliğinin kullanılmaması

³⁶¹ tegim?: “*saldırı, taarruz.*” (Aydın, 2018: 176).

anlam belirsizliğine yol açmayacaksa özne yüzey yapıya çıkarılmadan eksiltilerek kullanılabilir. Bu durumda okur, kişi ya da çekim eki gibi bağımlı biçim birimlerden ve bağlamdan hareketle öznenin ya da kişi bilgisinin tespitini gerçekleştirir.

İlk üç cümleye eksilti açısından bakıldığında “ben” biçimindeki öznenin dört, beş ve yedinci cümlelere bakıldığında ise iyelik grubunun “benim” şeklindeki tamlayanının yüzey yapıya çıkarılmadığı görülmektedir. İlk üç cümlede kişi bilgisi “*ertim*” şeklinde cevherî fiildeki birinci tekil kişi çekimi ile dört, beş ve yedinci cümlelerdeki iye bilgisi ise sırasıyla “*kut(u)m*”, “*yolım*” ve “*ogl(i)m*” şeklinde birinci tekil şahıs iyelik çekimi ile sağlanmıştır:

1. [ben] *kunç[(u)y]buyrukı: ertim*
2. [ben] *öñt(ü)n(ü)g tıd(a)rertim*
3. [ben] *kid(i)n(i)g it(tü)rür(ä)rt(i)m*
4. *kök : t(ä)ñridä* [benim] *kut(u)m : yuyka boltı*
5. *y(a)gız : y(e)rdä* : [benim] *yolım : kısga boltı*
6. *tegimde (?) : boltı* :
7. *buka* [benim] *ogl(i)m (a)tı* [erür] (Gürgün, 2021: 245)

Gerçekleştirilen bu eksiltiler metnin gereksiz yere uzatılmamasını sağlamış ve gereksiz tekrarların önüne geçmiştir. Gereksiz tekrarların önlenmesi ile kakofoni de önlenmiş ve böylece metnin ses ahengine zarar verilmemiştir. Ayrıca cevherî fiilin eksiltisi sayesinde altı ve yedinci cümleler arasında tam uyak değerindeki ses benzerliği oluşturulmuş ve metnin müzikalitesine katkı sunulmuştur. Ayrıca gereksiz tekrarların önlenmesi odağın ölüm ve onun hüznünden kaymasını engellemiş ve yoğunluğu arttırmıştır. Böylece metin daha tesirli hâle getirilmiştir. T. S. Eliot ve E. A. Poe gibi önemli isimlerin üzerinde durduğu; kısalığın, lirizmin oluşturulmasında etkili olduğu fikri göz önüne alındığında metnin kısa anlatımının metindeki “hüzün” tonunun oluşturulmasına katkıda bulunduğu söylenebilir. Buna ek olarak Poe’nin belirttiği izlenim bütünlüğü, metnin kısalığı ile gerçekleştirilebilmiş ve böylece tek ve yoğun bir etki okurların üzerinde oluşturulabilmiştir. Ölümün hissedileceği tek ve etkili bir parçanın oluşturulması desteklenmiştir.

3.1.1.5. Özgünlük

Karabalgasun-II Yazıtı'nın metnine özgünlük açısından bakıldığında metnin imge oluşturulması, söz sanatlarının etkili kullanımı, ses yapısının kuruluşu, metafor kullanımı, bağımlı biçim birimlerin işlevsel kullanımı açılarından benzersiz olduğu, bu benzersizlik ile özgünlüğü nitelikli şekilde yakaladığı tespit edilmiştir. Metin yakaladığı özgünlük sayesinde dile güç kazandırmış, okurların zihninde yeni tasarımlar yaratmıştır. Ses yapısının metnin belirli kısımlarında değil tümünde farklı araçlarla kullanılması, birinci şahsın işlevsel kullanımı, geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekimi ile hemen ardından görülen geçmiş zaman çekiminin edebî işlevleri ile kullanımı önemli özgünlük noktalarıdır. Ayrıca tezat sanatının hem sınırsızlığı hem de dünyayı dolaylı yoldan ifade etmesi standart kullanımların yanında özgünlük göstergesi olarak yorumlanabilir. Yazıt bu özgün kullanımları sayesinde okurda farklı, yeni taze ve canlı tasarımların oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca ölüm imgesinin dört ve beşinci cümlede birçok edebîlik aracıyla bezenmiş bir metafor ile verilmesi belki de sadece yazıtın değil Göktürkçenin en özgün yapılarından birini oluşturmuştur. Güçlü metafor sayesinde standart dilden farklı anlatım biçimleri oluşturulmuş, dil edebî ve görkemli kılınmış, dil ve anlatıma güç kazandırılmıştır. Güçlü bir sapma ya da alışılmamış bağdaştırma olan bu metafor göstergelerin olağan anlamsal alanının dışında kullanılmasını sağlamıştır. Göstergeler olağan kavram alanlarından koparılıp bunların dışında yepyeni kavram alanlarında ve yeni ilişkiler kuracak şekilde kullanılmıştır. Hem söz dizimsel hem anlamsal olarak üst düzey uyuma sahip bu kısım dili inceliksiz, basit, günlük olmaktan kurtarmış, anlatımın okur tarafından etkili şekilde hissedilmesini sağlamıştır. Tüm yazıt metni göz önüne alındığında alışılmış fikir veya nesnelerin farklı bir açıdan, alışılmamış şekilde ve yüksek bir sapma ile ifade edildiği görülmektedir. Bunların özgün bir tarzda ifadesi yerine getirilmiş ve okurlara yeni bir bakış açısı sunularak olguların farklı boyutları gösterilmiştir. Böylece okur etki altına alınmış ve zevk duyması sağlanmıştır. Alışılan biçimlerin kırılması ile etkili ve coşkulu anlatım yakalanmış, çağrışımlı ve çoğul okumalara açık, anlam zenginliğine sahip bir metin yaratılmıştır. Nitekim bu durum farklı dönemlerde farklı okumaları mümkün kılmış ve eserin tükenmezliğini oluşturmuştur. Alışılmamış bağdaştırma sayesinde okur şaşırtılarak imgenin algılanması keskinleştirilmiş ve metafor ile okurun düş dünyası harekete

geçirilmiştir. Gerçek, bu metin özelinde ölüm gerçeği, göstergeler arasındaki yeni ilişkiler, duygu değerleri ve çağrışımlar sayesinde okura yeni bir boyutta sunulmuş, yeni tasarımlar dünyası okurların önüne serilmiştir.

Karabalgasun-II Yazıtı'nın metninde yazar dördüncü ve beşinci cümlelerde oluşturduğu özgün imgeyi tezat, alışılmamış bağdaştırma, uyak, ölçü, durak ve redif gibi estetik öğelerle şekillendirip etkileyici ve edebî bir biçim yakalamıştır. Özgün imge ve bu imgenin edebî unsurlarla bezenmesi, eserin sanat gücünü arttırmış, onu sanatsal kılan önemli özelliklerden olmuştur. Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarı metni yaratmaya başlamadan önce dış dünyada gerçek ölüm fikri mevcuttur. Yazar dil denen göstergeler sistemi içinde bu göstergeleri edebî bir şekilde organize ederek bu gerçekliğe yeni bir düzen ve biçim vermiştir. Karabalgasun-II Yazıtı ölümün, metin yazarı tarafından dil formuna estetik şekilde dökülmüş hâlidir. Yazar ölümün suretini görüp onu kendine göre tasavvur etmiş ve ardından o tasavvuru tasvir etmiştir. Sureti kendi gözü ve dünyasından gördüğü için “nasıl gördüğü” şahsi bir mesele hâlini almıştır ki özgünlük de bu görme biçiminden çıkar. Bu eserde değerli ve sanatsal olan ölüm konusu değil onun ifade ediliş tarzıdır. Yazar alışılmış bir gerçek olan ölümü doğrudan ifade etmek yerine gerçeği alışılmamış ve edebî bir yoldan ifade etme yoluna gitmiştir. Ölüm doğada kendiliğinden vardır fakat onun bir ilhamla sözel olarak metinsel ve edebî teknikler kullanılarak üretimi sanat, edebî bir varoluştur. Sanatçı doğadaki “ölüm”e dilsel düzlemde biçim vermiş, bu doğal varlığı göstergeler sisteminde edebî biçimde görünür kılmıştır. Metinde görülen ölüm gerçek ölüm değil, onun göstergesel sistem yani dil içindeki bir görünüşüdür. Ölüm hakkında Göktürkçede oluşturulmuş bu edebî ifade güzelliği yani sanatsallığı ile zaman dışı olma özelliğini kazanmış ve klasikleşmiştir. Eser ölümün Göktürkçedeki özgün ve edebî bir ifadesidir. Yazıtta ölüm somut olarak ifade edilmese de ifade edilen somut unsurlardan hareketle bu soyut ifadeye ulaşılabilir. Ölüm, somut yapıda güzel bir şekilde görünüşe çıkmış, aydınlanmıştır. Başka bir deyişle yazıt metni ölümün duyusal düzlemde edebî bir dilsel ifadesidir. Karabalgasun-II Yazıtı metninin bu kadar etkili olmasının bir sebebi de ve hatta doğal olan sebebi de okur açısından bakıldığında metnin estetik olarak sunduğu ölüm gibi acı bir gerçeğe, hiçbir okurun yabancı ol(a)mamasıdır. Edebî olduğu için etkisi katlanarak kişiye işleyen bu metnin gücünü arttıran unsurlardan biri okuyanın anlatılarda kendisini

bulması, metinde bahsedilen kişinin ve tüm insanların olduğu gibi kendisinin de eninde sonunda bu gerçekle yüz yüze kalacağını bilmesidir.

Kil İç Çor Yazıtı'nda, Kül İç Çor'un hayatının sona ermesi "KÇ, B, 3"te ve "KÇ, D, 11 (/ 23)"de dile getirilmiştir. Kül İç Çor'un ölümü "KÇ, B, 3"te "... *ul(u)g : kül i(ç) çor : s(ä)k(i)z on : y(a)ş(a)p : yok bol[tı]*" (Şirin, 2016: 646) şeklinde bir örtmece söz olan "*yok bol[tı]*" ile ifade edilmiştir. "KÇ, D, 11"de ise "... *s]ükä : tusu bol[ayı]n : tidi : ülügi ança³⁶² ermiş erinç y(a)gıka : y(a)lhus : opl(a)yu t(ä)gip : op(u)lu kir(i)p : özi : kışga : k(ä)rg(ä)k boltı*" (Şirin, 2016: 647) ifadeleri yer almış ölüm bilgisi "*ülügi anta ermiş erinç*" ve "*k(ä)rg(ä)k boltı*" şeklindeki mecaza dayalı ifadeler ile dile getirilmiştir. Bu ifadelerden önce doğrudan anlatım, paralellik ve benzetme edebîlik araçları ile anlatım edebî açıdan güçlendirilmiştir. Görüldüğü gibi hayatın sonlanması Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan kısımda ve Kül İç Çor Yazıtı'nın alıntılanan satırlarında edebî şekilde ifade edilmiştir. Her iki yazıtta da edebîlik, benzer edebîlik araçlarının yazıtta has kullanımı ile sağlanmıştır. Aynı konu edebî olarak ancak farklı üslupla dile getirilmiştir. Suci Yazıtı'nda ise ölüm konusu "*(a)mtı : ölt(ü)m*" şeklinde ifade edilmiş ve hayatın sonlanması Karabalgasun-II ve Kül İç Çor Yazıtlarındaki ifadelerin tersine herhangi bir edebî yapı kurulmadan dile getirilmiştir.

Bömböğör Yazıtı'nın yan yüzeyindeki "*üzä <t(ä)nr(i)k>ä (a)sra y(e)rkä*" (Şirin, 2016: 657) ifadesi, Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki "*kök : t(ä)nrıdä ... / y(a)gız : y(e)rdä...*" ifadeleri ile benzerlik göstermektedir. Bömböğör Yazıtı "*üzä*" ve "*(a)sra*" tezadını ifadeye dâhil ederken Karabalgasun-II Yazıtı "*kök*" ve "*y(a)gız*" renk ifadelerini metne dâhil etmiştir. Bu noktadan hareketle Bömböğör Yazıtı'nda tezadın daha çok öne çıkarıldığı bir ifadenin, Karabalgasun-II Yazıtı'nda ise görsel unsurların daha çok öne çıkarıldığı bir ifadenin tercih edildiği yorumu yapılabilir. Karabalgasun-II Yazıtı, görselliğe verdiği önem ile söz konusu yazıttan ayrılmıştır.

Karabalgasun-II Yazıtı'nın edebî metin parçası bozkırın yerel unsurlarından evrensel olgulara açılmış, yerelden evrensele varmayı başarmıştır. Yazıt "ölüm ve ondan doğan hüznün" şeklindeki evrensel bir durumu yerel bozkır motifleri ile ifade edebilmiş edebî bir metin parçasına sahiptir. Karabalgasun-II Yazıtı'nın metni Edgar Allan Poe'nin *Kızıl Ölümün Maskesi* (/ *The Masque of the Red Death*), Ludwig van

³⁶² Mert, 2015: 74; Aydın, 2015: 156; Ölmez, 2021: 180.

Beethoven'in *Beşinci Senfonisi*'nin "allegro con brio" şeklindeki "kısa, kısa, kısa, uzun" melodisinin iki kere çalması ile başlayan ilk bölümü (/ *5th Symphony, 1st movement: Allegro Con Brío*), senarist ve yönetmen George Lucas'ın yarattığı "Darth Vader" karakteri gibi farklı tür ve milletlerden sanat eserleri ile "ölüm"ü ifade etme ortak paydasında kendi bozkır kültürü aracılığı ile yer almıştır. Bu sanat eserlerinin nasıl ki ölümü ifadede kendi yerel unsurlarından evrensele doğru açılmaktaysa Karabalgasun-II Yazıtı'nın edebî metni de kendi yerelliğinden evrensele doğru bir açılım izlemekte, bozkırdan kalkıp evrensel sanata doğru yol alan bir değer olmaktadır. Sadece ülkesinin değil dünyanın önemli yazarlarından olan Edgar Allan Poe, ölüm ve onun hüznü arasındaki ilişkiye *Kuzgun* şiirinin hangi tekniklerle yazıldığını açıkladığı *Yazın Felsefesi* adlı denemesinde şu şekilde değinmiştir: "Tüm melankolik temalarda, âdemoğlunun evrensel anlayışına göre en melankolik olan nedir? Açık cevap 'ölüm'dür." (Poe, 2015: 28).

3.1.1.6. Çoklukta Birlik

Karabalgasun-II Yazıtı'nda birçok edebîlik aracından faydalandığı ve bu çeşitliliğin tek bir etki yaratacak şekilde ölüm ve ondan doğan hüznü ifade edecek şekilde düzenlendiği tespit edilmiştir. Birçok edebîlik aracından faydalanılarak ölüm imgesi ve bunun hüznü birlikli ve ilişkili şekilde oluşturulabilmiştir. Pek çok edebîlik aracı ile çoklukta birliğin yakalanması, metin parçasının farklı araçlarla sıkı ve ilişkili şekilde düzenlenmesi söz konusu metin parçasının değerini yükseltmiştir. Metinde hayata bağlılık duygusu mevcuttur³⁶³. Metnin temel ifadesi ölüm ve ondan doğan hüznüdür. Dilsel düzenlemelerin hepsi bu ifadeyi estetik veya edebî olarak ifade etmek için düzenlenmiştir. Her ayrıntı okuru ölüm duygusuna götürmektedir. Tüm dilsel organizasyon "ölüm" noktasında toplanmış, ölümü dilsel düzlemde edebî olarak ifade etmek amacıyla yapılandırılmıştır. Tüm bağımlı ve bağımsız biçim birimlerin düzenlenmesi ölüm imgesine göre ve bunun için gerçekleştirilmiştir. Metindeki her öge bu amaca göre biçime sokulmuştur. Metnin üç kısmında yakalanan ses ahengi ve eksilti lirzmi desteklemiş, fiil çekimleri hüznün ifadesi için

³⁶³ Kaplan, bozkır insanının hayata bağlılığını dile getirmiş ve Budist ya da İslamî dönemde görülen hayatı kötüleyip başka bir âlemde mesut olma düşüncesine rastlanmadığını ifade etmiştir (1991: 34). Nitekim Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki edebî yapı da bu durumu destekler niteliktedir.

işlevsel olarak kullanılmıştır. Tezat gerilimli bir uyum ile metni canlı kılmış, söz sanatları ve istiare temelindeki metafor ölüm imgesini zirveye çıkarmıştır. Ölümün ifade edildiği alışılmamış bağdaştırmalar pek çok estetik araç tarafından desteklenmiş; güçlü, tek ve bütünlüklü bir etki yaratılmıştır. Bu imgenin dört ve beşinci cümlelerde monotonluğa düşmeden tekrarı ölümü ve ondan doğan hüznün duygusunu pekiştirmiştir. Tüm metinde oluşturulan bozkır havası bu imgenin zeminini hazırlamıştır. Birbirinden uzak anlam alanlarında bulunan “gök”, “kut”, “ince” ve “yol” gibi çeşitli kelimeler “ölüm” imgesi için birleştirilip aynı anlam alanına sokulmuştur. Bu tarz bir çeşitliliğin bir anlam alanında birleştirilebilmesi ve anlamsal olarak da tek bir imgenin “ölüm” imgesinin yapılandırılması eserin edebî etkisinin kuvvetlendirilmesini sağlamıştır. Etkinin yapılandırılmasında kullanılan araçların çeşitliliği ve bu çeşitliliğin tek bir etki uyandıracak şekilde düzenlenmesi eserin edebîliğini ve üzerinde ne kadar çok çalışıldığını da ortaya koymuştur. Sonuç olarak edebîlik araçları tek bir amaç ya da imge etrafında başarılı şekilde toplanmış; bütün, farklı araçlarla tek bir etkinin uyandırılabilmesi için organize edilmiştir. Kullanılan edebîlik araçları ölüm ve ondan doğan hüznün duygusunu ifade edecek ve hissettirecek şekilde birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Böylece kullanılan edebîlik araçları eserin temel duygu ve fikri etrafında toplanarak çeşitlilikte birliğe sahip bir edebî yapı oluşturulabilmiştir. Çeşitlilikten oluşturulan bu edebî yapı kısıklıkla birlikte E. A. Poe’nun belirttiği “izlenim bütünlüğü”nün de esere olumlu bir nitelik olarak eklenmesini sağlamıştır. Ayrıca ölüm imgesinin birçok araç ile oluşturulması, bunun tek bir araçla oluşturulup monotonluğa düşülmesinin de önüne geçmiştir. Kullanılan birçok farklı araç tek çekirdek etrafında ustaca konumlandırılabilmiştir.

3.1.1.7. Bütünlüklü Olma

Karabalgasun-II Yazıtı metnine bütünlüklü olma açısından bakıldığında tüm metnin ölüm imgesi ve bundan kaynaklı hüznün duygusu etrafında tutarlı bir şekilde oluşturulduğu tespit edilmiştir. Üç kısma ayrılacak eserin her kısmı kendi içinde birçok edebîlik aracıyla sağlanan bütünlüğe sahiptir. Bütünlüklü her kısım da ayrıca eserin tümüne hâkim olan edebî yapı ile çeşitli yönlerden ilişkilendirilmiş ve böylece tüm metin bütünlüklü kılınmıştır. Yazıt metninin tüm öğeleri hem birbirleriyle hem de metnin temel duygu ve fikri ile söz dizimsel ve içeriksel olarak ilişkili kılınmış,

böylece bütünlük sağlanmıştır. Hem bir edebî ilke hem de temel bir kompozisyon ilkesi olan bütünlük sayesinde Karabalgasun-II Yazıtı'nın metni nitelikli bir eser olarak belirlenebilir. Başka bir deyişle gereksiz hiçbir ögenin kullanılmadığı metinde tüm edebîlik araçları, kullanıldığı kısımlarda hem birbirleri ile hem de eserin temel fikir ve duygusu ile ilişkilendirilmiştir. Böylece bütünlüklü bir yapı elde edilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nın metni birbiriyle ilişkili cümleler ölçü, durak, uyak ile redif değerindeki ses benzerliği, paralellik, istiare temelinde metafor, tezat gibi edebîlik araçlarıyla öbeklendirilmiş ve eser üç kısma ayrılmıştır. Metinde ilk üç cümleyle bir giriş gerçekleştirilmiş, dördüncü ve beşinci cümleler ve burada bulunan metaforla zirveye çıkılmış ardından acı bir gerçeğin edebî bir itirafı ile metnin anlamı tekrar alçaltılıp metin bitirilmiştir. Alçak başlayan anlatım ilk üç cümleyle kademe kademe yükseltilmiş, dördüncü ve beşinci cümleyle zirveye çıkarılmış ve sonra tekrar kademe kademe alçaltılarak sonlandırılmıştır. Oluşturulan bu anlatım çizgisi eserin konusu yani hayat çizgisi ile bire bir uyuşmaktadır. İlk üç satır kişinin doğduğu andan gençliğine kadar süren sakin dönemi, dördüncü ve beşinci satırlar gençliği ile yaşlılığı arasında kalan hareketli dönemi, son bölüm ise yaşlılık ve ölümün yer aldığı sakin dönemi sembolize etmektedir. Metnin bu gelişim çizgisi hayatın gelişim çizgisi ile bire bir örtüşmektedir.

Karabalgasun-II Yazıtı'nın metninde anlatıcı olarak birinci şahsın, bakış açısı olarak ise kahraman anlatıcının kullanıldığı görülmektedir. İlk üç cümlede kişi çekimi ile dördüncü, beşinci ve yedinci cümlelerde ise iyelik çekimi ile birinci şahıs anlatıma dâhil edilmiştir:

1. ... *buyrukı: ertim*
2. ... *tıd(a)r ertim*
3. ... *it(tü)rür : (ä)rt(i)m :*
4. ... *kut(u)m : yuyka : boltı :*
5. ... *yolım : kısga : boltı :*
7. ... *ogl(i)m (a)tı*

Todorov “ben” zamirinin herkese ait olduğunu ve bu yüzden birinci şahıs anlatıcının, okuyucu ile anlatıcının özdeşleşmesini en kolay sağlayan anlatıcı türü olduğunu dile getirmiştir (2012: 86). Başka bir ifadeyle birinci şahıs anlatıcı okura, anlatıcı ile özdeşleşme fırsatını en kolay sağlayan anlatıcıdır. Böylece okur, rahatlıkla anlatıcı ile özdeşleşebilir, anlatıcının ifade ettiklerini kendi için daha içsel bir şekilde duyabilir, düşünebilir veya yaşayabilir (Todorov, 2015: 39; Todorov, 2015a: 91). Jakobson ise birinci şahıs kullanmaya yönelmiş lirik şiirin duygusallığa bağlı olduğunu ifade etmiştir (Bayrav, 1998a: 185). Nitekim Karabalgasun-II Yazıtı’nda tercih edilen birinci şahıs anlatıcı metni duygusal bir tona çekmiş ve hüznün ifade edilebilmesine ortam hazırlayıp imkân tanımıştır. Bunun yanında anlatıcı, okur ile daha kolay özdeşleşme imkânı elde etmiş, bu durum işlenen olayın daha etkileyici ve hissedilebilir olmasını sağlamıştır. Böylece ifade, okuru saran ve onun içine işleyen bir hâl almıştır. Başka bir deyişle anlatıcı olarak birinci şahsın kullanımı kahramanı metnin merkezine yerleştirmiş ve bu durum okurun kendini kahraman ile özdeşleştirmesini sağlayıp daha etkili bir duygu hissetmesini sağlamıştır. Öznelliğin hâkim olduğu birinci şahıs ve kahraman anlatıcı sayesinde okur ile metnin iletişimi diğer bakış açılarına nazaran daha samimi ve sıcak bir şekilde kurulabilmiştir. Birinci şahıs anlatıcının kullanılması okur üzerinde estetik etkinin kuvvetlendirilmesi işlevini gerçekleştirmiştir. Ayrıca Karabalagsun-II Yazıtı’nda birinci şahsın baskın kullanımı yazarın kendisini öne çıkarmış ve bu durum metnin tonunu etkilemiştir. Yazarın kendi öne çıkarılarak duyguların açık edilmesi sağlanmış ve metnin tonuna lirizm katılmıştır. Başka bir deyişle birinci şahıs çekimi metne duygu yoğunluğu katmıştır. Benzer şekilde duygusal ve okurun içine işleyen bir ifade Kül Tigin Yazıtı’nın kuzey yüzünün onuncu satırlarında Bilge Kağan’ın ağzından birinci şahıs anlatıcı ile kardeşi Kül Tigin’in vefatına istinaden gerçekleştirilmiştir: “*körür : köz(ü)m : körm(ä)z t(ä)g : bil(i)r : bil(i)g(i)m : bilm(ä)z t(ä)g : boltı*” (Şirin, 2016: 627).

Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan Metin Parçası-1’de cevherî fiilin ilk cümlede görülen geçmiş zaman isim bildirmesi; ikinci ve üçüncü cümlelerde ise

“geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekimi³⁶⁴” işlevinde kullanıldığı görülmektedir.

1. ... *buyruku: ertim* (İsim + Cevherî Fiil + Görülen Geçmiş Zaman Eki)
2. ... *tid(a)r ertim* (Fiil Kök + Geniş Zaman Eki + Cevherî Fiil + Görülen Geçmiş Zaman Eki)
3. ... *it(tü)rür : (ä)rt(i)m* : (Fiil Kök + Geniş Zaman Eki + Cevherî Fiil + Görülen Geçmiş Zaman Eki)

Bilindiği gibi cevherî fiilin dil bilgisinde isim bildirmesini gerçekleştirme ve “birleşik zamanlı fiil çekimi³⁶⁵” yapma adlı iki esas işlevi vardır. Birleşik zamanlı fiil çekimi, çekimli bir fiilin üzerine cevherî fiili hikâye ya da rivayet gibi çeşitli çekimlerle getirilerek yapılır. Bu kısımda cevherî fiil hem dil bilgisel işlevi ile hem de çeşitli edebî işlevleri ile kullanılmıştır. Cevherî fiilin oluşturduğu birleşik zaman çekimi, redif değerindeki ses benzerliği olarak metnin ses ahengine yaptığı katkının yanında bu metne özgü bir edebî işlevde daha kullanılmıştır. Geniş zamanın hikâye birleşik zamanının kullanılması süregelen ve memnun olunan bir yaşam biçiminin bir anda kesilmesinden kaynaklı duyulan hüznün örtük bir şekilde verilmesi, ima edilmesini yerine getirmiş yani duygu yüklü örtük bir anlam yaratma işlevinde kullanılmıştır.

“*tid(a)r ertim*” ve “*it(tü)rür : (ä)rt(i)m*” yüklemelerindeki ilk zaman eki olan geniş zaman eki “görünüş” bilgisini verirken ikinci zaman eki olan görülen geçmiş zaman eki “zaman” bilgisini verir. Yani “*tid-*” üzerine gelen “*-(a)r*” ve “*it(tü)r-*” üzerine gelen “*-ür*” geniş zaman ekleri zaman bildirmez; alışkanlık veya süreklilik görünüşü bildirir. Cevherî fiil üzerine gelen “*-ti*” görülen geçmiş zaman ekleri ise

³⁶⁴ Kullanılabilen adlandırma “geniş zamanın hikâyesi”dir. Gülsevin “geçmiş zamanın terk edilmiş alışkanlık kipi” adlandırmasını önermiştir (1997: 219). Buna rağmen kullanılabilen adlandırmanın yaygınlığı ve çalışmanın özel olarak bu konuyla ilgilenmemesinden ötürü tartışmaya girilmemiş, kullanılabilen adlandırma tercih edilmiştir.

³⁶⁵ Herhangi bir fiil birden çok zamanda gerçekleşmez, aksine tek bir zamanda gerçekleşir. Bu yüzden “birleşik zaman” terimi düzeltilmesi gereken bir terimdir. Söz konusu “birleşik zaman” yerine “fiillerin birleşik çekimi” terimi de bu sebeple tercih edilmiştir (Gülsevin, 1997: 217). Bunlara rağmen “birleşik zaman” teriminin yaygınlığından ve çalışmanın özel olarak bu başlığı tartışma/açıklama amacı gütmemesinden ötürü kullanılabilen “birleşik zaman” terimi tercih edilmiştir.

zaman bildirir, söz konusu eylemlerin geçmiş zamanda kaldığını ifade eder. Doğal olarak bu cümlelerin zamanı geçmiş zamandır ancak bu cümlelerde eylemlerin belirli bir alışkanlık ve süreklilik içinde gerçekleştirildiği görünüş bilgisi de yer alır. Söz konusu görünüş ile eylemlerin süre içinde nasıl geliştiği, zamansal iç yapıları özellikle dile getirilmiş, bir süreklilik ve alışkanlık ortaya konmuştur. Alışkanlık veya süreklilik görünüşü ve sonrasındaki görülen geçmiş zaman çekimi; kesilmişliğin, yarım kalmışlığın ifadesi olmuş ve metnin tonunu etkilemiştir.

Bağımlı biçim birimler ölüm ve ölümden duyulan hüznün etrafında örülmüştür. Yazarın geniş zamanın hikâyesini böyle bir bağlamda kullanması, bağımlı biçim birimlerin bir duyguyu, ayrılıştan duyulan hüznün ortaya koyuluşunu ifade etmesini sağlamıştır. Yazarın bağımlı biçim birimi bu şekilde kullanımı bir duygu aktarımını gerçekleştirip metnin tonunu eleme çekmiştir. Bu durumu hemen sonrasında gelen ve ölümün metaforla anlatıldığı kısım anlamsal olarak destekler ve hem anlatımı hem metin tonunu zirveye ulaştırır. Bağımlı ve bağımsız biçim birimlerin tüm düzenlenişi ölümden duyulan hüznü duyurmaya hizmet etmiştir. Geniş zamanın hikâye birleşik zamanının kullanılması ayrıca olayın zamanının, anlatma zamanından ayrılması işlevinde de kullanılmıştır. Böylece anlatıcı yaşam ile mutlu zamanlara uzaktan bakmakta, o güzel günler adeta gözlerinin önünden bir film karesi gibi geçmektedir. Anlatıcı, alışkanlık ve süreklilik içinde “*tid(a)r*” ve “*it(tü)rür*” iken bulunduğu mutlu konumdan ölümün hüküm sürdüğü bölgeye geçmiştir. Artık, hayat dolu ve güzel günleri hatırandan özlemle geçirmektedir. Nitekim bu hüznün dolu duygu yükü geniş zamanın hikâye birleşik zamanının kullanılması ile ayrıca okura sunulmakta ve sonrasındaki iki cümle ile bu duygu, metnin tonu ve metin zirveyi yaşamaktadır. “*ertim*”ın redif değerindeki ses benzerliği olması ve tekrarı okurun zihninde her ölümde olduğu gibi burada da erken olan ölümün, ölüm imgesinin ve bunun hüznünün pekiştirilmesi ile sürekliliğinin sağlanması işlevini de yerine getirmiştir. Geniş zamanın hikâyesinin bu eser dışındaki olağan kullanımları dil bilgisi kitaplarında tespit edilmiştir. Fakat yukarıda ifade edilen bilgiler geniş zamanın hikâyesinin salt bu metnin kurgusuna özgü işlevidir. Geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekiminin metinde kullanılan diğer edebî teknikler sayesinde yani onlarla ilişkili olarak bu edebî işlevi ortaya çıkmaktadır. Geniş zamanın hikâyesinin kullanımı eserin bütününde işleyen sistemin bir ögesidir ve sistemden kopararak

değerlendirilemez. Diğer edebî teknikler ve iç bağlam, etkileşimli olarak bir içeriğin üretilmesine katkı vermiştir ki geniş zamanın hikâyesi çekimi de bu ilişkiler ağında metnin kurgusuna kendine özgü işleviyle katılmıştır. Onun bu işlevinin ortaya çıkması diğer teknikler, iç bağlamla ilişkisi ve yaratılan kurgu sistemi sayesinde. Aynı çekim, başka bir sistemde bambaşka bir işlev ya da dil bilgisi kitaplarında tespit edilen olağan işlevini yerine getirebilir. Bunun tespiti de yine kurgunun diğer ögeleri ile yapılacaktır. Bağımlı biçim birimlerin ya da birleşik zaman çekiminin bu şekildeki edebî kullanımına alışık olunmadığı için itiraz gelebilir. Fakat bir edebî metni ya da yapıyı anlamlandırmanın ve edebîliği çözümlemenin yolu ögelerin birbirleri ile ilişkili olduğunun ve birbirlerinin değerini belirlediğinin göz önünde bulundurulmasından ve birbirleri ile ilişkili ögelerin mutlaka sistem içinde ya da iç bağlamda ele alınmasından geçer. İlk üç cümledeki ifade ve birleşik zaman çekiminin ya da bağımlı biçim birimin edebî işlevi sonraki iki cümledeki edebî kullanımlar sayesinde anlamlandırılabilir. Eserin bütünü bir yapıdır ve bu yapı içinde ögelere anlamını ve işlevini verenler hem diğer ögeler hem de tüm ögelerin oluşturduğu sistemin ya da iç bağlamın kendisidir. Ayrıca dördüncü ve beşinci cümleyi de ilk üç cümle pekiştirir, onların edebî kullanımlarını destekler. Edebîlik her cümle ve dilsel ögenin birbiri ile ilişkili olup bir sistemi ya da bütünü oluşturmaları ve bu sistemin ya da bütünün de her cümleyi ve dilsel ögeyi edebî kılması ile oluşturulmuştur. Doğal olarak ilk üç cümle, dört ve beşinci cümleler olmadan yani sistem, yapı ya da bağlamdan koparılarak tam olarak anlamlandırılmaz, bu üç cümlelerin edebî değerleri açık olarak anlaşılamaz ya da edebî kodları çözülemez. Bu durumun aynısı dört ve beşinci cümleler için de geçerlidir. Bu beş cümleden hangisini bağlamdan koparırsa onun edebîliği darbe alacak hatta edebî değeri tamamen gidecektir. Beşinci cümledeki “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısa : bolı*” ifadesi coğrafya ile ilgili bir bağlamda temel anlamı ile anlaşılabilecek ve bu yazıt sisteminin özelinde ifade ettiği edebî anlamı ifade etmeyecektir. Çünkü bu cümleye coğrafya ile ilgili bir cümlede anlamını coğrafya ile ilgili oluşturulan sistem verecek ve sözcüklerin temel anlamları ile anlaşılmasını sağlayacaktır. Aynı şekilde gerçek anlamlı kelimelerden oluşan cümlelerin oluşturduğu bir sistemin ya da bağlamın içinde geniş zamanın hikâye birleşik zamanı da bu sistem özelinde taşıdığı edebî değeri taşımayacaktır. Sonuç olarak yazıtın ilk üç cümleden oluşan ilk bölümünde

paralellik, ölçü, redif değerindeki ses benzerliği, tezat edebîlik araçlarının yanında “geniş zamanın hikâyesi çekiminin işlevsel kullanımı” da edebîliğe katkı sunmuştur.

Dördüncü ve beşinci cümlelerdeki görülen geçmiş zaman çekiminin de dil bilgisel işlevinin yanında baştaki ilk üç cümleyle ilişkili olarak edebî bir işlevi de bulunmaktadır. Ruhu olmasa da bedeni ölümle mayalanan insan kaçınılmaz son durağa varmış, süreci tamamlamıştır. Sürecin tamamlandığı ise “sürecin ifadesi” geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekiminden, görülen geçmiş zaman çekimine; zamansal farklılaşma yani ifade geçişiyle zamansal olarak bildirilmiştir. İlk üç cümledeki birleşik zamanlı fiil çekiminden basit zamanlı fiil çekimine geçiş, zaman çekimlerindeki bu farklılaşma bilinçli bir tercihi göstermektedir. Bu tercih metinde sürecin yani “hayatın ifadesi” ile “sürecin bittiğinin” yani ölümün ifadesini iletme işlevlerinde kullanılmıştır. Başka bir deyişle fiil çekimindeki birleşik zamandan basit zamana geçiş, geniş zamanın hikâye birleşik zaman çekiminin kullanımından görülen geçmiş zaman kullanımına geçiş ve alışkanlık veya süreklilik görünüşünün (geniş zaman ekleri ile sağlanan alışkanlık veya süreklilik) ortadan kaldırılması, “süregelen bir hayatın birden kesilmesi” ve bundan hareketle “yarım kalmışlık”ın ve bundan ötürü duyulan hüznün ifadesini oluşturmuştur ki anlatıcı beşinci cümlede bu fikri destekleyecek şekilde “*yol*”un “*kısga bol*”masını dile getirmiştir.

Metne bakıldığında işlevsiz hiçbir öge veya edebîlik aracının bulunmadığı, tüm öge ve araçların bütünlüklü bir şekilde edebî yapıyı kurduğu ve bu edebî yapının da bu araçların edebî işlevlerini ortaya çıkardığı bir bağlam sağladığı görülmektedir. Edebîlik araçları tek tek belirli bir edebî sistemin işlemesi için bütüne katkı sunmuş ve sistem de o araçların edebî işlevlerinin işlemesini sağlamıştır. Tek başına metafor anlamı ile kullanılıp kullanılmadığı anlaşılamayacak bir ifadeye metafor anlamını bu edebî sistem vermiştir. Ses yapısı açısından bakıldığında ilk ve ikinci bölümde belirli paralelliklerle ritmin oluşturulduğu ve bu ritmin de belirli ölçülerle desteklendiği görülmektedir. Eserdeki üç bölümde ise uyak ve redif değerindeki ses benzerliği kullanımları ile belirli bir müzikalitenin sağlandığı ortadadır. Ses yapısı tüm eser boyunca çeşitli şekillerde işlemiş ve metni bütünlüklü kılmada önemli bir söz dizimsel araç olmuştur. Başka bir deyişle tüm metinde ortak olarak kullanılan edebîlik aracı ses yapısıdır. Kullanılan bu araç metnin hiçbir ögesinin birbirinden kopuk olmadığını tüm metnin bir bütün olarak değerlendirilebileceğinin önemli bir

göstergesidir. Belirli bir ölçünün yakalandığı cümlelerde, uyak ile redif değerindeki ses benzerliği, durak ve paralelliklerle belirli bir ritim ve müzikalite yakalanmış, oluşturulan ses ahengi okura zevk vermiştir. Aynı ölçü ve birbirine yakın ölçülerin kullanımı ve gerçekleştirilen paralellikler eserin genel yapısına belirli bir ritim katmıştır. Aliterasyon, ulama, uyak ile redif değerindeki ses benzerlikleri ise eserin genel yapısına müzikalite vermiştir. Müzikalite ve ritim ile ilgili gerçekleştirilen bu düzenlemeler eserin daha tesirli olmasını sağlamıştır. Yazıtta kullanılan aliterasyon, ulama, uyak ile redif değerindeki ses benzerliğinin oluşturduğu müzikalite (/ melodi) ve cümle, söz öbeği, söz öbeği çekimi düzeyinde gerçekleştirilen öge dizilişi paralellikleri; ölçü ve durağın oluşturduğu ritim (/ tempo) dikkati ses ahengine çekmiş ve ses ahengi eserin estetik etkisinin tamamlayıcı bir unsuru olmuştur. Ses ahengi sayesinde metnin kendi düzenlenişine ve metne dikkat çekilmiş, oluşturulan imgeler öne çıkarılmış ve metnin ilk beş cümlesi ile monotonluğa düşülmeden bir bütünlük oluşturulmuştur. Oluşturulan bu bütünlük ve edebîlik araçlarıyla sağlanan etkiler edebîliğe yani sanatsallığa katkıda bulunmuştur. Yazarın dilin ses sistemi ile gerçekleştirdiği bu organizasyon eserinin bütünlüğüne katkı sunmuş ve estetik etkinin kuvvetlendirilmesini sağlamıştır. Ses ahengi, eksilti ile de desteklenmiş ve tüm metin boyunca gereksiz tekrar olabilecek yapılar yüzey yapıya çıkarılmadan eksilti olarak kullanılmıştır. Eksilti lirizm, yoğunluk ve tek bir etkinin oluşturulmasına hizmet etmiştir. Başka bir deyişle metnin bütününe bakıldığında görülen kısalık metne olumsuz yönde yansımamış aksine etki bütünlüğünü sağlayarak yoğun ve güçlü tek bir etkinin yaratılması işlevini yerine getirmiştir. Kısalık ile izlenim bütünlüğünden elde edilen oldukça önemli bir etki sağlanmıştır. Bozkır havasını oluşturacak kelimeler her cümlede tercih edilmiş ve böylece bozkır havası tüm eserde sağlanabilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarının elinde birçok konu ve giriş kurgulama imkânı varken özel olarak bozkırda ve mavi göğün altında geçen mesleği ile ilgili konuları seçmesi oluşturacağı imgelere hazırlık işlevi görmüştür. İşlevsel şekilde kullanılan bu üç satır ve içerik metnin odak noktası olan “ölüm” ve ölümden duyulan “hüzün”ün ifade edilmesine katkıda bulunmuştur. Birçok edebîlik aracı ve istiare ile oluşturulmuş etkili bir metafora dayanan “ölüm ve onun hüznü” imgesi anlatının çekirdeğini oluşturan imgedir ve tüm estetik araçlar bu imge etrafında işlemiştir. Metindeki tüm öğeler, araçlar, ayrıntılar “ölüm ve onun

hüznü” etrafında düzenlenmiş, yapının böyle birlikli bir şekilde kurulması Karabalgasun-II Yazıtı metninin iç öğelerini uyum içine sokup bütünlük vermiştir. Eserdeki öğelerin işlevinin olduğu ve bu işlevlerin eserin değerlendirilmesinde gerekli olduğu görülmektedir. Tüm dilsel öğeler bu çekirdek ile ilişkilendirilerek birlikli bir anlatım sağlanıp estetik yaşantı yapılandırılmıştır. Metin tıpkı bir sıkı kumaş gibi çeşitli edebîlik araçlarıyla oluşturulan “ölüm ve onun hüznü” imgesinin etrafında örülmüştür. Giriş niteliği taşıyan ilk üç cümlede de metnin bütünlüğüne ses yapısı dışında bozkır havasını oluşturma açısından da katkıda bulunduğu açıktır. Zaman çekimi ise edebî işlevi ile bütünlüklü yapıya katkı sunmuştur. Eserde kullanılan söz sanatları ve oluşturulan metafor ölüm imgesini yapının merkezine yerleştirmiştir. Ayrıca imge iki satırda yinelenerek anlam pekiştirilmiştir. Kullanılan tüm edebîlik araçları bu imgeye çeşitli şekillerde katkı sağlamıştır. Tenasüple bozkır havasının yaratılması imgenin zeminini hazırlamış; zaman çekimi, yarım kalmışlığın ve hayatın sona erdiğinin göstergesi olmuş, eksilti ve birinci şahıs anlatıcı lirizmi desteklemiş, paralellik ve ses ahengi lirik havayı daha etkili hâle getirmiştir. Tezatlar hem edebî işlevlerde kullanılmış hem de gerginlikle anlatımı canlı tutmuştur. Başka bir deyişle metindeki ses ahengi, redif ile uyak değerindeki ses benzerliği, zaman çekimi, ölçü, paralellik, tezat, metafor devamlılığı metnin bütünlüğünü oluşturan unsurlardır. Metindeki her cümle veya seçilen her bağımlı ve bağımsız biçim birim metnin etrafında örüldüğü “ölüm” ve ölümden duyulan “hüzün”ün ifade edilmesi için işlevsel şekilde kullanılmıştır. Bu durum esere bütünlük özelliğini kazandırmıştır. Sanat eserlerinin en önemli özelliklerinden biri olan bütünlük böylece Karabalgasun-II Yazıtı’nda bağımlı ve bağımsız biçim birimlerle estetik bir etki yaratacak şekilde nitelikli bir biçimde sağlanmıştır. Metindeki tüm öğeler ölüm çekirdeğine ilişkilendirilmiş, öğelerin hepsi metnin organik birliğinin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Sonuç olarak üç kısımda da kullanılan edebîlik araçları işlevsiz veya gereksiz kullanılmamış aksine hepsi tam olması gerektiği gibi kullanılmıştır. Hiçbir ögenin eklenemeyeceği, çıkarılamayacağı veya değiştirilemeyeceği bütünlüklü bir yapı bu şekilde inşa edilmiştir. Bütünlük sayesinde dış öğelerden bağımsız ve kendine yetebilen dilsel bir yapı vücuda getirilmiştir. Eserin içindeki edebîlik araçlarının işlevleri bu bütünlüklü yapı sayesinde mümkün kılınmıştır. Edebîlik araçlarının bir

çekirdek etrafında örülerek kullanımı, sanatçının zihnindekileri bir bütün olarak aktarabilmesine ve okurun da bunları bir bütün şeklinde algılayabilmesine yararmıştır.

3.1.1.8. Ek Değer

Eğer yazıt metninin başındaki “*kunç[(u)y]*” okuyuşu doğru ise eserde güç sağlayan bir kurum olan yöneticiliğin bir kadının elinde olduğu görülmektedir. Buradan hareketle kadının sosyal hayatta baskı altında olmadığı yorumu yapılabilir ve metin bunu göstermesinden ötürü estetik dışı da olsa ek bir değer alabilir. Yazıt cinsler arasındaki güç dağılımında erkeğin olduğu kadar kadının da paya sahip olduğunun ifadesidir. Yazıttan hareketle kadına karşı alınan tavrın olumlu yönde olduğu metne dâhil edilmesinden çıkarılabilir. Ayrıca kadının statüsünün erkek üzerinden değil yani herhangi bir erkeğin karısı veya kızı olduğunun belirtilmesinden değil doğrudan belirtilmesi hem kültürde kadının bağımsızlığını hem de kadının en az erkek kadar statü sahibi olduğunun ve olabileceğinin göstergesidir. Ayrıca kadının yönetimde önemli bir statüye sahip olduğunun ifadesi, kadının ne kadar etkin ve aktif olduğunun da kanıtıdır. Üstün bir değer olan yönetme değeri yalnızca erkek ile sınırlanmamış, önemli bir general üstü olan kadın yöneticisinden rahatlıkla söz edip ondan bir değer nesnesi olarak övünmüştür. Kadının da bu üstün yönetim mevkisinde en az erkek kadar bir yerinin haklı olarak olduğu görülmektedir. Ukok Platosu Kurganları arasında soylu bir kadın için yaptırılan kurganlı mezar nasıl ki kadının değerini mezar mimarisi üzerinden gösteriyorsa Karabalgasun-II Yazıtı metnindeki ifadeler de kadının dil ve edebiyat üzerinden değerinin göstergesi olmuştur³⁶⁶.

3.1.2. Karı Çor Tigin Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Karı Çor Tigin Yazıtı’nın edebî nitelikleri bir önceki bölümde açıklanan bakış açısı ve edebîlik ölçütleri ışığında ortaya konmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden parçalar eşliğinde edebî kullanımlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Karı Çor Tigin Yazıtı’nın giriş bölümü iki farklı şekilde okunup anlamlandırılmış, söz konusu bu iki farklı okuyuş ve anlamlandırış da kabul

³⁶⁶ Göktürk harfli yazıtlar döneminde dil ve edebiyat üzerinden kadının değer ve öneminin diğer örnekleri için bk. Useev, 2019: 358-359.

görmüştür. Bunlardan bir tanesi edebî yapı barındırmadığı için bu çalışmada incelen(e)memişken diğeri edebî yapı barındırdığı için bu çalışmada incelenmiştir.

Bunlardan biri Aydın ve Ariz'in "*bo [är] miñtisi bitigi*" okuyuşu ve "*bu, er miñtisi yazıtı(dır)*" şeklindeki anlamlandırışıdır³⁶⁷ (Aydın ve Ariz, 2014: 68). Aydın ve Ariz'in bu okuyuş ve anlamlandırmasında edebî bir yapı yoktur. Dil göndergesel anlamda kullanılmıştır ve ön planda olan iletişimselliktir. Doğal olarak bu okuyuş ve anlamlandırılış doyurucu olup genel olarak kabul görmüş olsa da incelenecek herhangi bir yapı barındırmaz.

Bunlardan diğeri ise Alyılmaz'ın "*bu k(i)m(i)ng tis(e)r*" okuyuşu ve "*'Bu (mezar) kimin(dir)?' dese(niz)*" şeklindeki anlamlandırışıdır (Alyılmaz, 2013: 22). Alyılmaz'ın bu okuyuş ve anlamlandırılmasında edebî bir yapı mevcuttur. Bu edebî yapı "Metin Parçası-1"de ele alınacağı şekliyle şöyledir:

3.1.2.1. Metin Parçası-1

1. *bu k(i)m(i)ng*
2. *tis(e)r · b(e)zg(e)k*
3. *yağl(a)k(a)r · kañ*
4. *atı: ç(a)b(ı)ş*
5. *tig(i)n : oğlı*
6. *kañ tutuk ·*
7. *atışı :*
8. *böğü : bil(-)*
9. *ge : t(e)ngri ·*
10. *kañ inisi*
11. *karı çor*
12. *tig(i)n şını* (Alyılmaz, 2013: 20)

³⁶⁷ "*miñtisi*" ve "*bitigi*" okumalarının gerekçeleri için bk. Aydın ve Ariz, 2014: 69-71.

Metin Parçası-1’de alıntılanan kısım Karı Çor Tigin Yazıtı’nın ilk on iki satırıdır. Bu satırlarda retorik bir soru sorularak metne başlanmış ve sonrasında Karı Çor Tigin’in soyu kademe kademe aydınlatılarak bilgi verilmiştir.

İlk on iki satır 1. “*bu k(i)m(i)ng tis(e)r*³⁶⁸” ve 2. “*b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kañ atı : ç(a)b(i)ş tig(i)n : oğlu kañ tutuk · atışı : böğü : bilge : t(e)ngri · kañ inisi karı çor tig(i)n şını*³⁶⁹” şeklinde girişik birleşik bir cümlelerin iki cümlesi şeklinde belirlenebilir. İlk cümle şart eylem zarfına sahip ve temel cümlelerin zarf tümlecini oluşturan bir yan cümle, ikinci cümle ise sadece yüklemden oluşan geniş zaman isim bildirmesi olan bir temel cümledir³⁷⁰.

³⁶⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Bu kimin?’ dese” veya “‘Bu kimin?’ dersin”.

³⁶⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Korkutucu Yağlakar Han boyuna mensup, Çabış Tigin oğlu, Han Tutuk yeğeni, Böğü Bilge Tenri Han erkek kardeşi Karı Çor Tigin mezarıdır.”

³⁷⁰ Karı Çor Tigin Yazıtı’nın okunması, anlamlandırılması ve cümlelere nasıl bölüneceği hakkında konunun uzmanları arasında birlik bulunmamaktadır (Hayashi, 2013: 211-213; Rybatzki ve Kuosheng, 2014: 118-120, 124; Aydın ve Ariz, 2014: 68; Alyılmaz, 2015: 291-337; Aydın, 2018: 83-84; Ölmez, 2018: 204-209). Bu çalışmada, edebî yapı barındırmasından ötürü Alyılmaz, 2013: 20 esas alınmış, bir noktada “Aydın ve Ariz, 2014: 73; Aydın, 2018: 84”e başvurulmuştur.

Anlamlandırma ve cümlelere ayırmada şu şekilde farklı bir yol izlenmiştir: Yazıtın dikiliş tarihinin belirtildiği on beş, on altı ve on yedinci satırlar cevherî fiilin görülen geçmiş zaman bildirmesinin eksilti olarak kullanıldığı tek bir yüklemden oluşan isim cümlesi olarak tespit edilmiştir. Göktürkçede devrik cümle yapısının yok denecek kadar az tercih edilmesi, eksiltili yapılarda eksiltilen yapının ilk önce eksiltilmesi ve Tes Yazıtı’nın kuzey yüzü beşinci satırında geçen ve bu ifade ile paralellik gösteren kısımdan ötürü böyle bir belirleme yapılmıştır. Tes Yazıtı’nda belirtilen kısımda “*uygur : k(a)g(a)n : ...wk ol(u)rm(i)ş y(e)tm(i)ş : yıl (ä)rm(i)[ş]* (Şirin, 2016: 648)” ifadeleri geçmektedir. Metinde “*ol(u)rm(i)ş*” ifadesinden sonra zaman bilgisi ayrı bir cümle ve cevherî fiil isim bildirmesi ile verilmiş, zaman ifade eden cümledeki bildirme zamanı da “*ol(u)rm(i)ş*” çekimindeki zaman çekimi ile aynı çekimlenmiştir. Bu yapı ile benzerliğinden ötürü son cümle isim bildirmesi ile tespit edilmiştir. Bir önceki cümlelerin yüklemi “*yoğl(a)dı*” şeklinde görülen geçmiş zamanla çekimlendiği için isim bildirmesi de görülen geçmiş zaman olarak tasarlanmıştır. Böylece on beş, on altı ve on yedinci satırlar yazıtın dördüncü ve son cümlesi olarak belirlenmiştir. On üç ve on dördüncü satırlar ise metnin üçüncü cümlesi olarak belirlenmiştir. Burada Göktürkçede başlayıp Eski Anadolu Türkçesinde de devam eden “*y(a)y ...y(a)yl(a)-* (ŞU, D, 8), *y(a)ka ...y(a)k(a)l(a)-* (ŞU, G, 2)”, *Dede Korkut Kitabı*’ndaki “*boy boyla-, soy soyla-*” gibi ikili yapıların varlığı etkili olmuştur. Bu yapılardan hareketle “*yoğı ... yoğl(a)-* (KÇT, 13-14)” yapısı düşünülmüş ve cümle “*yoğı*” belirtisiz nesnesi ile başlatılmıştır. Kelimedeki iyelik eki ise Karı Çor Tigin’e bir art gönderim yapmıştır. Buradan hareketle “*şını* (KÇT, 12)” ifadesinin üçüncü cümlede belirtisiz nesne olarak değil bir önceki cümlede “*karı çor tig(i)n* (KÇT, 11-12)” tarafından tamlanan olarak kullanıldığı buradan çıkarsanmıştır. Ayrıca “*şını yoğı ... yoğl(a)-* (KÇT, 12-14)” gibi bir yapının “*y(a)y ...y(a)yl(a)-* (ŞU, D, 8)”, “*y(a)ka ...y(a)k(a)l(a)-* (ŞU, G, 2)”; *Dede Korkut Kitabı*’ndaki “*boy boyla-, soy soyla-*” gibi yapılarla uyuşmayacağı düşünülmüştür. Ek olarak “*şını* (KÇT, 12)” ifadesinin bir önceki cümlelerin son ögesi olmasını hem paralel yapılar hem son hecelerdeki ses benzerlikleri hem de ilk satırdaki eksilti ve retorik soru desteklemektedir. İlk satırda “*şını*” kelimesi hem “*bu* (KÇT, 1)” işaret zamiri ile karşılanmış hem de eksilti olarak “*k(i)m(i)ng [şını]* (KÇT, 1)” tamlayanının derin yapıda tamlananı olarak kullanılmıştır. “*şını*” kelimesi hem zamir kullanımı hem eksilti ile yüzey yapıya çıkarılmamıştır. Dış bağlamda okurun doğrudan mezar ile karşı karşıya kaldığı düşünüldüğünde “*şını*”ın zamirle ve eksilti olarak kullanılması dış bağlamın iç bağlama etkisi olarak görülüp anlaşılabilir. Eksilti olarak kullanılan “*şını*” kelimesi şart eylem zarfı grubunda sorulan retorik sorunun cevabı olarak ikinci

3.1.2.1.1. Paralellik

“*bu k(i)m(i)ng tis(e)r*” şeklindeki yan cümle alıntılanan metin parçasının ilk kısmını oluşturur. Bu ilk kısımdan sonraki girişik birleşik cümlenin “*b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kan atı : ç(a)b(i)ş tig(i)n : oğlı kan tutuk · atışı : böğü : bilge : t(e)ngri · kan inisi karı çor tig(i)n şını*” şeklindeki tek parça yüklemi (yani iki ila on ikinci satırlar arası, bu satırlar dâhil) ise paralellikler, ses benzerlikleri, eksilti ve içeriksel yapı bakımından metnin ikinci kısmını oluşturmaktadır. Bu yekpare yüklem incelendiğinde en dışta tamlananı “*şını*”, tamlayanı ise “*b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kan atı : ç(a)b(i)ş tig(i)n : oğlı kan tutuk · atışı : böğü : bilge : t(e)ngri · kan inisi karı çor tig(i)n*” olan bir belirtisiz isim tamlaması görülmektedir. Bu tamlamada “*karı çor tig(i)n*” özel ismi dört paralel yapıya sahip sıfat tarafında nitelenmiştir:

b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kan /at-ı

Özel İsim / Akrabalık Yönü / 3. Tekil Şahıs İyelik Eki

ç(a)b(i)ş tig(i)n/: oğl-ı

Özel İsim / Akrabalık Yönü / 3. Tekil Şahıs İyelik Eki

kan tutuk · / atı-sı

Özel İsim / Akrabalık Yönü / 3. Tekil Şahıs İyelik Eki

böğü : bilge : t(e)ngri · kan /ini-si

Özel İsim / Akrabalık Yönü / 3. Tekil Şahıs İyelik Eki

cümlenin sonunda “*karı çor tig(i)n* (KÇT, 11-12)”in tamlananı olarak yüzey yapıya çıkarılmıştır. “*şını*” tamlanan kabul edilirse “*karı çor tig(i)n* (KÇT, 11-12)” ifadesi onun tamlayanı olacaktır. Nitekim öncesindeki ifadeler Karı Çor Tigin’in soyunu ifade eden paralel yapılardır. Burada “Özel İsim + Akrabalık Yönü + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” paralelliği mevcuttur. Tek bir yüklemde oluşan ikinci cümlenin bütünlüğünü bu içerik ve paralel yapıların yanında ses benzerlikleri ve eksilti de desteklemektedir. Böylelikle ikinci cümlenin de sınırları çizilmiş olur. İkinci cümle “*bu k(i)m(i)ng tis(e)r* (KÇT, 1-2)” şart eylem zarfı grubu şeklindeki yan cümle ile birlikte zarf fiil grubu ve isim bildirmesinden oluşan büyük bir giriş birleşik cümle oluşturmaktadır.

Bu sıfatlar söz öbeği ve çekim düzeyinde “Özel İsim + Akrabalık Yönü + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” şeklinde yapısal bir paralellığe sahiptir. İlk kısımda retoriksel soru ile gerçekleştirilen yüksek perdeden açılışı ve böylece oluşturulan ritmi, ikinci kısımda bu yapı paralelligi devam ettirmiştir. Paralellik metnin bu kısmına hem belirli bir ritim katmış hem de bulunduğu ifadelerin bir bütün olarak algılanmasını sağlayıp ikinci kısım olarak belirlenmesine katkı sunmuştur. Bu ritmik yapı içinde “İsim + İsim / Akrabalık Yönü + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” şeklinde “ç(a)b(ı)ş tig(i)n: oğlı” ve “kañ tutuk atışı” ifadeleri ayrıca kullanılan kelime sayıları ve sahip oldukları altışarlı hece sayıları bakımından da ayrıca bir paralellığe ve belirli bir ölçüye sahiptir. Kendi içlerinde altışarlı bir ölçüye sahip bu iki ifade genel ritmik yapının alçalıp yükselmesine hizmet etmiş ve genele bakıldığında dalgalı bir ritmik yapının oluşmasını sağlamıştır. İlk paralel yapı sekiz hece sayısı ile başlamış, sonraki iki ifade altışar hece ile kendi aralarında belirli ve süren bir ölçü birliği oluşturmuş ve dördüncü paralel yapıda hece sayısı tekrar on heceye çıkmıştır. Sağlanan bu dalgalı ritim sayesinde okurun retorik soru ile metne çekilen ilgisi canlı tutulmuş; canlılık, hareketlilik ve dinamiklik sağlanmıştır. İçeriğin yani soyun da vurgulandığı bu kısım metnin akılda kalıcılığını arttırmıştır.

3.1.2.1.2. Ses Yapısı

İncelenen ikinci kısımda bu paralelliklerin, 3. tekil şahıs iyelik ekinin “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği olarak kullanılmasıyla müzikalite açısından da desteklendiği tespit edilmiştir:

... kañ a^t-ı

...oğ^l-ı

...a^tı-sı

... kañ ini-si

İkinci kısımdaki paralel yapıda “8, 6, 6, 10” şeklindeki ölçü benzerlikleri ve paralel yapılarla oluşturulan ritim, üçüncü tekil şahıs iyelik eklerinden oluşan “(s)ı” redif değerindeki ses benzerliği ile gerçekleştirilen müzikalite ile birleşerek metnin

ses ahengini oluşturmuştur. Ölçü bakımından uyumsuz olan ilk ve son paralel yapılarda “*kañ*” tekrarı da yine bu müzikaliteye destek vermiştir. Ölçü bakımından uyumsuz olan ilk kısım, ortadaki 6 hecelik kısma göre +2; son kısım ise ilk 8 hecelik kısma göre +2, ortadaki 6 hecelik kısma göre ise +4 hecelik farka sahiptir. Söz konusu yakın hece sayıları tam bir ölçü oluşturmaya yakınlıkları ve yer yer örtüşüklerinden ötürü metin parçasının belirli bir ritim gözetilerek oluşturulduğunu ortaya koyar. Buna rağmen söz konusu metin parçasında yakın ölçüler elde edilebilmişse de tam bir ölçü tutturulamamıştır.

İkinci kısımda redif değerindeki ses benzerliğinin yanında ulama da kullanılmıştır. “*kañ atı*”, “*tig(i)n oğlu*”, “*tuñuk atışı*” ve “*kañ inisi*” kelimeleri arasında ulama mevcuttur. Söz konusu ulama sayesinde hem metin parçasına akıcılık kazandırılmış hem de müzikalite desteklenmiştir. Bu ulamalar, konusu müzikalite üzerinden de metnin ses ahengine katkı sunmuştur.

Bu ses ahengi sayesinde anlatım etkili hâle getirilmiş ve ikinci kısmın bütünlüğü desteklenmiştir. Ses ahengi sayesinde bu kısımda monotonluk kırılmış ve akıcılık sağlanarak diğer edebîlik araçlarıyla birlikte metnin etkililiğine hizmet edilmiştir. Nitekim ses ahengi, tamlamalar ile birbirine dil bilgisel açıdan bağlanan yapı ve içerik olarak da Karı Çor Tigin’in soyunun sayılması bu kısmı bütün kılmıştır. Böylece yekpare yüklem de yazıt metnin ikinci kısmı olarak tespit edilmiştir.

3.1.2.1.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

İkinci kısımda gerçekleştirilen edebî kullanımlar paralellik, ses yapısı ve eksilti ile sınırlı değildir. Belki de yazıtın önemli bir noktasını oluşturacak bir edebî kullanım daha mevcuttur. İncelenen ikinci kısımdaki paralel yapının ilk ayağını oluşturan “*b(e)zg(e)k yağı(a)k(a)r · kañ atı*” ifadesinde anlatımı kuvvetlendirmek için teşbih-i belîğ kullanıldığı tespit edilmiştir. “*yağı(a)k(a)r · kañ*”, aslen bir hastalık adı olan “*b(e)zg(e)k*”e benzetilmiş³⁷¹; benzetme yönü veya benzetme edatı kullanılmamış ve böylece teşbih-i belîğ yapılmıştır.

³⁷¹ Ele alınan parçadaki bu kelimenin okunuşunda araştırmacılar arasında bir birlik yoktur (Alyılmaz, 2013: 29-30; Hayashi, 2013: 211, 213; Rybatzki ve Kuosheng, 2014: 118, 124; Aydın ve Ariz, 2014: 70-71; Aydın, 2018: 84). Bu çalışmada yazıt metninin tümünde retorik soru, nida, paralellik, ses

Paralel yapının bu ilk ayağında büyük bir belirtisiz isim tamlaması mevcuttur. Bu tamlamanın tamlananı “*aṭl*” iken tamlayanı ise “*b(e)zg(e)k yaḡl(a)ḡ(a)r · ḡaṇ*”dır. Belirtisiz isim tamlamasının tamlayanı da yine kendi içinde; “*b(e)zg(e)k*” tamlayanı ve “*yaḡl(a)ḡ(a)r · ḡaṇ*” tamlananından oluşan bir sıfat tamlamasıdır. “*yaḡl(a)ḡ(a)r*”, Uygur Kağanlığı’nın kurucu hanedanıdır ve “*yaḡl(a)ḡ(a)r · ḡaṇ*” da bu hanedanlığın efsanevi komutan ve hükümdarıdır. “*b(e)zg(e)k*” kelimesi “titremek, ürpermek” anlamlarına gelen “bez-” fiil kökünden “-gAk” fiilden isim yapım eki ile türetilmiş bir isimdir ve 8. yüzyıl Eski Uygur Türkçesi ile sonrasında “sıtma, malaria” anlamlarında kullanılmıştır (Clauson, 1972: 389, 391; Erdal, 1991: 394; Alyılmaz, 2013: 29-31; Aydın ve Arkiz, 2014: 70-71; Rybatzki ve Kuosheng, 2014: 118; Ölmez, 2018: 207-208). Sıtma dünyada görülen hastalıklar ve ölüm nedenleri arasında ilk sırada yer alan oldukça ciddi bir salgın hastalıktır. Bu dehşet-efşân hastalığının dehşeti Heredot (MÖ 485-425)’tan Eski Mısır papirüslerine, Hipokrat (MÖ 460-370)’tan Horasanlı Türk hekim Ebubekir Razi’ye, İbn-i Sina (980-1037)’dan Akşemseddin (1389-1459)’e birçok önemli isim ve dönemde kendine yer bulmuştur. Bu dehşet-âver hastalık Anadolu’daki eski medeniyetlerin çöküşünde önemli bir rol oynamış, yakın zamanda ise “Kara Hastalık” olarak tanınmış, Kurtuluş Savaşı yıllarında etkili olup cepheye un ve ekmek tedarikini engellemiştir. Yüksek ateş, üşüme, titreme, aşırı terleme gibi belirtileri bulunan bu dehşet-bahş hastalık, hastada halsizlik, kırıklık, ağrı ve tedavi edilmezse ölüme yol açmaktadır (Akdur, 2001: 1; Akdur, 2006: 1-3, 6). Eski çağların çetin bozkırında hayatta kalmanın ve başarı kazanmanın bilgeliğin yanında savaşçılığa ve mücadeleciliğe de dayandığı bir gerçektir. Bu sebeple yazıtlar döneminde “bilge” gibi bilgeliğin öne çıkarıldığı isim ve ünvanların yanında “çabış (< çap-: vurmak), yargan (< yar-: yarmak), kapgan (< kap-: kapmak)” gibi savaşçılık ve mücadeleciliğin öne çıkarıldığı isim ve ünvanlar da kullanılmıştır (User, 2006: 219-230). Savaşçılık ve mücadeleciliğin hayatta kalma

yapısı, eksilti, yineleme, özgünlük, çoklukta birlik ve bütünlüklü olma gibi edebîlik araçlarının çeşitli kullanımları tespit edilmiştir. Yazıtta tespit edilen edebîlik araçlarının kullanımı, yaratılan edebî yapı sebebiyle ilk olarak Alyılmaz, 2013: 29-30’da, sonrasında Hayashi, 2013: 211, 213’te gerçekleştirilen “*b(e)zg(e)k*” okuması ve kelimenin “dehşetli, tüyler ürpertici” anlamlarına gelen metaforik anlamlandırması bu çalışmada da tercih edilmiştir. Nitekim bu metaforik okumaya sonrasında Ölmez de dâhil olmuştur (2018: 201, 207). “*b(e)zg(e)k*” kelimesinin benzetme yoluyla metaforik anlamda kullanıldığı, ilk olarak Alyılmaz, 2013: 30’da belirtilmiş sonra bu anlamlandırmaya Hayashi, 2013: 211, 213 ve Ölmez, 2018: 201, 207 gibi araştırmacılar da katılmıştır. Bu çalışmada, benzetmeye dayanan bu kullanım ve bunun metne katkısı diğer edebîlik araçlarıyla birlikte edebî bir yapı içinde farklı yönleri ve metnin edebîliğine katkısı ile ele alınmaya çalışılmıştır.

ve başarı elde etmede hayati öneme sahip olduğu bozkır ortamında yöneticilerin bu özelliklerini öne çıkarmaları, kendilerini bu açıdan temellendirmeleri; tehlikeli, korkutucu ve bunlardan hareketle görkemli bir portre çizmeleri anlaşılabilir ve o zamanın şartlarına göre normal ya da olması gereken bir durumdur.

Karı Çor Tigin “*yağl(a)k(a)ı*” hanedanına mensuptur ve onun soyunun övülmesi, bu soyun bir üyesi olan Karı Çor Tigin’in de dolaylı yoldan övülmesini sağlamış, onun ne kadar mücadeleci ve iyi bir savaşçı olduğunun ifadesini metne katmıştır. Bir prensin rakipleri karşısındaki mücadelecilik ve savaşçılık özelliklerine vurgu yapılırken ürkütücü bir portre çizilmesi edebî açıdan isabetli ve tutarlı bir kullanımdır. Bu nitelikler en güçlü ve ölümcül öge ile anlatılırsa gerekli etkililik sağlanabilecektir. Böylece anlatım daha etkili kılınmış, canlı ve zengin bir ifade yakalanmıştır. Prens, soyunun efsanevi komutanı gibi dehşetengiz bir savaşçı ve amansız bir mücadelecidir. Bu savaşçılığın ve mücadeleciliğin boyutu ancak ölümün eş anlamlısı olan bir hastalık ile nitelenebilir. Nitekim teşbih-i belğin kullanımı dehşetin, korkutuculuğun ve görkemin derecesinin mutlak bir öldürücülükle betimlenmesini sağlamıştır. Nasıl ki sıtma amansız bir şekilde can almışsa Yağlakar Han ve onun soyundan olan Karı Çor Tigin de düşmanlarına karşı o acımasızlıkla mücadele etmiştir. Yazıtın Çince kısmında³⁷² ifade ettiğine göre An Lu-Shan isyanının bastırılmasında “*ç(a)h(i)ş tig(i)n*”in mevcut yönetime büyük yardımı dokunmuştu. Oğlu sol kuvvetler komutanı Karı Çor Tigin’in şanı ve yüksek bir mevkisi vardı. Prens bu esnada hastalıktan ölmüş ve törenine aile üyeleri de katılmış, T’ang İmparatoru Daizong merasim törenini düzenlettirmiştir. Nitekim törende hiçbir eksiğin olmadığı ve prensin yiğit olduğu özellikle belirtilmiştir. Karı Çor Tigin ve ailesinin yazıtı konu olan olaylarda savaşçılığı ve mücadelecii yönü ile yer aldığı açıktır. Genç yaşta ölen prens için bu savaşçılığın öne çıkarılması, etkili şekilde ifade edilip canlandırılması teşbih-i belğ ve soy anlatımı sayesinde gerçekleştirilebilmiştir. Bu edebîlik aracı sayesinde Karı Çor Tigin’in savaşçılığı, daha etkileyici bir hâlde verilmiş, ifade sıradanlıktan kurtararak okura yeni bir bakış açısı sunulmuş ve anlamsal zenginlik ile kalıcılık sağlanmıştır.

Ayrıca kullanılan teşbih-i belğde benzetme yönünün verilmemesi de metnin edebîliğine katkıda bulunmuştur. Yönün verilmemesi ile metnin çok anlamlı, farklı

³⁷² Yazıtın Çince kısmının tercümesi için bk. Alyılmaz, 2015: 341.

okumalara açık olması ve hiçbir zaman tüketilememesi sağlanmıştır. Her okur benzetme yönünü kendine göre tamamlayacağı için anlamsal çeşitlilik ve zenginlik her okur ve dönemde ortaya çıkacaktır. Ayrıca bu durum okuru metnin üzerine düşmeye itecek, metin kendi biçimine dikkati çekecek, okur metin üretimine bu yönü derin yapıda tamamlarken katılacak ve metne yeni bir açıdan bakabilecektir. Yaratılan teşbih-i belîğ ile dış dünyanın savaşçılığı veya mücadeleciliği, çetinliği; kurgusal dünyada dehşet imgesinin yaratılmasını sağlamıştır. Sıtmanın öldürücü gücü “*yağl(a)k(a)r · kan*”a, onun soyundan gelen “*karı çortig(i)n*”e yakıştırılmıştır. Başka bir deyişle “*yağl(a)k(a)r · kan*” ve soyunun temsilcisi “*karı çortig(i)n*” sıtma kadar öldürücü ve dehşetengiz bir savaşçılığa ve mücadele gücüne sahiptir.

Benzetmenin en ince şekli kabul edilen teşbih-i belîğ aynı zamanda metin yazarının yaratıcılığının, yaratıcı hayal gücünün ve Kantçı tabirle söylenirse dehasının göstergesidir. An Lu-Shan isyanının teşekkürü yüksek bir edebîlik ile verilmiştir de denebilir. Sıtma gibi bir hastalık isminin savaşçıl ve mücadelecî özelliklerin anlatımında ilk kez kullanılması ya da “kapgan”, “yargan” gibi bir ünvan olarak kullanılması yazıtın ve metnin oluşturulduğu coğrafya ve oradaki hâkim kültür ile açıklanabilir.

Türk sanatının geleneklerinden olan hamasi üslup³⁷³, bu edebî yapıda “*yağl(a)k(a)r · kan*”ın aslen bir hastalık adı olan “*b(e)zg(e)k*”e benzetilmesi ile kendine yer bulmuştur. Böylece okur tarafından daha kabul edilebilir ve samimi bir ifade elde edilebilmiştir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, Karı Çor Tigin Yazıtı dışında Moğolistan bölgesindedir. Karı Çor Tigin, Xi'an'da hastalanıp ölmüş, anıt mezar ve kitabesi Zhang Du Yuan bölgesinde yaptırılmıştır. Sıtma kalabalığın ve insan hareketliliğinin, kanalizasyon bozukluklarının çok olduğu yerlerde, durgun su birikintilerinde ve durgun su ile yapılan pirinç tarımının ağırlıklı olduğu yerlerde yüksek düzeyde görülür. Eğer 8. yüzyıla kadar anıt mezar ve kitabenin olduğu bölgede sıtma önemli bir hastalıksa korkutuculuğun ya da dehşetengizliğin ifadesi için yerel bir anlamsal yansıma gerçekleşmiş olabilir. “Dehşetengiz”lik ya da “korkutucu”luk ifadesi Xi'an'da bilinen sıtma üzerinden okurlara sunulmuş olabilir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının sahip olduğu coğrafi farklılık benzetmedeki tanınan ve güçlü

³⁷³ Türk sanatının geleneklerinden biri hamasi üsluptur (Esin, 1984: 138).

yönü ile bilinen ögenin de coğrafyaya göre değişmesine sebep olmuş olabilir. Coğrafyanın kaderde olduğu gibi benzetmede de belirleyici olduğu söylenebilir.

3.1.2.1.4. Söz Sanatları

Zarf-fiil grubunun kendisi ya da bu grubun içinde yer alan “*bu k(i)m(i)ng*” sorusu hem istifham (/ retoriksel soru) hem de nida olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı sorusunu sormuş, hemen ardından da yanıtını verip bir açıklama yapmıştır. Sorunun sorulduğu zarf fiil grubu ile alıntılanan metin parçasının ilk kısmı oluşturulmuştur. Sorulan soru metnin bölümlenmesine hizmet ettiği gibi birçok edebî işlevi de yerine getirmiştir. Öncelikle sorduğu ögeyi yani “*karı çor tig(i)n şını*”nı vurgulamış, Karı Çor Tigin’i soru zamiri ile onun mezarını ise eksilteli kullanılan tamlama ile vurgulamış ve metnin ikinci kısmının diğer kısımlara göre anlatımın zirvesini oluşturmasını sağlamıştır. Ayrıca soru sayesinde kurallı bir cümleye göre ifadenin gücü arttırılmıştır. Soru ile oluşturulan güçlü bir ifade sayesinde okurun dikkati metnin üzerine çekilmiş, merak uyandırılmış ve okurun hayal gücü işletilmeye başlanmıştır. Ayrıca metin soru yolu ile diyaloga açık bir hâle getirilmiş, okur metne dâhil edilmiş ve okurla etkileşim arttırılmıştır. Okurun dikkatinin çekilmesi ve metne dâhil edilmesi canlı ve etkileyici bir anlatımın sağlanmasını oluşturmuştur. Yazıt metni daha ilk cümlede yüksek perdeden açılmış ve okuru içine çekmiştir. Ayrıca bu soru sayesinde ritim de oluşturulmuş ve eser belirli bir ritim ile başlatılmıştır. Nitekim bu ritim ilerleyen kısımda paralellik ile devam ettirilecektir. Sonuç olarak metnin ilk kısmı istifham (/ retoriksel soru) ve nida olarak değerlendirilebilecek bir ifade ile okuru duygusal açıdan etkileyen, sarsan, onu metne çeken etkileyici bir şekilde ve yüksek perdede oluşturulmuştur. Kullanılan edebîlik araçları sayesinde metnin başında sarsıcı bir etki oluşturulmuştur.

3.1.2.2. Metin Parçası-2

13. *yogı : taḡgaç ·*
14. *kaṇ · yogladdi*³⁷⁴.
15. *laḡzıṇ · yıl ·*
16. *(a)l̥t(ı)nç · ayka ·*
17. *yiti yangıka* (Alyılmaz, 2013: 20)

Metin Parçası-2’de alıntılanan kısım Karı Çor Tigin Yazıtı’nın son beş satırıdır. Bu satırlarda Karı Çor Tigin’in cenaze töreninin kim tarafından ve ne zaman yaptırıldığı bilgisi verilmiş ve yazıt bu bilgiler ile bitirilmiştir. Son beş satır 2. “*yogı : taḡgaç · kaṇ · yogladdi*³⁷⁵” ve 3. “*laḡzıṇ · yıl · (a)l̥t(ı)nç · ayka · yiti yangıka*³⁷⁶” şeklinde iki cümleye ayrılabilir³⁷⁷.

Son kısımda yineleme, ses yapısı gibi edebîlik araçlarının kullanımı tespit edilmiştir.

3.1.2.2.1. Ses Yapısı

Son kısımda edebîlik yok denecek kadar azdır. Metnin yüksek perdeden açılışı bu bölümde ritim olarak kademe kademe düşmüştür. Yıl, ay ve günün ifadesindeki genelden özele gidiş metnin sonunun ritminin kademe kademe düşmesi ve azalarak sona ermesini sağlamıştır. Ayrıca “*ayka*” ve “*yangıka*” kelimelerinin sonunda eş görevli “*ka*” datif eklerinin tekrarı son cümleye kısmi bir müzikalite katmıştır.

Bu kısmi müzikalite “*yıl (a)l̥t(ı)nç*” ve “*(a)l̥t(ı)nç ayka*” sözcükleri arasındaki ulama ile desteklenmiştir.

Sonuç olarak hem metnin sonuna doğru düşen edebîlik hem de cenaze töreni içeriği ile iki ve üçüncü cümlelerin metnin son kısmını oluşturduğu öne sürülebilir.

³⁷⁴ Aydın ve Ariz, 2014: 73; Aydın, 2018: 84.

³⁷⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Yoğ (törenini) Tang hükümdarı yaptırdı.*” (Aydın ve Ariz, 2014: 68).

³⁷⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Domuz yılının altıncı ayında, ayın ilk yedinci gününde* (Ölmez, 2018: 206) idi.”.

³⁷⁷ Bu cümlelerin ayrımı ve eksilti için bu bölümdeki Metin Parçası-1’de yer alan ilk paragrafın sonundaki dipnota bakınız.

3.1.2.2.2. Yineleme

İkinci cümlede hem Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “y(a)y ...y(a)yl(a)- (ŞU, D, 8)”, “y(a)ka ...y(a)k(a)l(a)- (ŞU, G, 2)” şeklinde hem de Eski Anadolu Türkçesi eserlerinden *Dede Korkut Kitabı*’nda “boy boyla-”, “soy soyla-” biçiminde kullanılan yineleme yapısı “yog ... yogla-” tarzında kullanılmıştır. Bu kullanım parçanın içeriğini oluşturmada ve anlam dünyasını zenginleştirmede etkili şekilde kullanılmıştır. Cenaze töreni, içerikte öne çıkarılmış; yoğunluk arttırılmış ve bir önceki kısım ile anlamsal devamlılık sağlanmıştır.

Aynı kelimenin farklı sözcük türlerinde yinelenmesi ses açısından da belirli bir ahenk katmıştır. Nitekim bu ahenk “yogladdi” kelimesinin kendinden önceki kısım ile kurduğu “i” ses benzerliği ile de pekiştirilmiştir. Bir önceki bölüm “şını” kelimesi ile bitmiş ve “yogladdi” kelimesi ile bu kelime arasındaki tek ses benzerliği yarım uyak değerinde bir ses benzerliği oluşturmuştur. Bu durum bir önceki bölümde yaratılan müzikalitenin yineleme ve uyak değerindeki ses benzerliği edebîlik araçları ile sürdürülmesi olarak yorumlanabilir. Böylece geçen kısımda yaratılan canlılık ve anlatımın etkili hâle getirilmesi yazıtın bu kısmında da devam ettirilmiştir.

3.1.2.3. Eksilti

Karı Çor Tigin Yazıtı’nın metnine eksilti açısından yaklaşıldığında söz konusu edebîlik aracının etkili şekilde kullanıldığı söylenebilir.

İlk iki satırdan oluşan “bu k(i)m(i)ng tis(e)r” şart eylem zarfı kendi içinde çeşitli eksiltilere sahip bir girişik birleşik cümle yapısındadır. Eksilteler “bu k(i)m(i)ng [şını erür] tis(e)r” şeklinde tamamlanınca bu yapı daha belirgin hâle gelmektedir. “bu k(i)m(i)ng [şını erür]” geniş zaman isim bildirmesi ile çekimlenen bir yan cümle “ti-” ise temel cümle yüklemidir ve bu yüklem “-s(e)r” şart eylem zarfı ile zarflandırılmıştır. Böylece girişik birleşik cümle yapısı yani tüm yapı şart eylem zarfı grubu olmuştur. Bu zarf-fiil grubu eksilti ve istifham olmak üzere iki edebîlik aracı kullanımı barındırmaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi gerçekleştirilen eksilteler gereksiz tekrarı önlemiştir. Yazıtı okuyacak kişi zaten mezarın önünde duracağı için “şını” kelimesi hem zamir ile karşılanmış hem de tamlamada tasarruf edilerek yüzey yapıya çıkarılmamıştır. Böylece gereksiz tekrar

önlenmiş ve metnin daha yoğun olması sağlanmıştır. Gereksiz tekrarın önlenmesi yeterli sözcük kullanımını sağlamış ve duruluk ilkesine katkıda bulunularak metnin bütünlüğüne hizmet edilmiştir.

Paralellik ve müzikaliteye sahip “*b(e)zg(e)k yağ! (a)k(a)r · kañ atı : ç(a)b(ı)ş tig(i)n : oğlı kañ tutuk · atışı : böğü : bilge : t(e)ngri · kañ inisi kañı çor tig(i)n şını*” şeklindeki tamlama yapısı, aynı zamanda önemli eksilteleri de barındırmaktadır. Öncelikle tüm belirtisiz isim tamlamasını yüklemleştiren geniş zaman isim bildirmesi yüzey yapıya çıkarılmadan eksilteli kullanılmıştır. Bu tarzda eksilteli kullanımın yazıtlar döneminde pek çok örneği mevcuttur. İkinci olarak en dıştaki belirtisiz isim tamlamasının tamlayanı dört sıfat tarafından ortak kullanılmış, son sıfattan sonra yüzey yapıya çıkarılan tamlayan onun öncesindeki üç sıfatın önünde eksiltilerek kullanılmıştır:

b(e)zg(e)k yağ! (a)k(a)r · kañ atı [kañı çor tig(i)n]

ç(a)b(ı)ş tig(i)n : oğlı [kañı çor tig(i)n]

kañ tutuk · atışı [kañı çor tig(i)n]

böğü : bilge : t(e)ngri · kañ inisi kañı çortig(i)n şını [erür] (Gürgün, 2021: 239)

Gerçekleştirilen eksilteler ile gereksiz tekrar önlenmiş, böylece duru ve yoğun bir anlatım oluşturulabilmiştir. Duruluğun sağlanması sayesinde metnin bütünlüğüne de katkı sunulmuştur. Ayrıca aynı ismin aşırı tekrarından doğacak kakofoni de önlenmiştir. Kakofoninin önlenmesi sayesinde metnin ses yapısının zarar görmesi önlenmiş, monotonluk kırılmış ve akıcılığın oluşmasına katkıda bulunulmuştur.

İncelenen metin parçasının son kısmında, hem üç hem dördüncü cümlelerde de çeşitli eksilteler tespit edilmiştir:

3. “[Kañı Çor Tigin’in] *yogı : tabğaç · kañ · yogladdı*”

4. “[Kañı Çor Tigin’in *yogı*] *lağzın · yıl · (a)lt(ı)nç · ayka · yiti yangıka* [erdi]” (Gürgün, 2021: 239)

Gerçekleştirilen bu eksilteler sayesinde diğer metin parçalarında olduğu gibi gereksiz sözcük tekrarı önlenmiştir. Bunun sayesinde kakofoniden uzak durulmuş, yoğunluk arttırılmış, metnin genelindeki akıcılığa ve üçüncü cümledeki ses yapısına katkıda bulunulmuştur. Her iki cümle açısından düşünülürse eksilteler sayesinde duruluk sağlanmış ve bu durum metnin genelinde bütünlüğün sağlanmasına hizmet etmiştir.

3.1.2.4. Özgünlük

Karı Çor Tigin Yazıtı'nın metni özgünlük açısından değerlendirildiğinde önemli kullanımlara sahip olduğu tespit edilmiştir. Öncelikle ilk kısımda kullanılan retoriksel soru ya da nida olarak değerlendirilebilecek “*bu k(i)m(i)ngtis(e)r*” ifadesi metnin yüksek perdeden ve dikkat çekici bir şekilde başlamasını sağlamış ve okurun merakı ile ilgisini yazıtı çekerek okur ile metnin iletişimini üst düzeye çıkarmıştır ki metne böyle bir giriş yapılması özgün bir başlangıçtır. İfade, kurallı bir cümle ile verilebilecekken soru cümlesi tercih edilmiştir. Böylece okura seslenilmiş, dikkat ve merak çekilerek etkileyici bir giriş yapılmıştır. Metin daha ilk cümleden güçlü ve çarpıcı bir şekilde başlamıştır.

Bir diğer özgün nokta ise ikinci kısımdaki paralel yapılarda “8, 6, 6, 10” hece sayılarından oluşan tam olmasa da dalgalı bir ritmin yakalanmasıdır. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı'nın paralel yapılarında birbirine çok yakın ve eşit hece sayıları ile oluşturulan ritim, bu yazıtta yine paralel yapılarda fakat bu sefer alçalıp aynı devam eden ve sonra yükselen dalgalı bir şekilde oluşturulmuştur. Nitekim söz konusu yakın ölçüler, yapılan ulamalarla da desteklenmiştir.

Yazıtın özgünlük bakımından bir diğer değeri ise “*b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kañ*” şeklinde oluşturulan teşbih-i belîğdir. Bu kullanım ile metin oldukça etkileyici bir hâl almıştır. Kimseden öğrenilmeyen ve yazar tarafından üretilen bu benzetme özgünlüğe oldukça büyük bir katkı sunmuştur. Metnin daha etkileyici ve sarsıcı olmasını, metindeki edebî yapının kurulmasını sağlayan önemli bir kullanımdır. Örneğin Suci Yazıtı'nın ilk satırında da “*uygur : yir(i)ntä : y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta : k(ä)l[t(i)m]* (SU, 1)” şeklinde “*y(a)gl(a)k(a)r : k(a)n*” ifadesi bulunsa da burada soyun övülmesi görülmemektedir. Kırgız kökenli bir komutanın kimliği hakkında bilgi verdiği bu satırlarda komutan, “*y(a)gl(a)k(a)r : k(a)n*” üzerinden değil doğrudan

kendi ünvanları üzerinden kendini öne çıkarır, “*y(a)gl(a)k(a)r : k(a)n*”ı ifade ederek sadece onunla bağını vurgulayarak yüksek statüsünü ortaya koyar.

Son olarak üçüncü kısımdaki “*yöğ ... yogla-*” yinelemesi ise metni Türk edebiyatındaki bu tarz yineleme geleneğine bağlayan özgün yapılardan biridir. Bu yineleme sayesinde cenaze töreni öne çıkarıldığı gibi belirli bir ahenk de metne katılmıştır.

Metinde kullanılan bu özgün yapılar sayesinde metnin dili gündelik kullanımdan kurtararak incelikli ve görkemli kılınmış, metnin kalıcılığı ve etkileyiciliği arttırılmıştır. Dile güç kazandırılarak okurların zihninde yeni tasarım ve duygu değerlerinin yaratılması sağlanmıştır. Özgün yapılar sayesinde anlatılanın etkisi arttırılmış, okurların taze ve canlı imgeler aracılığı ile gerçeği farklı bir tarzda görmesi sağlanmıştır. Alışılan biçimlerin kırılması sayesinde anlam zenginliği yaratılmış ve metin kimi noktalarında çağrışımlı hâle getirilmiştir.

3.1.2.5. Çoklukta Birlik

Karı Çor Tigin Yazıtı’nda birçok edebîlik aracından faydalanılmış ve bu araçlar Karı Çor Tigin’in yüksek statüsünün görkemini ifade etme işlevi ile kullanılmıştır. Yüksek statü ve görkem birçok edebîlik aracının birlikli şekilde kullanılması sayesinde edebî şekilde ifade edilebilmiştir. Başka bir ifadeyle kullanılan edebîlik araçları yüksek statü görkeminin edebî ifadesini gerçekleştirmek üzere tek bir amaç etrafında düzenlenmiştir.

Metnin çekirdeği yazıt metninin ifade ettiği nesnenin “*b(e)zg(e)k yağl(a)k(a)r · kañ*” soyuna mensup “*kañı çortig(i)n şını*” olduğunu bildirmesidir. Karı Çor Tigin alelade bir kişi değildir, “*b(e)zg(e)k*” gibi dehşetengiz “*yağl(a)k(a)r · kañ*” soyuna mensuptur ve bu mezar sol kuvvetler komutanı olan prens Karı Çor Tigin’e aittir. Nitekim onun cenaze töreni de bizzat Çin imparatoru tarafından yaptırılmış ve bu cenazede aile üyeleri hazır bulunmuştur. İfade edilen soyun bir temsilcisi Karı Çor Tigin’in statüsü ve görkemi öncelikle retoriksel soru ile ortaya konmuş, diğer yazıtlarda karşılaşılmayan bu çarpıcı giriş; paralellik ve güçlü bir teşbih-i belîğ ile desteklenmiş ve soy sayımı, ses yapısı, yineleme ile sürdürülmüştür. Kullanılan tüm edebîlik araçları yüksek perdeden bir edebîliğin, prensin yüksek statüsünü ifade

edebilecek bir edebîliğin yaratılmasına etki etmiştir. Çeşitlilikten oluşturulan bu edebî yapı, yüksek statü ve görkemi nitelikli şekilde yansıtmış, genç yaşta ölen sol kuvvetler komutanı olan prensin yazıtına etkileyicilik katmıştır.

3.1.2.6. Bütünlüklü Olma

Bütünlük açısından yazıt metnine bakıldığında her edebîlik aracının Karı Çor Tigin'in görkemini statüsüne yaraşır bir biçimde ifade etmek için bütünlüklü bir yapıda kullanıldığı tespiti yapılabilir. Savaşta başarılar elde etmiş ve sol kuvvetler komutanı olmuş Karı Çor Tigin'in görkemi metinde yansıtılmıştır. İlk olarak retoriksel soru ile çarpıcı ve yüksek perdeden giriş yapılmış ve bu araçla görkem daha ilk cümleden oluşturulmaya başlanmıştır. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı metninin kurallı cümle ile başlaması yazıtın metninin alçaktan kademe kademe yükseltilmesini sağlamışken Karı Çor Tigin metni aynı zamanda okura sesleniş olarak değerlendirilebilecek retoriksel soru ile doğrudan üst perdeden başlamıştır. Bu çarpıcılık görkemin edebî ifadesinin yaratımına hizmet etmiştir.

Karı Çor Tigin'in soyunun sayılması, cenaze töreninin Çin imparatoru tarafından yaptırıldığıнын yüzey yapıda açık açık dile getirilmesi bu görkemi içerik açısından oluşturma işlevini yerine getirmiştir. Ayrıca Karı Çor Tigin'in soyunun dayandığı “*yağl(a)k(a)r · kan*”ın ifadesi, bu efsanevi yöneticinin “*b(e)zg(e)k*”e benzetilip kullanılması dolaylı yoldan Karı Çor Tigin'in öne çıkarılıp övülmesini sağlamıştır. Prens savaşı ve mücadeleciliğinin ölümle eş değer bir hastalık ile ilişkilendirilmesi korkutuculuk ve savaş alanındaki etki derecesinin verilmesi aracılığı ile görkemin işlenmesini sağlamıştır. Karı Çor Tigin herhangi biri değil aksine “*yağl(a)k(a)r · kan*”ın soyundan bir prenstir. Nasıl ki “*yağl(a)k(a)r · kan*”, aynı zamanda “*b(e)zg(e)k*” gibi dehşetengiz efsanevi bir komutan ise Karı Çor Tigin de bu özelliklere sahip onun soyunun parçası bir prenstir.

Hem içerik hem dış biçim Karı Çor Tigin'in görkemini ifade etmek için bütünlüklü bir hâlde kullanılmıştır. Edebîlik araçları hem birbirleriyle hem içerikle hem de metinde oluşturulan edebî yapı ile ilişkilidir. Bu ilişkiler ağı sayesinde görkem bütünlüklü şekilde oluşturulabilmiştir. İlk kısımda retoriksel soru da bu soruda kullanılan eksilti de okurları metne çekmeye hizmet etmiştir. Başka bir ifadeyle retoriksel soru ve eksilti okuru metne dâhil etmiştir. Bu iki aracın birbirleri

ile ilişkili ve iç içe etkili kullanımı sayesinde daha yazıt metninin başında okur metnin içine çekilmiş ve okur hem soru hem de eksilti sayesinde metin üretimi sürecine dâhil edilmiştir. İkinci kısımdaki redif değerindeki ses benzerliği ve paralellik ile oluşturulan ritim, üçüncü kısımda yarım uyak değerindeki ses benzerliği, kimi seslerin tekrarı ve yineleme ile oluşturulan ahenk tüm metnin ses yapısını oluşturmuştur. Her kısımda yer alan ses yapısı sayesinde hem metnin bütünlüğüne katkı sunulmuş hem de görkemin edebî ifadesi müzikal açıdan tamamlanmıştır.

Ayrıca tüm metinde eksilti uygulanmış, gereksiz tekrar her kısımda önlenmiştir. Bu durum metnin organik bütünlüğüne katkı vermiş, kakofoninin de önüne geçerek metnin ses yapısına olumlu yönde yansımıştır. Elde edilen bütünlük sayesinde her edebîlik aracı metne ve metindeki edebî yapıya birlikli kılınmıştır. Böylece metin dış öğelerden bağımsız bir şekilde kendi kendisine yetebilen bir yapı sayesinde ayakta kalabilecek gücü edinmiştir. Yazıt metninin çizgisel gelişimine bakıldığında yazıtta çarpıcı ve etkileyici bir giriş yapılmış; teşbih-i belîğ, paralellik, ulama, ses benzerlikleri ve soy anlatımı ile bu çarpıcılık devam ettirilmiş, son kısımda ise edebîlik ve çarpıcılık üçüncü ve dördüncü cümlelerde birer kademe düşürülerek yazıt metni sonlandırılmıştır. Başka bir ifadeyle metne yüksek perdeden giriş yapıp teşbih-i belîğ ile okur üzerinde baskı arttırılmış, bu baskı paralellik ile tüm metin boyunca devam ettirilen ritim sayesinde canlı tutulmuş ve metnin sonunda ise düşüşe geçmiştir. Karı Çor Tigin'in yüksek statüsü üst perdeden başlatılıp ihtişamın sürdürüldüğü sonundaysa ölüm ile birlikte ritmin düşürüldüğü bir yazıt metni ile temsil edilmiştir.

Karı Çor Tigin Yazıtı'ndaki edebîlik araçlarının bütünlüklü bir şekilde kullanıldığı ve edebîliğin metinde anlatılmak istenen içerik için araç olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir. Metin için önemli olan Karı Çor Tigin'in mezarını ve mezarda yatanın alelade bir kişi değil önemli bir prens olduğunu vurgulamaktır. Mezarın ifadesi, prensin statüsü ve görkeminde uygun şekilde yapılmalıdır. Bu uygunluk ve görkem edebîliğin araç olarak kullanılması ile sağlanmıştır. Karı Çor Tigin Yazıtı, tarihi bilgileri ve Göktürkçe dil örneklerini barındırmasının yanında sahip olduğu edebî kullanımlar sayesinde de değerlidir.

3.1.3. Suci Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Suci Yazıtı'nın edebî özellikleri, önceki bölümde ortaya konan açıklanan bakış açısı ve edebî ilkeler ışığında açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Yazıttaki edebî kullanımlar, metne dayalı parçalar aracılığı ile aydınlatılmaya çalışılmıştır.

3.1.3.1. Metin Parçası-1

1. *uygur : yir(i)ntä : y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta : k(ä)l[t(i)m]*
2. *kırk(i)z : oğlu m(ä)n : buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*
3. *m(ä)n kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä: buyrukı: m(ä)n :*
4. *küm : sorug(u)m : kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a :*
5. *t(ä)gdi* (Şirin, 2016: 650)

Metin Parçası-1'de alıntılanan kısım Suci Yazıtı'nın ilk beş satırında yer almaktadır. Bu satırlarda anlatıcı nereden geldiği, kimliği, mesleği ve yüksek statüsü hakkında bilgi vererek metne başlamıştır. Anlatıcı “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” adında Uygur Kağanlığı'ndan gelmiş, “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä*”ye bağlı, Kırgız bir “*buyruk*”, yani üst düzey bir yöneticidir. İlk beş satır 1. “*uygur : yir(i)ntä : y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta : k(ä)l[t(i)m]*”³⁷⁸, 2. “*kırk(i)z : oğlu m(ä)n*”³⁷⁹, 3. “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n m(ä)n*”³⁸⁰, 4. “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä: buyrukı: m(ä)n*”³⁸¹ ve 5. “*küm : sorug(u)m : kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a : t(ä)gdi*”³⁸² şeklinde beş cümleye ayrılabilir.

³⁷⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Uygurların ülkesinden Yağlakar Han'dan geldim.*” (Ölmez, 2018: 189).

³⁷⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Kırgız evladıyım.*” (Ölmez, 2018: 189).

³⁸⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Buyla Kutlug Yargan'ım.*” (Ölmez, 2018: 189).

³⁸¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Kutlug Baga Tarkan Öge'nin komutanıyım.*” (Ölmez, 2018: 189).

³⁸² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Şanım şöhetim doğudan batıya (her yere) ulaştı.*” (Ölmez, 2018: 189).

3.1.3.1.1. Paralellik

Bu beş cümle incelendiğinde mevcut paralellikler şu şekilde tespit edilebilir:

1. uygur : yir(i)ntä :/ y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta :/k(ä)l[t(i)m]

Yer Tamlayıcısı / Yer Tamlayıcısı / Yüklem

İlk cümlede, derin yapıda tamamlanacak yüklem eksiltisi dikkate alınmaz³⁸³ ve sadece yüzey yapıdaki paralelliklere dikkat edilirse yer talayıcılarının “uygur : yir(i)ntä” ve “y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta” şeklinde, bulunma hâli eki ile çekimlenmiş ikişer sözcükten oluşan, iki söz öbeğinden meydana geldiği görülür. İlk söz öbeği “uygur : yir(i)ntä”, iki isme sahip belirtisiz isim tamlamasından; ikinci söz öbeği “y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta”, yine iki isme sahip Göktürkçeye özgü eksiz isim tamlamasından³⁸⁴ meydana gelmiştir. İki öbek de “+DA” bulunma hâli eki ile çekimlenmiştir. Bu söz öbekleri iki kelimeden oluşmaları, ikisinin de isim tamlaması yapısında meydana getirilmeleri ve aynı bulunma hâli ile çekimlenmeleri açısından sözcük sayısı, söz öbeği ve çekim düzeyinde paralelliğe sahiptir.

2. kırk(i)z : oğlu m(ä)n

Yüklem

3. buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n m(ä)n

Yüklem

4. kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä: buyruki: m(ä)n

Yüklem

İlk cümleden sonra iki, üç ve dördüncü cümleler ise cümle düzeyinde öge paralelliğine sahiptir. Bu cümleler cevherî fiilin geniş zamanının eksiltilmesi ile kullanılan isim bildirmelerine sahip ve sadece yüklemden oluşan isim cümleleridir.

³⁸³ Sadece yüzey yapının dikkate alınması yüzey yapıdaki unsurların ritme ve sese doğrudan etki etmesindendir.

³⁸⁴ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Şirin, 2016: 99-100.

İki fiil cümlesi arasında kalmış üç isim cümlesi kendi içinde çeşitli araçlarla bir bütünlük oluşturmuş, birbirine paralel bu üç cümle hem içerik hem yüzey yapıdaki özellikleri bakımından bir bütünlük meydana getirmiştir. Öncelikle üç cümlede de anlatıcı kendini çeşitli yönlerden tanımlar. İkinci cümlede boyu, üçüncü cümlede adı, dördüncü cümlede bağlı bulunduğu bey ve mesleği ile anlatıcı kendini ifade eder. Bu tanımlamalar hem içeriksel bütünlük sağlar hem de ilk cümle ile bu cümlelerin içerik açısından bağını oluşturur. Her cümlenin sadece yüklemden oluşması cümle düzeyinde paralelliğin oluşmasını ve bütünlüğün bu yolla da pekiştirilmesini sağlar. Bu paralellik hem bu üç cümlenin bir bütün olmasını sağlamış hem de yapıya belirli bir ritim katmıştır.

5. küm : sorug(u)m : /kün togsık(k)a : / b(a)tsık(k)a : /t(ä)gdi

Özne / Yer Tamlayıcısı / Yer Tamlayıcısı / Yüklem

İlk dört cümledeki söz konusu ritim, paralellik aracı sayesinde beşinci cümlede de sürdürülmüştür. Beşinci cümlenin öznesi “*küm*³⁸⁵ : *sorug(u)m*³⁸⁶” şeklinde “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda paralel çekime sahip birer isimden oluşmuştur. Bu paralellik, ifadeye belli bir ritim katmıştır.

Aynı cümledeki yer tamlayıcıları da hem türetme hem çekim bakımından paralel sıfat fiiller barındırmaktadır. İki sıfat fiil grubunun “*togsık(k)a*” ve “*b(a)tsık(k)a*” şeklindeki kurucu ögeleri, hem aynı sıfat fiil eki ile türetilmiş hem de aynı çekim eki “+ka” ile çekimlenmiştir. Başka bir deyişle bu kurucu ögeler; “*togsık-(k)a*” ve “*b(a)t-sık-(k)a*” şeklinde türetme ve çekim paralelliğine sahiptir. Sıfat-fiil gruplarının kurucu ögelerindeki türetme ve çekim paralelliği sayesinde belirli bir ritim elde edilmiştir.

Sonuç olarak ilk beş cümle paralellik bakımından değerlendirildiğinde bu cümlelerin belirli bir ritme sahip olduğu yorumu yapılabilir. Paralellikler hem cümle hem söz öbeği hem de türetme ile çekim düzeyinde sağlanmıştır. Bu paralel yapılar ilk kısmın ritmik yapısının oluşturulmasına hizmet etmiştir. Paralellik sayesinde ilk

³⁸⁵ kü: “2. *şan, şöhet*” (Şirin, 2016: 735).

³⁸⁶ sorug: “*ün, şöhet*” (Şirin, 2016: 739).

beş cümle arasında belirli bir uyum, bütünlük ve ritim oluşturulmuş; bu ritim sayesinde metne belirli bir hareket ve canlılık getirilmiştir. Akıcılık sağlanmış ve metnin okurun ilgisini çekecek bir şekilde başlaması yerine getirilmiştir. Metne dikkat çekilerek okurun ilgisi biçimin üzerine çekilmiştir. Ritim, metnin başından itibaren çeşitli şekillerde tekrar ederek okurun ilgisini canlı tutmuştur. Söz konusu paralellikler içeriğin vurgulanmasını da sağlamış ve içerikle yaratılmak istenen yüksek statü ve görkemin ifade edilebilmesine hizmet etmiş, bunları desteklemiştir.

3.1.3.1.2. Ses Yapısı

Ses yapısı açısından ilk beş cümleye yaklaşıldığında belirli bir ritmik yapı ve müzikalitenin yaratıldığı, bunların da birleşerek etkili bir ses ahengi meydana getirdiği tespit edilmiştir.

İlk cümle ses yapısı bakımından şu şekilde incelenebilir:

uy-gur : yi-r(i)n-tä

1 1 1 1 1 : 5 Hece

y(a)g-l(a)-k(a)r k(a)n-ta

1 1 1 1 1 : 5 Hece

k(ä)l-[t(i)m]

1 1 : 2 Hece

İlk cümledeki paralelliğe sahip yer tamlayıcıları kelime açısından hecelerin öbeklenişi noktasında dinamik ve asimetric bir yapı sergilemektedir. İlk yer tamlayıcısı “*uy-gur : yi-r(i)n-tä*”, “2 + 3= 5” şeklinde hece sayısı; ikincisi ise “*y(a)g-l(a)-k(a)r : k(a)n-ta*”, “3 + 2= 5” biçiminde hece sayısından oluşmuştur. İki yer tamlayıcısı da eşit şekilde 5 heceden meydana gelmiştir. Yer tamlayıcılarında hecelerin kümelenmeleri ise birbirlerine ters şekilde “2-3”, “3-2” şeklinde gerçekleştirilmiştir. Birbirlerine karşı bu ters kümelenme dinamik bir yapı

yaratmıştır. Ayrıca ilk yer tamlayıcısı “2+3”, ikinci yer tamlayıcısı “3+2” heceden oluşmuş; “uy-gur”daki hece sayısı 2 ile “y(a)g-l(a)-k(a)r”daki hece sayısı 3, “yir(i)n-tä”deki hece sayısı 3 ile “k(a)n-ta”daki hece sayısı 2; “çift/tek” asimetrik yapısını oluşturmuştur. Aynı asimetrik yapı ilk yer tamlayıcısındaki “2+3 (2<3)” ve ikinci yer tamlayıcısındaki “3+2 (3>2)” durumunda da mevcuttur³⁸⁷.

Ses benzerliği açısından ise durum şu şekildedir:

uygur : *yir(i)ntä*

y(a)gl(a)k(a)r k(a)nta

Yer tamlayıcılarının “uygur” ve “y(a)gl(a)k(a)r” şeklindeki paralelliğe sahip ilk sözcüklerinde uyak değerinde “r” ses benzerliği; “yir(i)ntä”, “k(a)nta” şeklindeki paralelliğe sahip ikinci sözcüklerinde uyak değerindeki “n” ve redif değerindeki “tA” ses benzerlikleri mevcuttur. Böylelikle yer tamlayıcıları hem paralellik, hece ölçüsü, hece sayılarının çapraz kümelenmesi, asimetrik yapı ile belirli bir ritim hem de “r”, “n”, “tA” ses benzerlikleri sayesinde belirli bir müzikalite elde etmiştir. İlk cümleye bakıldığında metin, mevcut yer tamlayıcıları ile hem ritmik hem de müzikal özelliklere sahip bir yapı ile başlamıştır.

Ses benzerliği açısından iki, üç ve dördüncü cümlelerde ise durum şu şekildedir:

2. *kırk(i)z* : *oglı m(ä)n*

3. *buyla* : *kutl(u)g y(a)rg(a)n m(ä)n*

4. *kutl(u)g* : *b(a)ga* : *t(a)rk(a)n* : *ögä*: *buyrukı: m(ä)n*

³⁸⁷ Giraud “8+7 / 7+8” gibi bir durak yerleşiminin dinamik bir yapı oluşturduğunu, “8+8 / 8+8” gibi bir durak yerleşiminin ise uyumlu bir yapı meydana getirdiğini belirtmiştir. Ayrıca araştırmacı, hece ölçüsü veya duraklarda “4+5 / 5+4” gibi, “çift+tek / tek+çift hece” veya “4<5 / 5>4” gibi asimetrik durumların da ritimde etkili olduğunu kaydetmiştir (Giraud, 1961: 131-133; Giraud, 1992: 149-155). Mukarovsky de veznin monotonluğunu kıran ritmik farklılaşmanın çoğu zaman kelimenin hece yapısı tarafından gerçekleştirildiğini dile getirmiştir (Mukařovský, 1977: 23).

Bu paralel cümlelerin sonlarına bakıldığında ikinci cümle “... oğlu *m(ä)n*”, üçüncü cümle “... *y(a)rg(a)n m(ä)n*”, dördüncü cümle “... *buyrukı: m(ä)n*” şeklinde bittiği görülmektedir. Bu üç cümlede yer alan “*m(ä)n*” bağımlı biçim birimleri “kelime” formunda redif değerinde ses benzerliği; ikinci ve dördüncü cümlede yer alan “...*t: m(ä)n*” bağımlı biçim birimleri ise “ek + sözcük” formunda redif değerinde ses benzerlikleridir. Cümlelerdeki yapısal paralellik, redif değerindeki ses benzerliği ile de desteklenmektedir. Redif değerindeki ses benzerlikleri, paralellik ile oluşturulan ritme belirli bir müzikalite katmış ve bu kısmın bütünlüğünü müzikalite yönünden de desteklemiştir. Böylece ilk cümledeki ritim ve müzikalite; iki, üç ve dördüncü cümlelerde de paralellik ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile de sürdürülmüştür.

Ele alınan cümlelere ulama açısından bakıldığında ise “kırk(ı)z oğlu” ve “*t(a)rk(a)n ögä*” kelimelerinin arasında ulama yapıldığı görülür. Söz konusu ulama, redif değerindeki ses benzerlikleri ile yaratılan müzikaliteyi desteklemiş ve bunun yanında akıcılığa da hizmet etmiştir.

İlk dört cümledeki bu müzikalite, ses benzerlikleri ile beşinci cümlede de sürdürülmüştür.

küm

sorug(u)m

kün togsık(k)a

b(a)tsık(k)a

t(ä)gdi

Beşinci cümlelerin öznesi olan “*küm : sorug(u)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde, yapı gereği 1. tekil şahıs iyelik eki “*m*”, redif değerinde ses benzerliği olarak tekrar etmiş; bu ekin tekrarı belirli bir müzikalitenin yaratılmasını sağlamıştır.

Yer tamlayıcılarını oluşturan iki sıfat-fiil grubunun “*toġsık(k)a*” ve “*b(a)tsık(k)a*” şeklindeki kurucu ögeleri eşit şekilde “3” heceden meydana getirilmiştir. Ayrıca bunlar aynı sıfat fiil eki “-*sık*” ile türetilmiş ve aynı yönelme hâli

eki “+ka” ile çekimlenmiştir. Doğal olarak yer tamlayıcılarının kurucu ögeleri “*tog-sık-(k)a*” ve “*b(a)t-sık-(k)a*” şeklinde türetme ve çekim paralelliğine ek olarak kullanılan eklerin aynı olmasından ötürü redif değerinde ses benzerliğine de sahiptir. Paralellik ve ölçü ile oluşturulan ritmin yanında söz konusu ses benzerlikleri ile müzikalite de meydana getirilmiştir. Böylece sıfat-fiil gruplarının kurucu ögeleri eşit hece sayısı sayesinde bir ölçü yakalamış, türetme ile çekim yapıları sayesinde belirli bir paralellik sağlamış ve böylece bir ritim elde etmiştir. Bu ritmik yapının içinde aynı eklerden doğan ses benzerliği sayesinde de belirli bir müzikalite edinmiştir.

Sonuç olarak ilk beş cümle ses yapısı bakımından değerlendirildiğinde bu cümlelerin hem belirli bir ritme hem de belirli bir müzikaliteye sahip olduğu yorumu yapılabilir. Söz konusu ritim paralellik ile de desteklenmiş, bu ritme belirli bir müzikalitenin eşlik etmesi ile de etkili bir ses ahengi yaratılmıştır. Söz konusu ses ahengi ise okuru etkileyen önemli unsurlardan biri olmuştur.

3.1.3.1.3. Söz Sanatları

İlk kısma söz sanatları açısından yaklaşıldığında beşinci cümlede tezat sanatı tespit edilmiştir. Beşinci cümledeki “*kün togsık(k)a :b(a)tsık(k)a*” ifadelerinde ikinci kelimenin başında “[kün]” eksiltisi ile birlikte tezat sanatının yapıldığı görülmektedir. Tezat burada iki işlevi ile kullanılmıştır. Öncelikle genel olarak tezat sanatının kullanımından doğan şaşırtıcı bir anlatım yakalanmıştır. Bu kullanım kavramların daha belirgin, canlı ve akılda kalıcı olmasını sağlayarak etkili bir anlatım meydana getirmiştir. Böylece güçlü bir anlatım yakalanmıştır. İkinci işlevi ise bozkırın sınırsızlığını, sonsuzluğunu, enginliğini ifade etmektir. Zıtların birbiri ile uyumu ve söz konusu uyum ile ortaya çıkan güç güzellik, söz konusu metin parçasının etkileyciliğini arttıran bir durumdur. İfadede “*kün togsık*”, güneşin doğuşu yani doğuya, “[kün] *b(a)tsık*” ise güneşin batışı yani batıya karşılık gelmekte; sıfat-fiil grupları, bu yönleri görsel unsurlarla destekleyerek hareketli ve imgeli şekilde ifade etmektedir. Betimleyici tarzda yapılan bu anlatım ifadenin etkisini arttırmış, eksilti ise duruluk ve yoğunluk niteliklerini yükseltmiştir. Anlatıcı tıpkı Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki gibi belirli bir yerden değil doğrudan yönlerden bahsetmiştir. Böylece şöhretin güneşin doğduğu ve battığı yere doğru alabildiğine yayıldığını betimleyici anlatım ile işin içine mübalağa da katarak ifade etmiştir.

Bozkırda güneşin doğduğu ve battığı yerlerin hacmi düşünüldüğünde şöhretin ne kadar geniş bir coğrafyaya, engin bir mekâna yayıldığı anlaşılabilir. Zıt ögeler sayesinde bu yüce hacim belirtilmiş, böylece engin ve sınırsız bozkır imgesi oluşturulmuştur. Anlatıcının şöhreti engin bozkırın her yerine yayılmış, bitmek tükenmek bilmez bir şöhrettir. Güneşin doğuşu ve batışındaki görsel şölenin de anlatıma sıfat-fiil grupları ile katılması hem canlı hem de görsellikle desteklenmiş bir imgenin, canlı ve görsel engin bozkır imgesinin, yaratılmasını sağlamıştır. Nitekim bu şekilde etkili bir anlatım sağlanmıştır. Bu tezat ilk kısımda anlatıcının yüksek statüsü ve görkeminin ifadesini oluşturmada kullandığı önemli bir edebîlik aracıdır.

3.1.3.1.4. Yineleme

Anlatıcının yüksek statüsü ve görkeminin ifade etmede kullandığı bir diğer edebîlik aracı ise “*küm :soru(u)m*” şeklinde “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” formundaki yinelemedir. “Şöhret” ve “ün” bilgilerini ifade eden farklı sözcükler aynı anlamı yineleyerek kullanılmıştır. Bu yineleme sayesinde anlatıcının şöhreti vurgulanmış, nitekim ilerleyen kısımda da tezat ile bu şöhretin engin bozkıra yayıldığı tezadın etkililiği ile başka bir yönden ifade edilmiş ve şöhret nitelikli şekilde okura aktarılabilmiştir. Kullanılan bu yineleme cümlelerin çekirdeğini oluşturmuş ve şöhret bilgisinin yoğunluğunu arttırmıştır. Eş anlamlı ikileme, aynı anlamın farklı kelimelerle monotonluğa düşülmeden tekrarını sağlamış ve bu durum ilk kısmın ritmik ve ahenkli ses yapısını da desteklemiştir.

3.1.3.2. Metin Parçası-2

5. ... : *b(a)y : b(a)r : (ä)rt(i)m : (a)g(i)l(i)m : on : yılm : s(a)ns(i)z : (ä)rti*

6. *in(i)m : yiti : ur(i)m : üç : kız(i)m : üç : (ä)rti* (Şirin, 2016: 650)

Metin Parçası-2’de alıntılanan parça Suci Yazıtı’nın beş ve altıncı satırlarında yer almaktadır. Anlatıcı daha önceki satırlarda yüksek statüsünü ifade etmiş, bu satırlarda ise zenginliğini açıklayarak dile getirmiştir. Bu satırlar 6. “*b(a)y : b(a)r :*

(*ä*)rt(i)m³⁸⁸”, 7. “(a)g(i)l(i)m : on : yilkım : s(a)ns(i)z : (*ä*)rti³⁸⁹” ve 8. “in(i)m : yiti: ur(i)m : üç : kız(i)m : üç : (*ä*)rti³⁹⁰” şeklinde üç cümleye ayrılabilir.

3.1.3.2.1. Paralellik

Bu üç cümle incelendiğinde paralel yapılar şu şekilde tespit edilebilir:

6. b(a)y : b(a)r : (*ä*)rt(i)m

Yüklem

7. (a)g(i)l(i)m : /on : /yilkım : / s(a)ns(i)z : (*ä*)rti

Özne / Yüklem // Özne / Yüklem

8. in(i)m : /yiti : /ur(i)m : /üç : /kız(i)m : /üç : (*ä*)rti

Özne / Yüklem // Özne / Yüklem // Özne / Yüklem

Yedinci cümle “Özne / Yüklem” paralelliğine sahip ve ilk cümlede “(*ä*)rti” cevherî fiilinin eksiltilerek kullanılıp ikinci cümlede yüzey yapıya çıkarıldığı iki isim cümlesinden oluşmuştur. Böylece öge düzeyinde cümleler arası paralellik oluşturulmuştur.

Yedinci cümle “Zenginlik Nesnesi / Miktar” şeklinde içeriksel bir paralelliğe de sahiptir. “(a)g(i)l³⁹¹” ve “yilkı³⁹²” ile “on³⁹³” ve “s(a)ns(i)z³⁹⁴” ögeleri cümle dizimi açısından sahip olduğu paralelliğin yanında aynı anlam kümelerinde bulunmaları ile de paralelliğe sahiptir. Özneler zenginlik nesnesini, yüklemeler ise bunların miktarını belirtmiştir.

³⁸⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Zengin ve varlıklıydım.” (Ölmez, 2018: 189).

³⁸⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ağılım on, sürülerimdeki hayvanlarım ise sayısızdı.” (Ölmez, 2018: 189).

³⁹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yedi küçük erkek kardeşim, üç oğlum, üç de kızım vardı.” (Ölmez, 2018: 189).

³⁹¹ ağıl: “ağıl” (Şirin, 2016: 719).

³⁹² yilkı: “dört ayaklı evcil hayvanlar, çiftlik hayvanları” (Şirin, 2016: 748).

³⁹³ on: “on” (Şirin, 2016: 736).

³⁹⁴ sansız: “sayısız, çok fazla” (Şirin, 2016: 738).

Ayrıca özneler arasında “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” şeklinde isim çekimi bakımından da bir paralellik mevcuttur. Nitekim aynı anlam kümelerindeki ifadelerin sayımı bittikten sonra “(ä)rti” cevherî fiili ile cümle kapatılmıştır. Bu haliyle yedinci cümle hem yapı hem içerik hem çekim açısından belirli bir paralelliğe sahiptir.

Sekizinci cümlede, tıpkı yedinci cümledeki gibi “Özne / Yüklem” paralelliğine sahip fakat bu sefer üç isim cümlesinden oluşturulmuş paralel bir yapı mevcuttur. Burada da ilk iki cümlede “(ä)rti” cevheri fiili eksiltilmiş ve son cümlede yüzey yapıya çıkarılmıştır.

Tıpkı yedinci cümle gibi sekizinci cümle de içerik paralelliğine sahiptir. “Akrabalık Yönü / Miktar” şeklinde içeriksel paralellik mevcuttur. “in(i)³⁹⁵”, “ur(i)³⁹⁶”, “kız³⁹⁷”, akrabalık yönü olma açısından aynı anlam kümesindendir. “yiti³⁹⁸”, “üç³⁹⁹”, “üç” de miktar bildirme açısından aynı anlam kümesindedir. Doğal olarak yapısal paralelliğin yanında kelimelerin iki öbekte toplanacak şekilde aynı anlam kümelerinde bulunmaları ile de anlamsal bir paralellik mevcuttur. Özneler, akrabalık yönünü; yüklemeler bunun miktarını belirtmiştir. Nitekim cevherî fiil ile bu ifadeler tamamlandığında cümle kapatılmıştır.

Ayrıca tıpkı yedinci cümledeki gibi özneler arasında “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” şeklinde isim çekiminde de bir paralellik mevcuttur. Nitekim sekizinci cümlede de hem yapı hem içerik hem de çekim açısından belirli bir paralellik mevcuttur.

Yedi ve sekizinci cümleler “Özne / Yüklem / Cevherî Fiil” yapısıyla paralel oluşturulmuş ve her iki cümlede de “(ä)rti” cevherî fiili eksiltilerek kullanılmış ve cümlelerin sonunda yüzey yapıya çıkarılmıştır. Başka bir deyişle yedinci ve sekizinci cümlelerin ikisinde de “Özne / Yüklem / Cevherî Fiil” paralelliği her iki cümledeki tüm cümle kuruluşlarında mevcuttur.

Ayrıca bu cümlelerin her ögesi eşit kelime sayısı ile oluşturulmuştur. Hepsinin öznesi ve yüklemi tek kelimeden, cevherî fiilin kullanıldığı kısımda ise bir kelime ve

³⁹⁵ ini: “erkek kardeş” (Şirin, 2016: 729).

³⁹⁶ urı: “2. oğul, erkek çocuk” (Şirin, 2016: 745).

³⁹⁷ kız: “2. kız çocuk” (Şirin, 2016: 733).

³⁹⁸ yiti: “yedi” (Şirin, 2016: 748).

³⁹⁹ üç: “1. üç” (Şirin, 2016: 746).

cevherî fiilden oluşmuştur. Hepsi kısa kısa isim cümlelerinden kurulu bu iki yapı da paralelliğe sahiptir ve ifadede paralellik ile oluşturulan ritme katkı vermiştir.

Yedinci ve sekizinci cümleler arasındaki bu yapısal ve anlamsal paralellikler bu cümlelerin kendi içinde bütünlüğünü sağlamış ve bunun yanında ifadeye belirli bir ritim katmıştır. Anlatıcı altıncı cümlede zenginliğini doğrudan dile getirdikten sonra bu zenginlik yedinci ve sekizinci cümlelerde özelleştirme bağlantısı ile açıklanmıştır. Doğal olarak altıncı cümle zenginliğin açık ifadesi; yedi ve sekizinci cümleler bunun açıklaması ve bu üç cümle de bütünlüklü bir yapı olarak görülebilir. Nitekim bu bütünlüklü yapı da yazıt metninin ikinci kısmı, anlatıcının zenginliğini ifade ettiği kısım olarak tespit edilmiştir. Açıklamanın yapıldığı bu cümlelerdeki paralel yapılar ifadeye belirli bir canlılık ve ilgi çekicilik katmıştır. Bu yapılar sayesinde hem okurun dikkati metne çekilmiş hem de içerik vurgulanmıştır. Ayrıca ikinci kısımdaki tüm yapıların isim cümlesinden oluşturulması sebebiyle açığa çıkacak muhtemel durgunluk bu ritmik yapılarla dengelenmiş ve monotonluğa düşülmekten kaçınılmıştır.

3.1.3.2.2. Ses yapısı

Alıntılanan metin parçasına ses yapısı açısından yaklaşıldığında çeşitli ahenk unsurlarının kullanıldığı görülür.

b(a)y

1: 1 Hece

b(a)r

1 : 1 Hece

(ä)r-t(i)m

1 1 : 2 Hece

İkinci kısmın ilk cümlesinde kullanılaneş anlamlı ikilemede birer hecelik “*b(a)y : b(a)r*” kelimeleri art arda tekrar etmiş ve bu isim unsurları kendi aralarında belirli bir hece sayısı eşitliği oluşturmuştur.

(a)-g(ı)-l(ı)m on

1 1 1 1: 4 Hece

yıl-kım s(a)n-s(ı)z

1 1 1 1: 4 Hece

(ä)r-ti

1 1 : 2 Hece

Yedinci cümledeki “Özne / Yüklem” paralelliğine sahip cümleler cevherî fiil ayrı tutulursa dörder heceden oluşturulmuştur. Aynı hece sayısına sahip cümleler; yapı ve içerik açısından oluşturulan paralellikle oluşturulan ritmi desteklemiştir. Ayrıca “(a)g(ı)l(ı)m” ve “yılkım” öznelerindeki birinci tekil şahıs iyelik ekinin redif değerindeki ses benzerliği ise cümlelere belirli bir müzikalite katmıştır.

i-n(i)m yi-ti

1 1 1 1 : 4 Hece

u-r(ı)m üç

1 1 1: 3 Hece

kı-z(ı)m üç

1 1 1: 3 Hece

(ä)r-ti

1 1 : 2 Hece

Sekizinci cümleye gelindiğinde ise cevherî fiil ayrı tutulursa ilk cümle 4, sonraki cümleler ise 3 heceden oluşturulmuştur. Nitekim buradaki yakın ve eşit sayılar da cümlelerde yakalanan paralellik ile oluşturulmuş ritmi desteklemiştir. +/-1 hecelik sapma yüzünden cümleler arasında tam bir ölçü oluşturulamamıştır ancak söz konusu yakınlık belirli bir ritmin gözetildiğinin göstergesi olmuştur. Ayrıca üç cümlelerin öznesinde tekrar eden birinci tekil şahıs iyelik eki ifadeye belirli bir müzikalite katmıştır.

6. ... *b(a)r : (ä)rt(i)m*

7....*s(a)ns(ı)z : (ä)rti*

8. ... *üç : (ä)rti*

İkinci kısmın müzikalitesine destek veren bir diğer kullanım ise eş görevli “(ä)rti” cevherî fiilinin yedi ve sekizinci cümlelerde aynen tekrar etmesidir. “Kelime” formunda redif değerinde ses benzerliği olarak değerlendirilebilecek bu kelime eş işlev ile iki cümlede de tekrar etmiş ve ikinci kısma belirli bir müzikalite katmıştır. Nitekim altıncı cümlede “(ä)rt(i)m” şeklinde yer alsa da cevherî fiilin benzer tekrarından söz edilebilir ve bu benzer tekrar da söz konusu müzikaliteye katkı sunmuştur denebilir.

Metin Parçası-2’de müzikaliteyi destekleyen bir diğer unsur yatay aliterasyondur. “*b(a)y : b(a)r*” eş anlamlı ikilemesinde her iki kelime de “*b*” konsonantı ile başlamış ve söz konusu konsonant, her iki kelimenin başında da tekrar etmiştir. Ayrıca tekrar eden iki konsonanttan sonra da aynı vokal “*a*” gelmiş ve söz konusu vokal de “*b*” konsonantı ile tekrar etmiştir. Sonuç olarak altıncı cümlede “*b*” konsonantının kelime başlarında tekrarı ile yatay aliterasyon yapılmış, konsonantlarla birlikte “*a*” vokali de tekrar etmiş ve bu durum alıntılanan metin parçasının müzikalitesine katkı sunmuştur.

Ulama da Metin Parçası-2’de müzikaliteyi destekleyen edebîlik araçlarından biridir. “*b(a)r (ä)rt(i)m*”, “*(a)g(ı)l(ı)m on*”, “*s(a)ns(ı)z (ä)rti*”, “*ur(ı)m üç*”, “*kız(ı)m üç*” ve “*üç (ä)rti*” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar akıcılığa katkı sunduğu gibi metnin müzikalitesinin oluşmasına da hizmet etmiştir.

Sonuç olarak altı, yedi ve sekizinci cümlelerdeki kısa hece sayısı eşitlikleri belirli bir ritim ve hareketin oluşturulmasına hizmet etmiştir. Ayrıca bu cümlelerdeki paralel yapılar, bunların sahip oldukları hece sayısı eşitlikleri ve kısa ifadeler ikinci kısma belirli bir ritim katmıştır. Bu paralellikler ayrıca bütünlüğün oluşturulmasına da hizmet etmiştir. Birinci tekil şahıs iyelik ekinin tekrarı, aliterasyon, ulama ve “(ä)rti” redif değerindeki ses benzerliği ise ikinci kısmın müzikalitesini oluşturmuştur. Bu edebîlik araçları sayesinde ikinci kısımda belirli bir ses ahengi

oluşturulabilmiş, akıcı ve ahenkli bir anlatım vücuda getirilebilmiştir. Zenginlik içeriği bu yapılarla vurgulanarak ifade edilmiştir.

3.1.3.2.3. Söz Sanatları

Metin Parçası-2’de alıntılanan ikinci kısma söz sanatları açısından bakıldığında zenginlik ifadesinin mübalağa sanatı ile pekiştirildiği tespit edilmiştir.

Sinor bozkırdaki saygınlık, güç ve zenginliğin kağan veya beyin buyruğunda bulunan binit sayısına bağlı olduğunun söylenebileceğini ifade etmiştir. Bozkırda kağanlık veya kavim bünyesinde ortaya çıkan eksiklik, ticaret veya askerî yolla telafi edilebilirdi. Üretilmeyen eşyanın temini için iki etkinlik mevcuttu ve söz konusu iki etkinlik için temel, büyük ölçüde at ve at yetiştiriciliği idi (Sinor, 2014a: 19-22). Ercilasun’a göre hayvan sayısı ve dinçliği/sağlıklı oluşu aynı zamanda gücün göstergelerinden biridir. Eğer hayvanlar kuvvetli ise devlet güçlü, zayıfsa devlet güçsüzdür. Böylece aynı zamanda bozkırda hayvanın ve özel olarak da at ile koyunun ne kadar hayatî olduğu vurgulanmıştır (Ercilasun, 2016: 174-175). Ayrıca Köprülü’ye göre “at”; şan, şeref ve zaferin göstergesi iken “atsız olmak”; zaaf, aciz ve mağlubiyetin göstergesidir (2009: 101). Gabain’e göre savaş kahramanları ile atlar arasında bugünün insanının hayal edemeyeceği kadar iyi bir münasebet mevcuttur. Nitekim han ailelerine mensup kadınların adından daha fazla at isimleri bilinmektedir (Gabain, 2008: 509). Zenginlik ve güç göstergesi olarak Hun Devleti döneminde Mao-tun (/ Bahadır?/ Mete)’un “Ting-ling”lere kral olarak atadığı Wei Lü’nün Su Wu’ya sözlerinde de şöyle yer almıştır: “... ve benim sâhip olduğum at (sayısı) ise, bir dağı kaplayacak kadar çokdur ben böyle zengin oldum. ...” (Mori, 1978: XI-XII).

Anlatıcı dördüncü satırda zenginliği, saygınlığı ve gücünü sahip olduğu ağıl ve hayvanlar üzerinden “(a)g(ı)l(ı)m :on:yılkm : s(a)ns(ı)z” şeklinde ifade etmiştir. “yılkm”nın “s(a)ns(ı)z” şeklindeki ifadesi mübalağayı oluşturmuş ve bu mübalağa ile anlatıcının zenginliği uç noktalarda etkili şekilde ifade edilmiştir. İfade bu sınırsızlık ve sınırsızlıktan doğan yüce sayesinde güçlendirilmiştir.

3.1.3.2.4. Yineleme

İkinci kısımda zenginliğin ifadesini pekiştiren, hatta bu zenginlik ifadesinin çekirdeği olan kısım ise yineleme edebîlik aracı ile kurulan “ $b(a)y : b(a)r$ ” eş anlamlı ikilemesidir. Zenginlik tıpkı bir önceki satırda olduğu gibi eş anlamlı ikileme ile ifade edilmiştir. Zenginlik bilgisi bire bir eş olmasa da çok yakın anlamlı sözcüklerle yinelenmiş ve böylece içerik hem pekiştirilmiş hem vurgulanmıştır. Zenginlik bilgisi bu edebîlik aracı ile güçlendirilmiş ve bu bilginin yoğunluğu arttırılmıştır.

3.1.3.3. Metin Parçası-3

6. ... $(\ddot{a})bl(\ddot{a})d(i)m : [b(a)]gl(a)[d(i)m]$

7. $kız(i)m(i)n : k(a)l(i)ḡs(i)z : birt(i)m : m(a)r(i)ma : yüz(\ddot{a})r : torug : b[er]t(i)m$

8. $y(e)g(\ddot{a})n(i)m(i)n : (a)t(i)m(i)n : kört(\ddot{u})m : (a)mtı : ölt(\ddot{u})m$ (Şirin, 2016: 650)

Metin Parçası-3’te alıntılanan parça Suci Yazıtı’nın altıncı satırının sonu ile yedi ve sekizinci satırlarından oluşmaktadır. Bu satırlarda bir önceki kısımda ifade edilen zenginlik ayrıntılandırılmış, örneklerle ortaya konmuş ve dolaylı olarak cömertlik ile uzun süren hayatın ifadesi gerçekleştirilmiştir. Bu satırlar 9. “ $(\ddot{a})bl(\ddot{a})d(i)m$ ”, 10. “ $[b(a)]gl(a)[d(i)m]$ ”⁴⁰⁰, 11. “ $kız(i)m(i)n : k(a)l(i)ḡs(i)z : birt(i)m$ ”⁴⁰¹, 12. “ $m(a)r(i)ma : yüz(\ddot{a})r : torug : b[er]t(i)m$ ”⁴⁰², 13. “ $y(e)g(\ddot{a})n(i)m(i)n : (a)t(i)m(i)n : kört(\ddot{u})m$ ”⁴⁰³ ve 14. “ $(a)mtı : ölt(\ddot{u})m$ ”⁴⁰⁴ şeklinde altı cümleye ayrılabilir.

⁴⁰⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Çocuklarımın başını bağladım, evlendirdim.” (Ölmez, 2018: 189).

⁴⁰¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kızımı başlıksız verdim.” (Ölmez, 2018: 189).

⁴⁰² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hocama yüzer doru at verdim.”

⁴⁰³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kızlarımın oğullarını, oğullarımın oğullarını gördüm.” (Ölmez, 2018: 189).

⁴⁰⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Şimdi öldüm.” (Ölmez, 2018: 189).

3.1.3.3.1. Paralellik

Bu altı cümle incelendiğinde sadece dokuz ve onuncu cümlelerde paralellik tespit edilmiştir. Söz konusu cümlelerin arasındaki paralellikler şu şekildedir:

9. (ä)bl(ä)d(i)m

Yüklem

10. [b(a)]gl(a)[d(i)m]

Yüklem

Metin Parçası-3'te alıntılanan kısmın ilk iki cümlesi olan dokuz ve onuncu cümleler öge dizilişi, hece sayısı, türetme, çekim ve anlam bakımından tam bir paralelliğe ve eşitliğe sahiptir. Bu iki cümle yineleme başlığı altında da değerlendirilen eş anlamlı ikilemenin cümle şeklinde kullanım örneğidir. “Evlendirme” bilgisi eş anlamlı ikileme ile birçok eşitlik ve paralelliğe sahip dokuz ve onuncu cümleler aracılığı ile verilmiştir. Bu cümleler sadece tek bir kelimeyle sınırlandırılan birer yüklemden oluşturulmaları bakımından öge dizilişi açısından paraleldir. Ayrıca isim soylu olup türetme ile fiil gövdesi olmaları ve aynı çekime sahip olmaları bakımından da paraleldir. Her iki yüklem de “İsim Kök + +1A- + -DI- + -m” biçiminde türetme ve çekim açısından da paraleldir. Doğal olarak bu iki cümle ögesi türetme ve çekim düzeylerinde paralel bir yapıya sahiptir. Bu paralellik hem belirli bir ritim hem de belirli bir bütünlük yaratmış ve “evlendirme” içeriğinin vurgusunu sağlayıp ifadeyi etkili kılmıştır.

3.1.3.3.2. Ses Yapısı

Bu altı cümle incelendiğinde aralarındaki ölçü eşitlikleri ve benzerlikleri şu şekilde belirlenebilir:

9. *(ä)b-l(ä)-d(i)m*

1 1 1 : 3 Hece

10. *[b(a)]g-l(a)-[d(i)m]*

1 1 1 : 3 Hece

Üç düzeyde oluşturulan paralellik sayesinde yaratılan ritim, hece sayısı eşitliği ile de desteklenmiştir. İki cümle de üç heceden oluşturulmuştur. Bu durumda belirli bir ölçünün kullanıldığı yorumu yapılabilir. Ayrıca kısa kelimelerin tekrarından doğan ritim de buraya eklenince hem paralellik hem ölçü hem kısa kelimelerin tekrarından doğan ritmik bir yapı elde edildiği ifade edilebilir. Bu ritmik yapı aynı görevli eklerin tekrarından doğan ve “ek” formunda redif değerindeki ses benzerliği “-lAdIm” tekrarı ile müzikalite açısından desteklenmiştir. İki cümle hem paralellik hem ölçü hem de redif değerindeki ses benzerliği açısından tam bir uyuma sahiptir. Ölçü açısından uyum, Pythagorasçıların sayılar üzerindeki uyumuna, paralellik ve redif değerindeki ses benzerliği ile oluşturulan uyum ise Platon’un tam uyumuna örnek gösterilebilir. Bunlar tam ya da benzerlerin uyumudur. Tam bu noktada dokuzuncu cümle ile onuncu cümlede vokallerin kalın-ince sıra kontrastına dayalı, zıtların uyumunu ifade eden Herakleitosçu uyum da tespit edilmiştir. Vokallerin kalınlık-incelik kontrastınadaya bu karşıtların uyumu; gerilimi, gerilim de canlılık ve hareketi yaratmıştır. Böylece kurulan eş anlamlı ikileme birçok yönden önemli edebî etkileri bünyesinde toplamış, bu iki cümleyi bütünlüklü kılmış ve yazıt metninde oluşturulan yapıya bunları olumlu yönde yansıtmıştır.

11. *kı-z(i)-m(i)n : k(a)-l(i)η-s(i)z : bir-t(i)m*

1 1 1 1 1 1 1 1 : 8 Hece

12. *m(a)-r(i)-ma : yüz-(ä)r : tor-ug : b[er]-t(i)m*

1 1 1 1 1 1 1 1 : 9 Hece

13. *y(e)-g(ä)-n(i)m-(i)n : (a)-t(i)-m(i)n : kör-t(ü)m*

1 1 1 1 1 1 1 1 : 9 Hece

14. *(a)m-tı : öl-t(ü)m*

1 1 1 1 : 4 Hece

11, 12 ve 13. cümleler arasında herhangi bir paralellik olmasa da bu cümleler arasında hece sayısı bakımından benzerlik ve eşitlikler vardır. On iki ve on üçüncü cümleler dokuzar hece sayısına sahip olmaları bakımından eşit hece sayısına sahiptir. On birinci cümle ise onlardan bir eksik hece sayısına sahiptir. Bu üç cümle arasında ritim, paralellikle olmasa da hece sayısı eşitliği ve benzerliğinden hareketle elde edilmiştir. Nitekim dokuz ve onuncu cümlelerdeki ritim on bir, on iki ve on üçüncü cümlelerde hece sayısı eşitliği ve benzerliği ile sağlanmıştır. Aynı yakınlık Karabalgasun-II Yazıtı'nın ilk kısmında da mevcuttur. Bu tarz eşitlik ve benzerlikler, hece ölçüsü (ya da hece sayılarındaki eşitlik/benzerlik) veya paralellik aracılığı ile eserlerin belirli bir ritim gözetilerek üretildiğinin göstergesidir. Elde edilen bu ritim üçüncü kısmın canlı, hareketli ve etkili bir ifadeye sahip olmasını sağlamıştır. Ayrıca ritmin alçaktan yükseğe ve sonra tekrar alçağa doğru dalgalanışı, ifade gücü ve etkisini de artırmaktadır. Aynı zamanda belirli bir akıcılığın oluşmasını da yerine getirmiştir.

Bu ritim üçüncü kısmın tümüne bakıldığında “-dIm” ek formunda redif değerinde ses benzerliği olarak ya da “Fiil Kök/Gövdesi + Görülen Geçmiş Zaman + 1. Tekil Kişi” yapısında olan fiil çekimi paralellliği şeklinde değerlendirilebilecek ses

benzerliği ile de desteklenmiştir. Bu ses benzerliği, elde edilen ritme belirli bir müzikalite katmış ve böylece anlatımın etkililiğine katkı yapmıştır.

Müzikalitenin oluşturulmasına redif değerindeki ses benzerliğinin yanında “*birt(i)m*”, “*b[er]t(i)m*” ve “*kört(ü)m*” kelimelerinde yer alan “*r*” şeklinde yarım uyak değerindeki ses benzerliği de katkı vermiştir.

Ayrıca “*y(e)g(ä)n(i)m(i)n (a)t(ı)m(ı)n*” kelimeleri arasındaki ulama ve “*kız(ı)m(ı)n k(a)l(ı)ns(ı)z*” kelimelerinin başındaki “*k*” konsonantı tekrarı yine metin parçasının müzikalitesine katkı veren öğelerdir.

Monotonluğun kırılması uyak ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile de sağlanmıştır. Ayrıca bu ses benzerlikleri üçüncü kısımdaki her cümlede var olduğu için bütünlüğe de katkı sunmuş ve üçüncü kısmın bir bütün olarak belirlenmesine katkı sağlamıştır.

3.1.3.3.3. Söz Sanatları

Üçüncü kısma söz sanatları açısından yaklaşıldığında yedinci satırın sonunda “*torug*” kelimesinde ad aktarması kullanıldığı tespit edilmiştir. “*torug*⁴⁰⁵” kelimesi “*at*”ın bir niteliğiymen benzetme amacı olmaksızın doğrudan atın yerine kullanılmıştır. Böylece atın bir niteliği vurgulanarak ön plana çıkarılmış, “*m(a)r*⁴⁰⁶”a verilen hediyelerin ne kadar seçkin ve özel olduğu ifade edilmiştir. Başka bir ifadeyle ad aktarması, verilen hediyelerin seçkinlik ve özelliğini ifade etmek için işlevsel olarak kullanılmıştır. Verilen “*torug*” atlar ad aktarması sayesinde standart atlardan farklılaştırılmış ve “*yüz(ä)r*” miktarıyla birlikte anlatıcının hem cömertliğini ifade etmiş hem de öğretmeni ayrıcalıklı kılmıştır. Anlatıcı öğretmene rastgele üç beş at değil “*yüz(ä)r : torug*” at hediye etmiştir. Bozkır hayatında hayvanların saygınlık, zenginlik ve güç göstergesi olarak kullanılabildiği hatırlandığında anlatıcının cömertliği daha iyi anlaşılabilir. Anlatıcının “*torug*” atlardan önemli bir miktarını hocasına vermesi onun cömertliğinin yanında vefasının da önemli bir göstergesi olmuştur. Bilgeliliğin oldukça önemsendiği bozkırda bu bilginin öğrencilerinin de oldukça önemsendiği bu ifadeden açık bir şekilde görülmektedir. Başka bir deyişle

⁴⁰⁵ torug: “1. doru 2. doru renkli at” (Şirin, 2016: 743; Ölmez, 2018: 249), “*doru (at)*” (Clauson, 1972: 538; Aydın, 2018: 182).

⁴⁰⁶ mar: “öğretmen” (Şirin, 2016: 736).

anlatıcının zenginliğinin yanında öğretmenine önemli bir hediye vermesi onun cömertlik ve vefa niteliklerini de göstermiştir. Buradan hareketle anlatıcının zengin de olsa pinti olmadığı, bu zenginliği cömertlik ve vefa gibi erdemlerle bezediği ve ideal bir zenginlik tavrını yakaladığı ifade edilebilir. Ad aktarması sayesinde anlatım oldukça etkili ve canlı kılınmıştır. Özellikle ad aktarmasının “doru⁴⁰⁷” adıyla renk üzerinden yapılması görsel bir anlatımın oluşturulmasına da hizmet etmiş, ritmik ve müzikal anlatıma görsellik de katılmıştır. Ayrıca yazıtlarda mecazın benzerlik dışında başka bir ilgi ile de kullanımının örneği olması bakımından ad aktarması oldukça önemlidir. Yazıtlarda mecaz benzetmenin yanında ad aktarması ile de kullanılmıştır.

3.1.3.3.4. Yineleme

Metin Parçası-3’te alıntılanan üçüncü kısma yineleme açısından yaklaşıldığında tıpkı ilk iki kısımda olduğu gibi burada da eş anlamlı ikileme kullanımı tespit edilmiştir. “Evlendirme” bilgisi “(ä)bl(ä)d(i)m [b(a)]gl(a)[d(i)m]” şeklinde eş anlamlı ikileme ile verilerek öne çıkarılmıştır. Bu kısımda anlatıcının zenginliği ayrıntılandırılmıştır. Ayrıca kullanılan eş anlamlı ikileme ve ad aktarması ile onun dolaylı yoldan cömertliği de gösterilmiştir. Zengin olan anlatıcı epey bir masraflı olan evlendirme ve hediye verme işlerini rahatlıkla gerçekleştirmiştir ki bunların rahatlıkla gerçekleştirildiğinin göstergesi ifadelerinde edebîlik araçlarının kullanımı ve bu kullanımlarla ifadelerin öne çıkarılması olarak gösterilebilir. Nitekim bu sayede onun ne kadar cömert olduğu dolaylı yoldan metne dâhil edilmiştir. Bu eş anlamlı ikileme sayesinde ifade daha güçlü kılınmış ve anlatıcının olumlu yönleri açık açık ifade edilmeden sezdirilebilmiştir.

⁴⁰⁷ doru: “1. Gövdesi kızıl, ayakları ve yelesi koyu renkli olan, yağız (at).” (Türkçe Sözlük, 2019: 706).

3.1.3.4. Metin Parçası-4

9. *ogl(a)n(ı)m : (ä)rdä m(a)r(ı)m(ı)nça : bol: k(a)nka : t(a)p : k(a)t(ı)gl(a)n :*

10. *ulug : ogul(u)m : süke⁴⁰⁸ : b(a)[r]dı*

11. *körm(ä)d(i)m : r^l og(u)l* (Şirin, 2016: 650)

Metin Parçası-4’te alıntılanan kısım Suci Yazıtı’nın son üç satırını; dokuz, on ve on birinci satırlarını içermektedir. Bu satırlarda anlatıcı oğullarına otoriter bir şekilde öğüt vermektedir. Nitekim bu kısım anlatıcının vasiyeti olarak da görülebilir. Kimi kısımları okunamayan son üç satır 15. “*ogl(a)n(ı)m⁴⁰⁹ : (ä)rdä m(a)r(ı)m(ı)nça : bol⁴¹⁰*”, 16. “*k(a)nka : t(a)p*”, 17. “*k(a)t(ı)gl(a)n⁴¹¹*”, 18. “*ulug : ogul(u)m : süke⁴¹² : b(a)[r]dı⁴¹³*” ve 19. “*körm(ä)d(i)m : r^l og(u)l⁴¹⁴*” şeklinde beş cümleye ayrılabilir.

3.1.3.4.1. Ses Yapısı

Metin Parçası-4’e ses yapısı bakımından yaklaşıldığında on altı ve on yedinci cümleler arasında üçer hece sayısı ile belirli bir eşitlik görülmektedir.

k(a)n-ka t(a)p

1 1 1: 3 Hece

k(a)-t(ı)g-l(a)n

1 1 1: 3 Hece

⁴⁰⁸ Ölmez, 2018: 189; Aydın, 2018: 87.

⁴⁰⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Evlatlarım!” (Ölmez, 2018: 189).

⁴¹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Her zaman hocalarınız gibi olun!” (Ölmez, 2018: 189).

⁴¹¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hana hizmet edin, gayretli olun.” (Ölmez, 2018: 189).

⁴¹² Ölmez, 2018: 189.

⁴¹³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Büyük oğlum sefere çıktı.” (Ölmez, 2018: 189).

⁴¹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “... Dönüşünü ?görmedim. ... evlat!” (Ölmez, 2018: 189).

Hem emir çekimi hem de iki cümle arasında yer alan hece sayısı eşitliği son kısımdaki ritmi sağlamıştır. “ulug ogul(u)m” kelimeleri arasında yer alan ulama da zayıf da olsa bir müzikalite ortaya çıkarmıştır.

3.1.3.4.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Son kısmın “*ogl(a)n(ı)m : (ä)rdä m(a)r(ı)m(ı)nça : bol*” biçimindeki on beşinci cümlesi tam benzetmenin kullanıldığı kısımdır. Bu cümlede anlatıcı evlatlarına yiğitlik konusunda öğretmeni gibi olmalarını öğütlemiş ve bunu dört ögeli tam benzetme ile ifade etmiştir. Tam benzetmede “*ogl(a)n(ı)m*” benzeyen, “*m(a)r*” kendisine benzetilen, “*(ä)r*” benzetme yönü ve “*+ça*” ise benzetme edatı ya da bağımlı biçim birimidir. Anlatıcı bu benzetme aracılığı ile evlatlarını soyut bir konu olan yiğitliği, somut bir örneği yani öğretmenini gözlerinin önüne getirerek daha rahat kavramalarını sağlamıştır.

Bu benzetme Karabalgasun-II Yazıtı metnindeki gibi çok anlamlılık amacıyla değil bir konunun daha iyi anlaşılabilmesi, açıklık ve somutlama için gerçekleştirilmiş işlevsel bir benzetmedir. Nitekim bu noktada benzetmenin yazıtlar döneminde sanatsallık, açıklama, anlaşılabilirlik gibi birçok işlevi ile kullanıldığı çıkarımı yapılabilir.

3.1.3.4.3. Söz Sanatları

Son kısma söz sanatları açısından yaklaşıldığında nida sanatının kullanıldığı tespit edilmiştir. On beşinci cümlede yer alan “*ogl(a)n(ı)m*” ifadesi ile anlatıcı doğrudan evlatlarına seslenmiştir. Ek olarak on beş, on altı ve on yedinci cümleler, ikinci şahıs emir çekimi ile çekimlenmiştir. Üç cümle arasında oluşturulan bu emir çekimi metne belirli bir ritim katmıştır. Ayrıca anlatıcı on beşinci cümledeki “...*bolØ*”, on altıncı cümledeki “... *t(a)pØ*” ve on yedinci cümledeki “*k(a)t(ı)gl(a)nØ*” emir çekimleri ile evlatlarına öğüt vermenin yanında seslenmeyi de sürdürmüştür.

Gerçekleştirilen seslenmeler sayesinde metnin ritmi yükseltilmiş ve okurun dikkati metnin üzerine çekilmiştir. Seslenmeler sayesinde canlı ve etkileyici bir anlatım yakalanmıştır. Özellikle herhangi bir öge paralelliğinin bulunmadığı ve ses

yapısı ile ilgili zayıf unsurların kullanıldığı bu kısımda canlılık emir çekimi ve seslenme ile sağlanmıştır.

3.1.3.5. Eksilti

Bir, iki, üç, dört ve beşinci cümlelerden oluşan ilk metin parçasına paralellik ve ses yapısının yanında eksilti de katkı sunmuştur. İlk metin parçasındaki eksilti şeker şekildedir:

1. [ben] *uygur* : *yir(i)ntä* [keltim] : [ben] *y(a)gl(a)k(a)r* : *k(a)nta* : *k(ä)l[t(i)m]*
2. [ben] *kırk(i)z* : *oglı* [erür] *m(ä)n*
3. [ben] *buyla* : *kutl(u)g y(a)rg(a)n* [erür] *m(ä)n*
4. [ben] *kutl(u)g* : *b(a)ga* : *t(a)rk(a)n* : *ögä* : *buyrukı* : [erür] *m(ä)n*
5. [benim] *küm* : [benim] *sorug(u)m* : *kün togsık(k)a* : [kün] *b(a)tsık(k)a* : *t(ä)gdi* (Gürgün, 2021: 228)

Eksilti, gereksiz tekrarı önlemiş, kalabalık ve karmaşanın önüne geçmiştir. Gereksiz tekrarın önlenmesi ile yoğunluk artırılıp duruluk sağlanmıştır. Nitekim duruluk sayesinde metnin bütünlüğüne de katkı sunulmuştur. Gereksiz tekrar ayrıca kakofoni önleyerek paralellik ve ses yapısı ile oluşturulan ritmik ve müzikal kompozisyonu da desteklemiştir. “*kün togsık(k)a* : [kün] *b(a)tsık(k)a*” ifadesi dikkat çekicidir. Burada “[kün]” eksiltisi yapılmıyaydı dolaylı tümleçteki sıfat-fiil gruplarında tam bir paralellik sağlanabilirdi.

Altı, yedi ve sekizinci cümlelerden oluşan ikinci metin parçasına eksilti açısından bakıldığında bu edebîlik aracının sözü edilen metin parçasına çeşitli katkılar verdiği görülmektedir. İkinci metin parçasındaki eksilti şeker şekildedir:

6. [ben] *b(a)y* : *b(a)r* : *(ä)rt(i)m*
7. [benim] *(a)g(i)l(i)m* : *on* [erti] : [benim] *yılm* : *s(a)ns(i)z* : *(ä)rti*
8. [benim] *in(i)m* : *yiti* [erti] : [benim] *ur(i)m* : *üç* [erti] : [benim] *kız(i)m* : *üç* : *(ä)rti* (Gürgün, 2021: 229)

Gerçekleştirilen eksilteler gereksiz tekrarı önleyerek ifadenin yoğun ve duru olmasını sağlamıştır. Kişi bilgisi hem fiil hem isim çekiminde ekler aracılığı ile sağlanmış ve birinci şahıs yüzey yapıya ayrıca bir kelime ile çıkarılmamıştır. Duruluk sayesinde metnin bütünlüğü desteklenmiştir. Ayrıca eksilti aracılığıyla kakofoninin önüne geçilmiş, paralellik ve ses yapısı ile sağlanan ritmik ve müzikal yapı desteklenerek akıcı bir metin üretilebilmiştir. Burada “*ur(ı)m*” kelimesinden sonra kullanılan “*üç*” kelimesinin eksiltirme potansiyeli varken eksiltilmemesi dikkat çekmektedir. Bu yapılmayan eksilti duruluk ve yoğunluğa olumsuz yansısa da paralellik aracılığı ile ritme olumlu yansımıştır. Bir önceki bölümde bunun tam tersi bir kullanım sergileyen metin yazarı burada bu kullanımı ile isim cümlelerinin art arda kullanımından doğacak muhtemel monotonluğu kırmıştır. Yapılmayan eksilti paralellik kurma ve isim cümlelerinden kaynaklı muhtemel monotonluğun önüne geçme işlevinde kullanılmıştır. Nitekim bu durum isim cümlelerinden doğacak muhtemel monotonluğun önüne çeşitli yapılarla geçildiğinin ya da geçilmek istendiğinin göstergesidir. Ancak metnin geneline bakıldığında bir duruluğa önem verilmesi bir paralelliğin gözetilmesi tutarsız bir hâl sergilemektedir.

Suci Yazıtı’nın üçüncü kısmında paralellik ve ses yapısı ile oluşturulan yapı, eksilti aracının kullanılması ile de desteklenmiştir. Üçüncü kısımdaki eksilteler şu şekildedir:

9. [ben] (*ä*)*bl(ä)d(i)m*

10. [ben] [*b(a)*]*gl(a)[d(ı)m]*

11. [ben] [benim] *kız(ı)m(i)n : k(a)l(ı)ns(ı)z : birt(i)m*

12. [ben] [benim] *m(a)r(ı)ma : yüz(ä)r : torug : b[er]t(i)m*

13. [ben] [benim] *y(e)g(ä)n(i)m(i)n* [körtüm] : [ben] [benim] (*a*)*t(ı)m(ı)n : kört(ü)m*

14. [ben] (*a*)*mtı : ölt(ü)m* (Gürgün, 2021: 229)

Gerçekleştirilen eksiltelerde kişi bilgisinin tıpkı önceki kısımlarda olduğu gibi iyelik ve kişi çekim ekleri ile sağlandığı görülür. Özne veya iye yüzey yapıya

çıkarılmadan kullanılmıştır. Bunların yanında ortak kullanıma potansiyeline sahip “*kört(ü)m*” eksitilerek kullanılmıştır. Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz sözcük tekrarıdan kaçınılmış, yoğun ve duru bir anlatım sağlanmıştır. Gereğinden fazla sözcüğün kullanılmaması metnin bütünlüğüne katkı vermiştir. Ayrıca gereksiz sözcük tekrarıdan doğacak kakofoninin de önüne geçilerek ritmik ve müzikal yapıya zarar verilmemiş ve akıcılığın oluşturulmasına hizmet edilmiştir.

Suci Yazıtı’nın son kısmında eksilti şu şekilde kullanılmıştır:

15. [ey] [benim] *ogl(a)n(ı)m* : [siz] *(ä)rdä* [benim] *m(a)r(ı)m(i)nça* : *bol*
16. [siz] *k(a)nka* : *t(a)p*
17. [siz][kanka] *k(a)t(i)gl(a)n*
18. [benim] *ulug* : *ogul(u)m* : *süke*: *b(a)[r]dı*
19. [ben] [onu] *körm(ä)d(i)m* : *r^l og(u)l* (Gürgün, 2021: 229)

Yapılan eksilteler ile kişi bilgisi diğer kısımlarda olduğu gibi iyelik ve kişi çekim ekleri ile sağlanmıştır. Özne ve iyeler yüzey yapıya çıkarılmadan ekler ile bildirilmiştir. Bu kullanım gereksiz sözcük tekrarı önlemiş, yoğunluk ve duruluğu pekiştirmiş ve metnin bütünlüğüne katkı yapmıştır.

3.1.3.6. Özgünlük

Suci Yazıtı’na özgünlük açısından bakıldığında yazıt metninin çeşitli özgün yapıları barındırdığı görülmektedir.

İlk beş satırdan oluşan birinci kısma özgünlük açısından bakıldığında diğer yazıtlardan ince farklarla ayrılan etkili kısımların varlığı tespit edilmiştir. İlk olarak “*kün togsık(k)a :b(a)tsık(k)a*” ifadeleri ile oluşturulan bozkırın sonsuzluğu, enginliği imgesi günlük dil kullanımına göre özgün bir kullanımdır. Karabalgasun-II Yazıtı’nın üç ve dördüncü satırlarındaki “*öht(ü)n(ü)g : tıd(a)r ertim : kid(i)n(i)g : it(tü)rür : (ä)rt(i)m*” ifadelerinde anlatıcı, engin bozkırlarda görev yaptığını ifade etmek için “*öht(ü)n*” ve “*kid(i)n*” yön kelimelerini kullanmıştır. Bu kullanım da günlük dil kullanımına göre yine özgün bir kullanımdır. Suci Yazıtı’ndaki imge

yaratımı ile Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki imge yaratımının farkı başka bir ifadeyle Suci metnindeki diğer bir özgünlük ise Suci Yazıtı'ndaki doğu ve batı bilgisini ileten kelimelerin “*kün togsık*” ve “[*kün*] *b(a)tsık*” şeklinde sıfat fiille kurulan yapılardan oluşturulması ve güneşin doğuş ile batış anının görselliğinin de ifadeye dâhil edilmesidir. Bu açılardan bakıldığında Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki özgün yapının Suci Yazıtı'ndaki yapıya göre daha durağan ve daha az görselliğe hitap ettiği, Suci Yazıtı'ndaki sonsuzluk imgesinin daha hareketli ve görselliğe daha çok hitap eden dinamik bir yapı ile verildiği yorumu yapılabilir. İki özgün yapı, aynı engin bozkır imgesini farklı tarzlarda ifade etmiştir.

Yazıt metninde kullanılan ikinci özgün kullanım ise kimi bilgilerin eş anlamlı ikileme ile verilmesidir. İlk kısımda şöhret bilgisinin gündelik dile kıyasla daha vurgulu ve pekiştirilmiş bir hâlde “*küm :sorug(u)m*” biçiminde eş anlamlı ikileme kullanımı ile verilmesi özgünlüğü oluşturmuştur. Bu kullanımlar sayesinde ifade edilmek istenen bilgi daha canlı, vurgulu ve pekiştirilmiş bir hâlde ifade edilebilmiştir. İkinci kısımda da bu edebîlik aracı kullanılmış, zenginlik bilgisi gündelik dile kıyasla yoğunlaştırılmış ve güçlendirilmiş hâlde “*b(a)y : b(a)r*” eş anlamlı ikilemesi ile verilmiştir. Ayrıca bu eş anlamlı ikileme, mübalağa ile pekiştirilmiş ve ikinci kısımda oldukça etkili bir anlatım elde edilmiştir.

Özgünlük açısından üçüncü kısım incelendiğinde ifadenin gündelik dilden tıpkı ilk iki kısımda olduğu gibi eş anlamlı ikileme ile farklılaştırıldığı tespit edilmiştir. “Evlendirme” bilgisi “*(ä)bl(ä)d(i)m [b(a)]gl(a)[d(i)m]*” şeklinde cümle düzeyinde eş anlamlı ikileme ile verilmiş ve metnin anlatımı güçlendirilmiştir. Zenginliğin ayrıntılandırılması olarak düşünülebilecek bu eylemler yine anlatıcının cömertliğine atıf yapmıştır. Nitekim bu cömertlik ilerleyen kısımda ad aktarması ile de desteklenmektedir. Yazıt metninin üç kısmında kullanılan üç eş anlamlı ikileme de yazıt için kullanıldıkları kısımda çekirdek görevi görmüş ve metin için özgün kullanımlar olarak sivrilmıştır. Bu kısımlardaki yapı eş anlamlı ikilemelerin etrafında kurulmuştur. Suci Yazıtı eş anlamlı ikilemenin özgün bir şekilde hâkim rol oynadığı bir yazıt olarak değerlendirilebilir.

Son yani dördüncü kısmın özgün kullanımları ise hem nida hem emir çekimi ile yaratılan ritim ve anlatıcının öğretmenini örnek bir birey şeklinde kullanmasıdır. Seslenme ve emir çekimi sayesinde hem metin üzerine dikkat çekilmiş hem de

paralellik veya ses yapısının elemanlarının kullanılmadığı yerde canlılık farklı bir yoldan sağlanmıştır. Anlatıcının öğretmenini benzetmede kendisine benzetilen ideal bir birey olarak göstermesi ise “bilgi” ve onun öğreticisine gösterilen vefa ve saygının özgün bir dışavurumudur. Ayrıca tam benzetmenin açıklık ve somutluk için kullanımı da yazıtın özgün yanlarından biridir. Burada kullanılan benzetme Karabalgasun-II veya Karı Çor Tigin Yazıtlarındaki gibi anlam zenginliği ve çeşitliliği yaratmak amacıyla değil bir konunun daha rahat anlaşılabilmesi, açıklığa kavuşturulabilmesi amacıyla işlevsel şekilde kullanılmıştır. Böylece benzetmenin farklı kullanımlarının varlığı da ortaya çıkmaktadır.

Suci Yazıtı’nın tümünde kendine yer bulan bu özgün kullanımlar günlük hayattaki alışılmış, otomatik algılanan ifadelerin yerine alışılmamış yapıların kullanımını metne katmıştır. Böylece metin otomatik olarak algılanıp farkına varılmayacak bir nesne olmaktan çıkıp büyük bir dikkatle algılanacak canlı bir metin olmuştur. Metin, okura alışmadığı yeni ve farklı bir bakış açısı sunmuş; özgün, etkileyici ve çağrışımlı bir anlatım sağlamıştır. Böylece metin, nesne ve olguları farklı boyutları ile okurlara ulaştırılmasını sağlamıştır. Okur şaşırtılmış, böylece dikkati metne yani biçime toplanmış, ifade keskinleştirilerek etkili ve çarpıcı bir anlatım sağlanmıştır. Dil bu özgünlükler sayesinde ifade gücünü arttırmıştır. Ayrıca bu özgünlükler yazarın yaratıcı zekâsının da göstergesi, metne katkısıdır.

3.1.3.7. Çoklukta Birlik

Suci Yazıtı’nın metnine çoklukta birlik açısından yaklaşıldığında her kısımda çeşitli araç ve içeriklerin küçük düzeyde birlik sağlayıp genel yapıda ise hepsinin tek bir amaca, ideal yönetici profili ifadesinin yaratılmasına hizmet ettiği tespit edilmiştir. İlk beş satırdan oluşan birinci kısımda “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” ünvanları, “*küm :sorug(u)m*” eş anlamlı ikilemesi ve “*buyruk*” şeklindeki mesleğin ifadesi anlatıcının yüksek statüsünün ve şöhretinin ifadesini sağlamıştır. Bu içerik, eş anlamlı ikileme kullanımı ile pekişmiş, şöhret vurgulanmıştır. Şöhretin sınırsızlığı ve fazlalığı ise tezat ile kurulmuş, “*kün togsık(k)a :b(a)tsık(k)a*” ifadesi ile sağlanmıştır. Ayrıca anlatıcının Uygur ülkesinden geldiğini söyledikten sonra bunu ayrıntılandırıp özellikle “*y(a)gl(a)k(a)r : k(a)n*”dan geldiğini ifade etmesi yüksek statü ve şöhreti desteklemek için kullanılan işlevsel bir özelleştirme bağlantısıdır. Anlatıcı ülkenin

rastgele bir bölgesinden değil yönetimin kalbinden gelmiştir. Ayrıca bağlı olduğu beyi önemli ünvanlarla “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä*” şeklinde ifadesi ve bizzat mevcut yönetim ile ilişkisini ortaya koyması yüksek statü ve şöhreti pekiştiren işlevsel özelleştirme bağlantılarıdır. Bu işlevsel özelleştirme bağlantısı, yineleme ve tezat aynı amaç, tek amaç için “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*”ın yüksek statüsünün ve şöhretinin ifadesi için işlevsel olarak kullanılmıştır. Ayrıca tüm bu yapı paralellik ve ses yapısı bakımından desteklenmiş, yüksek statü ve şöhret hem görkemli bir içerikle hem de ritmik ve müzikal bir ses ahengi ile ifade edilmiştir.

İkinci kısma çoklukta birlik açısından bakıldığında tüm edebîlik araçları ve içeriğin zenginliği ifade etme amacı ile kullanıldığı görülmektedir. İkinci kısmın ilk cümlesindeki “*b(a)y : b(a)r*” eş anlamlı ikilemesi doğrudan zenginliğin ifadesi olmuş ve bu ifade yedi ile sekizinci cümlelerdeki özelleştirme bağlantısı ile verilerek açıklanmıştır. Yedi ile sekizinci cümlede içerik açısından altıncı cümleleğin özelleştirilmesi zenginliğin ifadesinde işlevsel olarak kullanılmıştır. Paralellik ve ses yapısı ise bu içeriği ritim ve müzikalite açısından desteklemiştir. Eksilti sayesinde ise yoğun ve duru bir anlatım yakalanarak ikinci kısmın yapısı desteklenmiştir.

Üçüncü kısma çoklukta birlik açısından yaklaşıldığında hem edebîlik araçları hem içeriğin bir önceki kısımda ifade edilen zenginliği, ayrıntılandırma ve onu öne çıkarma işlevi ile kullanıldığı görülür. Kullanılan eş anlamlı ikileme, maddi açıdan belirli bir ağırlık getirecek “evlendirme” eyleminin anlatıcı tarafından yapıldığını vurgulayarak ifade eder. Bu eylemin ifadesinde eş anlamlı ikileme kullanılarak vurgunun gerçekleştirilmesi bu eylemin rahatlıkla yapıldığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca kullanılan ad aktarması, anlatıcının öğretmenine seçkin atları hediye olarak verdiğinin ifadesini sağlamış ve yine maddi ağırlığı olan bir eylemin yapıldığı ifadesiyle zenginlik ayrıntılandırılmıştır. İçeriğe bakıldığında ise kızlarını çeyiz istemeden vermesi yine anlatıcının zenginliğini öne çıkarmış, onun zenginliğinin somut delillerinden biri olmuştur. Başka bir ifadeyle gerçekleştirilen evlilik ve hediyelerin yüzey yapıdaki açık ifadesi anlatıcının zenginliğinin somut delilleri olmuş ve anlatıcının zenginliğinin ifadesine hizmet etmiştir. Ritim ve müzikaliteyi oluşturan paralellik, uyak, ulama ile redif değerindeki ses benzerliği edebîlik araçları ise bu ifadeyi ses ahengi açısından desteklemiştir. Üçüncü kısımda kullanılan eş anlamlı ikileme, ad aktarması ve içerik anlatıcının zenginliğinin, bu

zenginliğin somut örneklerinin yani ayrıntılandırılmasının ifadesi olmuştur. Üçüncü kısım tek bir amaç etrafında çizilmiş ve anlatıcının bir yönü ortaya konmuştur.

Suci Yazıtı'nın dördüncü kısmına çoklukta birlik açısından yaklaşıldığında metindeki edebîlik araçları ve içeriğin tek bir amaca, anlatıcının öğüt ya da vasiyetinin ifadesine hizmet ettiği tespit edilmiştir. Son kısmın hemen başında nida ile çocuklara seslenilmiş ve seslenmeden sonraki üç cümlede de emir çekimi ile çocukların ne yapması gerektiği öğüt ya da vasiyet olarak değerlendirilebilecek yapılarla ifade edilmiştir. Hem nida hem emir çekimi anlatıcının öğüt ya da vasiyetinin etkililiğine hizmet etmiştir. Ayrıca kullanılan benzetme, anlatıcının nasıl bir çocuk istediğini açık bir şekilde ortaya koymuş ve anlatıcının ideal çocuk profilini öğretmeniyle somutlaştırmıştır. İçerik açısından da kağana karşı gösterilen bağlılık ve hizmet isteği öğüt ya da vasiyetin bir diğer kısmını oluşturmuştur. Son kısımda “*buyruk*”un otoriterliği ve kağana karşı sadakati dolaylı yoldan gün yüzüne çıkmaktadır. Evlatlarının geleceğini gözeten, onlara iyi yönde bir yol çizen otoriter bir baba ve kağana sadık bir “*buyruk*” aynı bünyede yer almaktadır. Böyle bir “*buyruk*” rolü, anlatıcının ifadelerinden ortaya çıkmaktadır.

Suci Yazıtı'nın dört kısmına birden bakıldığında ise her kısmın edebîlik araçları ve içeriğinin bir amaç uğruna bir araya toplandığı, bu dört kısmın da tek bir temel amaca hizmet ettiği görülmektedir. Edebîlik araçları ve tercih edilen içerik anlatıcının ilk kısımda yüksek statüsü ve görkemini, ikinci kısımda zenginliğini, üçüncü kısımda zenginliğinin ayrıntıları, cömertlik ve vefakârlığını, dördüncü ve son kısımda ise otoriterliği ve sadakatini ifade etmiştir. Her kısım anlatıcının bir olumlu yönünü ifade etmiştir. Bu dört kısım birlikte düşünüldüğünde ise büyük resimde ideal bir yönetici portresi ortaya çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle dört kısım birlikte düşünüldüğünde Suci Yazıtı'nda kullanılan edebîlik araçları ve içerik ideal bir yönetici, ideal bir “*buyruk*” profilini ya da portresini ifade etme ortak amacı etrafında toplanmıştır. Her edebîlik aracı ve içerik “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” adındaki “*buyruk*”un ideal kişiliğini ve yöneticiliğini ifade etme işlevini yerine getirmiştir. “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” yüksek statülü, görkemli, zengin, cömert, vefalı, sadık ve otoriter bir yöneticidir, “*buyruk*”tur. Birçok edebîlik aracından aynı amaç doğrultusunda ideal yönetici profilinin çizilmesi yönünde faydalanılmıştır.

3.1.3.8. Bütünlüklü Olma

Suci Yazıtı metnine bütünlük niteliği açısından yaklaşıldığında her kısmın kendi içinde yerel bir bütünlüğe ve sonrasında ise ideal yönetici imgesi etrafında da genel bir bütünlüğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu olumlu ifadelerin yanında ise iki noktada tutarsızlık tespit edilmiştir.

İlk beş satırdan oluşan birinci kısımda redif değerindeki ses benzerliği, ulama, kısmi ölçü, ses benzerlikleri, paralel yapıların kullanımı ritmik ve ahenkli bir yapıyı oluşturmanın yanında metni bütünlüklü kılmıştır. Bu araçların kullanıldığı cümleler birbirlerine sıkıca bağlanmış, bütünlüklü bir yapı oluşturulmuştur. Bu araçların yanında içeriği oluşturan kelimelerin yüksek statüyü ve şöhreti ifade edecek kelimelerle eş dizimsel örüntülenmesi de edebilik araçlarıyla sağlanan bütünlüğü içerik açısından da tamamlamıştır. Metin “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*”ın alelade bir Kırgız değil önemli bir “*buyruk*” olduğunu bu araçlar sayesinde bütünlüklü olarak ifade etmiştir.

İkinci kısma bütünlük açısından bakıldığında “Özne / Yüklem” cümle dizilişinin yedi ve sekizinci cümlelerde aynen kullanıldığı, bu kullanımın ritmin yanında belirli bir bütünlük sağladığı tespit edilmiştir. Kullanılan “(ä)rti” redif değerindeki ses benzerliği de iki cümle arasında belirli bir bütünlüğün oluşmasına katkı sunmuştur. Ayrıca iki cümlede de birinci tekil şahıs iyelik eki ile gerçekleştirilen çekimler, ilk cümlede anlatıcının zenginliğini içerik ve iye vurgusu açısından tamamlamaktadır. İçerikte yedi ve sekizinci cümleler altıncı cümlele özelleştirme bağlantısı ile açıklanması olarak görülebilir ve bu cümleler ile altıncı cümle arasında doğrudan bir bağ kurulabilir. Kullanılan eksilter sayesinde yeteri kadar sözcük yüzey yapıda kullanılmış ve gereksiz tekrara düşülmeden metin bütünlüklü şekilde oluşturulabilmiştir. Nitekim ikinci kısımdaki yapı ve içerik öğeleri bir önceki bölümde yüksek statünün ifade edildiği anlatıcının zenginliğini bütünlüklü şekilde okurlara sunmuştur. Zenginlik bilgisi bütünlüklü bir yapı sayesinde ifade edilebilmiştir.

Üçüncü kısma bütünlük açısından bakıldığında öncelikle cümlelerin ufak gruplar hâlinde öbeklendiği, sonrasında ise hem içerik hem de “-dIm” redif değerindeki ses benzerliği ya da “Fiil Kök/Gövdesi + Görülen Geçmiş Zaman + 1.

Tekil Kişi” yapısındaki fiil çekimi ile büyük bir kısmı, üçüncü kısmı oluşturduğu tespit edilmiştir. Dokuz ve onuncu cümlelerdeki öge, ritim ve çekim düzeyindeki paralellikler; ölçü eşitliği ve ses benzerlikleri bu iki cümleyi bütün kılmıştır. On bir, on iki ve on üçüncü cümlelerdeki hece sayısı eşitliği ve benzerliği de bu üç cümleyi bütünlüklü kılmıştır. Üçüncü kısımda ölçü ve paralellikler sayesinde öbek öbek iki, üç ve bir cümleden oluşan üç küçük parça ortaya çıkmıştır. Tüm bu ufak öbekleri ise “-dlm” ek şeklinde redif değerindeki ses benzerliği veya “Fiil Kök/Gövdesi + Görülen Geçmiş Zaman + 1. Tekil Kişi” biçimindeki paralel fiil çekimi olarak değerlendirilebilecek yapı tek bir çatı altında toplamış ve hepsini üçüncü kısım olarak bütünlüklü kılmıştır. Kullanılan “-dlm” redif değerindeki ses benzerliği veya paralel çekimlenmiş yüklemeler üçüncü kısma belirli bir müzikalite vermenin yanında bölümün bütünlüğünü sağlamış ve bu şekilde üçüncü kısmı bütünlüklü bir şekilde oluşturmuştur. Nitekim bu bütünlüğe on bir, on iki ve on üçüncü cümlelerde yer alan “r” şeklinde yarım uyak değerindeki tek ses benzerliği de katkı vermektedir. Nitekim bu yapısal bütünlük içerikte de mevcuttur. İkinci bölümde ifade edilen zenginlik bu kısımda ayrıntılandırılmıştır. İfade edilen evlendirme, çeyiz istememe, doru at hediye etme zenginliğin ifadesi için sunulan örnek olaylardır. Ayrıca bu zenginliğin “m(a)r(ı)ma : yüz(ä)r : torug : b[er]t(i)m” ifadesi ile cömertlik yönü, “y(e)g(ä)n(i)m(i)n : (a)t(ı)m(ı)n : kört(ü)m” ifadesi ile de uzun ve rahat yaşama yönü dolaylı yoldan ifade edilmiştir.

Anlatıcı, on dördüncü cümlede ölümünü dile getirmiştir. Bu dile getirişte yüksek statülü, zengin, cömert ve uzun bir hayatın iç huzurunu sağlamış bir “buyruk” yer alır. Ölümün ifade edildiği bir diğer yazıt olan Karabalgasun-II Yazıtı metninde ise yarım kalmışlık, hayatın kısalığı ve ölüm ile karşılaşma, hüznün tonunda ifade edilmiştir. Metnin tonu her edebîlik aracı ile hüzne, eleme gitmektedir. Nitekim Karabalgasun-II Yazıtı’nda geniş zamanın hikâyesinden görülen geçmiş zamana geçiş, hayatın bıçakla kesilir gibi kesildiğinin ve yarım kalmışlığın göstergesi olarak yorumlanabilirken Suci Yazıtı’ndaki zaman çekimleri ve bunların metnin yapısı içindeki anlamları farklıdır. Suci Yazıtı’nda anlatıcı ölümü ifade etmeden önceki eylemlerini görülen geçmiş zamanla ölümü ifade ettikten sonraki eylemleri ise öğüt tonunda emir çekimi ile yapmıştır. Doğal olarak burada Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki

gibi süregelen hayatın bir anda kesilişi ve yarım kalmışlık yoktur aksine dolu dolu yaşandığına inanılan bir hayatın iç huzuru ile ölümün karşılanması vardır.

Son kısma bütünlük açısından yaklaşıldığındanıda, benzetme, eksilti ve emir çekimi araçlarının öğüt ile vasiyetin ifadesinde ve otoriterlik ve sadakat niteliklerinin iletilmesinde bütünlüklü bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Jakobson ikinci şahısla yazılmış bir metnin harekete geçirme görevini yüklendiğini; birinci şahsın, ikinciden üstün ya da daha aşağı olmasına göre yalvarma, öğüt veya emretme durumlarının oluştuğunu belirtmiştir (Bayrav, 1998a: 185-186). Nitekim Suci Yazıtı'nda birinci şahıs olan buyruk, oğlu olan ikinci şahıstan üstündür. İkinci şahsa yönelik ifadeler bu iç bağlamdan ötürü öğüt veya vasiyet durumunu ortaya çıkarır. Metin parçasında kullanılan nida, emir çekimi ve benzetme; öğüt veya vasiyet olarak değerlendirilebilecek durumun çekirdeğini oluşturmuştur. Bu araçlar aracılığı ile anlatıcı, çocuklarına çeşitli öğütlerde bulunmuş ya da vasiyetini bırakmıştır. Emir çekimi ile anlatıcının otoriter yönü metne yansımış “*k(a)nka : t(a)p*” ve “*k(a)t(i)gl(a)n*” ifadeleri ise onun sadakatini dolaylı yoldan ifade etmiştir. Hem içerik hem edebîlik araçları, bu durum ve niteliklerin ifadesi için birbiriyle ilişkili ve metnin esas yapısı ile ilişkili şekilde birlikli biçimde kullanılmıştır. Ayrıca eksilti aracının etkili kullanımı, metni gereksiz tekrarlardan kurtararak organik bütünlüğe hem bu kısımda hem de metnin genelinde hizmet etmiştir.

Suci Yazıtı'nın dört kısmına bakıldığında hem her kısmın kendi içinde bir bütünlüğünün olup kendilerine has bir temayı bütünlüklü şekilde ifade ettikleri hem de bu kısımların temelde bir fikir ve metnin esas yapısı etrafında bütünlüklü şekilde yer aldığı görülmektedir. İlk kısımdaki yüksek statü ile görkem, ikinci kısımdaki zenginlik, üçüncü kısımdaki cömertlik ile vefa ve dördüncü kısımdaki otoriterlik ile sadakat metnin “ideal bir ‘*buyruk*’ profili”ni ifade etme noktasında bütünlüklü bir şekilde toplanmıştır. Anlatıcı kendini ideal bir yönetici şeklinde her kısımda bütünlüğe sahip kısımların yer aldığı daha büyük bütünlüklü bir yapıda ifade etmiştir. Her kısımda ileri sürülen olumlu yön “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*”ın pozitif bir tarafını ifade etmiş ve sonuç olarak “ideal yönetici profili” bütünlüklü bir hâlde çizilmiştir. Bu ideal yönetici profilinin ifadesinde edebîlik önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Edebîlik araçları sayesinde yönetici her kısımda etkili bir anlatımı sağlamış ve bunu tüm metinde işler kılarak tüm metnin derinlikli, etkili, canlı ve

kalıcı olmasını sağlamıştır. Kullanılan her edebîlik aracı bu ideal yönetici profilinin çizilmesinde bir figür olmuş ve büyük resim ile bölgesel edebîlik araçları birlikli şekilde kullanılmıştır. Edebîlik araçları sayesinde anlatıcı kendini standart günlük dil kullanımlarının üzerinde ve belirli bir seviyede ifade etmeyi başarabilmiştir. Bu durum aynı zamanda ideal yöneticiliğin bir gereği olarak da görülebilir. Anlatıcı yüksek statülü, görkemli, zengin, cömert, vefakâr, sadık ve otoriter bir “*buyruk*”tur ve buna uygun olarak adına edebîlik araçlarıyla desteklenmiş bir yazıt dikilmiştir. Sonuç olarak anlatıcı her kısmı bir çatı altında ideal yöneticiliğinin ifadesi için bütünlüklü şekilde birleştirmiş ve birlikli bir anlatım sağlamıştır. Edebîlik ideal yöneticiliğin sözel ifadesinin etkili kılınmasında kullanılan bir araç olarak yazıt metninde çeşitli araçlarla yer almaktadır.

Bu olumlu yönlerin yanında Suci Yazıtı’nın metninde aksayan, iki noktada tutarlılığa zarar veren tercih vardır. Ritim ve duruluk açısından farklı tercihlerin varlığı, ölümün standart dille anlatılıp edebî bir yapıya başvurulmaması tutarsızlık yaratmakta ve bu edebî yapıya yer yer darbe vurmaktadır. Metin oluşturulurken Karabalgasun-II Yazıtı’nda görülen kusursuz tutarlı yapı Suci Yazıtı’nda yakalanamamıştır. Söz konusu tutarsızlıklar yazıtın edebîliği açısından olumsuz kullanımlardır.

Söz konusu noktalara daha yakından bakılırsa Suci Yazıtı’nda iki tutarsız yapının varlığından bahsedilebilir. Bunlardan ilki yazıtın genelinde duruluk ve ritim açısından tercihlerde farklı tavırların takınılması, ikincisi ise ölümün ifadesinde edebî olmayan bir yapının tercihidir.

İlk olarak Suci Yazıtı’nda metin yazarının duruluk ve ritim noktasında yaptığı farklı tercihlerden doğan bir tutarsızlıktan bahsedilebilir. Bu tutarsızlıkla ilgili dördüncü ve beşinci, altıncı ve sekizinci satırlardaki cümleler şu şekildedir:

4-5. “*küm : sorug(u)m : kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a : t(ä)gdı*”

6. “*in(i)m : yiti: ur(i)m : üç : kız(i)m : üç : (ä)rti*”

8. “*y(e)g(ä)n(i)m(i)n : (a)t(i)m(i)n : kört(ü)m*”

Altıncı satırdaki “*in(i)m : yiti: ur(ı)m : üç : kız(ı)m : üç : (ä)rti*” ifadesinde “*ur(ı)m*” kelimesinden sonra “*üç*”ün eksiltirme potansiyeli varken bu eksilti yapılmamıştır. Bu durum duruluk açısından aksayan bir yöndür. Bunun yanında yapılmayan bu eksilti sayesinde “Özne / Yüklem” paralelliği altıncı satırdaki üç cümlede de sağlanabilmiştir. Yani “*in(i)m :/ yiti*” cümlesi ile başlayan “Özne / Yüklem” paralel yapısı eksiltinin yapılmaması ile hem “*ur(ı)m :/ üç*” cümlesinde hem de “*kız(ı)m :/ üç*” cümlesinde sürdürülebilmiştir. Söz konusu tercih ile duruluk açısından oluşturulan bir aksaklık paralellik açısından paralel bir yapının oluşmasını sağlamıştır. “*ur(ı)m*”dan sonra gelen ve eksiltirme potansiyeline sahip “*üç*” kelimesinin eksiltilmemesi ile söz konusu ifadede müzikalite ve paralellik yönünde bir tercih yapılmış ancak yoğunluk ve duruluk ikinci plana alınmıştır. İlerleyen kısımlarda da değinileceği gibi eksiltinin uygulanmaması sayesinde duruluğun ikinci plana alınıp ritim ve müzikalitenin ön plana çıkarıldığı bu tarz kullanımlar yazıtlarda mevcuttur. Bu yüzden şu çıkarım yapılabilir: Altıncı satırdaki cümlelerde daha duru ve yoğun bir anlatımdansa paralellikten kaynaklı daha ahenkli ve ritmik bir anlatım tercih edilmiştir. Bu kısımdaki cümlelerin isim cümlesi olduğu düşünüldüğünde isim cümlesinin aşırı kullanımından doğacak ağırlığın önüne böyle ahenk ve ritim yanlısı bir tercih ile geçildiği yorumu yapılabilir. İsim cümlelerinin yoğunluklu olduğu yerde monotonluğa düşülmemesinin hedeflendiği, ritmin ve ahengin her an gözetildiği düşünülebilir.

Ancak bu noktaya kadar kendi içinde kabul edilebilir bu durum dördüncü satırda yer alan “*kün togsık(k)a :b(a)tsık(k)a*” ve sekizinci satırda yer alan “*y(e)g(ä)n(i)m(i)n (a)t(ı)m(ı)n : kört(ü)m*” ifadelerindeki tercihler ile çelişmektedir. “*kün togsık(k)a :b(a)tsık(k)a*” ifadesinde “*kün*” ilk sıfat-fiil grubunda yüzey yapıda yer alırken ikinci sıfat-fiil grubunda yani “*b(a)tsık(k)a*”da eksiltili hâlde kullanılmıştır. Bu durum söz konusu ifadenin özelinde “daha ritmik ve ahenkli ama daha az duru ve yoğun” bir yapıdansa “daha az ritmik ve ahenkli ama daha duru ve yoğun” bir yapının tercihini ortaya çıkarmıştır. Tercih, ifadenin duru olmasını sağlarken muhtemel bir paralelliği ise ortadan kaldırmıştır. Aynı şekilde “*y(e)g(ä)n(i)m(i)n (a)t(ı)m(ı)n : kört(ü)m*” ifadesinde “*kört(ü)m*”, ortak kullanılmış ve sadece cümlelerin sonunda yüzey yapıya çıkarılmıştır. Nitekim söz konusu tercih duru bir anlatımın oluşmasını sağlamıştır.

Bu üç kullanım birlikte ele alındığında “*ur(i)m : üç*” ifadesinde duruluğun ihmal edilip paralelliğin tercih edildiği; “*kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a*” ve “*y(e)g(ä)n(i)m(i)n (a)t(i)m(i)n : kört(ü)m*” ifadesinde ise duruluğun sağlanıp paralelliğin tercih edilmediği görülür. Metnin bütünü düşünüldüğünde söz konusu farklı tercihler tutarsızlık olarak görülebilir. Bu tutarsız durum metnin edebiliğine zarar vermiş yorumu da yapılabilir.

“*y(e)g(ä)n(i)m(i)n (a)t(i)m(i)n : kört(ü)m*” cümlesindeki gibi yüklemnin ortak kullanımı yazıtlarda sıklıkla görülür, burada herhangi bir normal dışılık yoktur. Duruluk ilkesi gereği eksilti yapılmıştır. Tutarsızlık esas olarak “*kün*”ün unutulmasından, yazılmamasından ya da “*üç*”ün fazladan yazılmasından kaynaklanmıştır. Metin yazarı ya “*kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a*” ifadesinde olduğu gibi eksiltiye başvurup “*üç*”ü yazmamalı ya da “*ur(i)m : üç*” ifadesinde olduğu gibi “*kün*”ü eksiltili kullanmamalı idi. Tutarlılık açısından her iki ifadede de ya duruluk ya paralellik benzer şekilde tercih edilmeli idi. Ritmik yapının hem yazıtlar hem de Suci Yazıtı’nda genellikle tercih edilen bir unsur olduğu düşünüldüğünde bu metin parçalarında da duru bir anlatımdansa ritmik bir anlatımın tercih edilmesi daha yüksek bir ihtimaldir. Ritmik yapıya olan bu yönelimden ötürü metin yazarının “*kün*”ü yazmaması ya da unutulması söz konusu tutarsızlığa yol açmıştır denebilir.

Dördüncü satırdaki “*kün togsık(k)a : [kün] b(a)tsık(k)a*” ifadesinde “[kün]” eksiltisi dikkat çekicidir. Çünkü burada ikinci muhtemel “[kün]” eksiltimeseydi dolaylı tümleçlerde öge ve hece sayısı, türetme ve çekim açısından tam bir paralellik yakalanabilirdi fakat burada muhtemel “[kün]” eksiltiştir. Başka bir deyişle “[kün]” eksiltilmeden işlevsel kullanılabilecekken eksiltilerek bu tarz bir işlevsel kullanıma başvurulmamıştır.

Nitekim bu yapı ile Tariat ve Şine Us Yazıtlarının şu metin parçaları karşılaştırılabilir: “*t(ä)ñridä bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş : b(i)lgä k(a)[g(a)]n : (a)t(a)dı : (e)lb(i)lgä : k(a)tun : (a)t(a)dı : k(a)g(a)n : (a)t(a)n(i)p : k(a)tun (a)t(a)n(i)p* (TA, G, 6)”, “*t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p* (TA, B, 1)”, “*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(i)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n* (ŞU, D, 5)”. Tariat Yazıtı’nın güney yüzündeki altıncı satırda altı çizili “*(a)t(a)dı*” ve “*(a)t(a)n(i)p*” ifadeleri aynı yazıtın batı yüzünün ilk satırındaki altı çizili “*(a)t(i)g*” ifadesi ortak

kullanılabilme imkânı varken ya da başka bir ifadeyle eksiltilerek kullanılabilme imkânı varken eksiltilmemiştir. Ayrıca Şine Us yazıtındaki doğu yüzünün beşinci satırında altı çizili “*y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” ifadesi ortak kullanılabilirken ya da başka bir ifadeyle eksiltilerek kullanılabilme imkânı varken eksiltilmemiştir. Görülebileceği gibi bir ifadenin eksiltilme imkânı varken bu imkân, Tariat ve Şine Us Yazıtlarının alıntılanan ifadelerinde değerlendirilmemiştir. Tariat ve Şine Us Yazıtlarındaki bu durum bu ifadelerin özelinde “daha ritmik ve ahenkli ama daha az duru ve yoğun” bir anlatımın tercihini göstermektedir. Yazıtlarda bu tarz tercihler mümkün iken Suci Yazıtı’nda da böyle bir imkân varken söz konusu imkân değerlendirilmemiştir.

Sonuç olarak Suci Yazıtı’ndaki metin parçalarında ritim, duruluk ve yoğunluk adına farklı tercihlerin görülmesi genel olarak metindeki tüm tercihler düşünüldüğünde tutarlılık ilkesinin ihlali olarak görülebilir. Metnin genelinde bir yapının tercih edilmemesi her iki yapının da tam anlamıyla gerçekleştirilememesine yol açmış ve tutarlılık niteliğine darbe vurmuştur.

İkinci tutarsızlık ise ölüm bilgisinin iletilmesindeki edebî olmayan yapı tercihidir. Suci Yazıtı’nın geneline bakıldığında “*buyruk*”luk yapan, üst düzey bir görevli olduğu anlaşılan Kırgız’ın bu üst düzeyliğine yaraşır bir yapı kurulmaya çalışılmıştır. Birçok önemli aracın tercih edilmesi ve içerikte yüksek statü, cömertlik ve zenginliğin öne çıkarılması söz konusu durum ile tutarlıdır. Bunların yanında “*buyruk*”un ölümünün gerçek anlamı “*öl-*” kelimesi ile ifade edilmesi ve burada en azından bir örtmece söz ya da herhangi bir edebî bir yapının tercih edilmemesi yazıtta kullanılan edebîlik araçları ve “*buyruk*”un üst düzeyliği ile tutarlı değildir. Başka bir deyişle ölümün dile getirilişinde kullanılan gerçek anlamı “*öl-*” kelimesi yüksek statülü, zengin ve cömert bir “*buyruk*” portresi ile tutarsızlık oluşturmaktadır.

Hem Karabalgasun-II hem Suci Yazıtı’nda ölümü dile getirilen kişi bir “*buyruk*”tur ancak iki yazıtın özneleri aynı olsa da ölümü ifade ediş tarzları farklıdır. Suci Yazıtı’nda ölümün ifadesi “*(a)mtı : ölt(ü)m*” şeklinde herhangi bir edebîlik aracıyla bezenmemiştir. Karabalgasun-II Yazıtı’nda ise ölümün ifadesi, birçok edebîlik aracıyla benzenmiş bir sanat eseri olarak “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı.*” şeklinde görünüşe çıkmıştır. Buradan hareketle Suci Yazıtı’nın yazarının ölümüne, Karabalgasun-II Yazıtı’nın yazarı kadar

edebîlik ve duygu yükü yüklediği sonucu çıkar. Bu durum bir noktada “*buyruk*”un ölümünün duygusuz bir şekilde ifade edilmesi demektir ve genel edebî durumla tutarlı değildir. Suci Yazıtı’nda metin yazarı yüksek statü, zenginlik, cömertlik ve öğütleri dile getirirken edebîlik araçlarına başvurmuş ancak ölümü dile getirirken herhangi bir edebîlik aracı ya da en azından bir örtmece söz dahi kullanmamıştır. Bu durum, yani ölümün edebî şekilde ifade edilmeyişi, çizilen “*buyruk*” portresi ve metin genelinde tercih edilen diğer edebîlik araçları ile de tutarlı değildir.

Sonuç olarak Suci Yazıtı’nda ölüm bilgisinin ifade edilmesinin edebî şekilde gerçekleştirilmemesi, ritim ve duruluk tercihindeki tutarsızlık gibi bir tutarsızlık ortaya çıkarmakta ve metnin edebî yapısına darbe vurmaktadır. “Ölüm” bilgisinin ifade edilmesi noktasında Karabalgasun-II Yazıtı’nda tutarlı bir anlatımın ancak Suci Yazıtı’nda ise tutarsız bir anlatımın sergilendiği dile getirilebilir. Yazıtlarda “öl-”, metin yazarının saymadığı kağanların veya beylerin ölümünü ifade etmek için tercih edilen bir fiildir ve bu yüzden öne çıkarılan yüksek statülü bir “*buyruk*” için uygun değildir.

3.1.3.9. Ek Değer

Suci Yazıtı’nın yedinci satırında anlatıcının öğretmenine “*m(a)r(ı)ma : yüz(ä)r : torug : b[er]t(i)m*” biçiminde hediyesinin ifadesi ve dokuzuncu satırında “*ogl(a)n(i)m : (ä)rdä m(a)r(ı)m(i)nça : bol*” şeklinde öğretmeni üzerinden yiğitlik öğüdünü vermesi dikkat çekicidir. Öğretmene verilen hediye ifade edilirken atın açık açık yazılmayıp ad aktarması ile “*torug*” şeklinde ifade edilmesi metne görsellik katmıştır. Bunun yanında hediye edilen atların sıradan atlar olmadığını hediyeleri diğer atlardan nitelikleriyle farklılaştırılarak ifade edilmesi ile sağlanmış ve özel olarak seçilen belirli niteliklere sahip atların hediye edildiği bilgisinin verilmesini iletmiştir. Bu durum öncelikle hediyelerin seçkin olduğunun ifadesini sağlamış, dolaylı yoldan da hem anlatıcının cömertliğini hem de öğretmenin muteber konumunu ifade etmiştir. Anlatıcının öğretmeni, özel seçilmiş atların hediye edildiği muteber bir kişidir. Ayrıca anlatıcının “yiğitlik” konusunda öğretmeni örnek vermesi ve çocuklarına onun gibi olmalarını öğütlemesi ya da vasiyet etmesi öğretmenin ne kadar değerli olduğunun göstergesidir. Eserde öğretmenin ve dolaylı yoldan da bilginin ne kadar önemli olduğu farklı yapılarla vurgulanmıştır. Özellikle

öğüt kısmında içeriğin kağan ve öğretmen etrafında şekillenmesi de bu kurumların sosyal hayattaki algılanışı hakkında bilgi verici bir durumdur. Buradan hareketle öğretmen ve dolaylı yoldan bilginin bozkır hayatında ne kadar önemli olduğunu göstermesi açısından yazıt metni estetik dışı ek bir değer almıştır. Yazıt metni, bir yöneticinin öğretmen ve dolaylı yoldan bilgiye ne kadar kıymet verdiğini ve bunlara duyduğu vefayı göstermiştir. Bilgi ile ilgili birçok ünvanın kullanımı bozkırda bilgiye ne kadar değer verildiğinin bilinen bir göstergesidir. Bu yazıt ile birlikte öğretmenin ve dolaylı yoldan bilginin bu şekilde itibarlı bir konumda ifade edilmesi verilen değer farklı açılardan görülmesini sağlamıştır. “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*” bilgiye ve onun öğreticisine değer veren yöneticilerin somut bir örneği olarak bozkırda sonsuzluğa adım atmıştır. Suci Yazıtı’nda öğretmen ve dolaylı yoldan da bilgi yüceltilmiştir. Nitekim bu durum bozkır kültürünün oldukça önemli bir yanına somut olarak ışık tutmaktadır. Bu yönüyle Suci Yazıtı edebî olmayan ek bir değere de sahiptir.

3.1.4. Tariat Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Tariat Yazıtı’nın edebî özellikleri bir önceki bölümde ortaya konan bakış açısı ve edebîlik ölçütleri ışığında açıklanmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden parçalar eşliğinde edebî kullanımların çözümlenmesi hedeflenmiştir.

3.1.4.1. Doğu Yüzü

Bu başlık altında Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

Yazıtın doğu yüzü, diğer yüzlere göre tahribatın en fazla olduğu yüzdür. Satırların başı bu tahribattan ötürü okunamamaktadır. Buna rağmen okunabilen kısımlarda çeşitli edebî yapıların varlığı tespit edilmiştir. Yüzün ilk dört satırında Tes Yazıtı’nın kuzey yüzünün tamamında olduğu gibi ataların anlatımı yapılmış, beş ila dokuzuncu satırlar arasında ise Moyen Çor’un 741-743 yılları arasında (Kök) Türkler ile giriştiği mücadele işlenmiştir. Bu iki kısımda da anlatımın etkili olabilmesi için çeşitli edebîlik ilkeleri kullanılmıştır.

3.1.4.1.1. Metin Parçası-1 (Doğu Yüzü)

1. yol[l(u)]g k(a)g(a)n : [...bu]mın : k(a)g(a)n
: üç k(a)g(a)n ol(u)rm(ı)ş : (e)ki yüz : yıl : ol(u)rmış⁴¹⁵ (Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-1’de alıntılanan kısım Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk satırıdır.

3.1.4.1.1.1. Paralellik

Alıntılanan parçada “yol[l(u)]g k(a)g(a)n”, “[...bu]mın : k(a)g(a)n” ve “üç k(a)g(a)n” ifadelerinde “... + k(a)g(a)n” paralelliği mevcuttur. “k(a)g(a)n” kelimesinde eksiltiye potansiyeli varken bu eksilti yapılmamış ve bunun sonucunda paralel bir yapı elde edilmiştir. Üçüncü kağanın ismi okunamasa da mevcut kısımlarda bu şekilde bir paralellik vardır.

3.1.4.1.2. Metin Parçası-2 (Doğu Yüzü)

3.(ä)çüm : (a)pam : s(ä)k(i)z on yıl
ol(u)rm(ı)ş⁴¹⁶ : ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (ä)li : (e)k(i)n (a)ra : ork(u)n : ög(ü)zdä : ...⁴¹⁷
(Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-2’de alıntılanan kısım Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün üçüncü satırıdır.

3.1.4.1.2.1. Paralellik

Alıntılanan metin parçasındaki ilk cümlelerin öznesi “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda oluşturulmuş “(ä)çüm : (a)pam” “eş anlamlı ikileme (/ Yun.

⁴¹⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Yollug Kağan <...> Bumın Kağan (bu) üç kağan tahta oturmuş, iki yüzyıl hüküm sürmüşler.” (Aydın, 2018: 41).

⁴¹⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> ceddım, atalarım seksen yıl hüküm sürmüşler.” (Aydın, 2018: 41).

⁴¹⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ötüken yurdu (ile) Tegres yurdu, (bu) ikisinin arasında Orhon Irmağı’nda” (Aydın, 2018: 41).

hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”sidir ve çekim açısından paralellığe sahiptir. Söz konusu paralellik cümleye belirli bir ritim katmıştır.

Alıntılanan satırdaki “*ötük(ä)n (e)li*” ve “*ögr(ä)s (ä)li*” ifadelerinde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralel bir şekilde belirtisiz isim tamlaması “İsim + İsim + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda kurulmuştur. İlk “*(e)l*” kelimesinde eksiltirme potansiyeli varken bu eksilti yapılmamış ve paralel bir yapı elde edilmiştir.

3.1.4.1.2.2. Ses Yapısı

(ä)-çüm

1 1 : 2 Hece

(a-)pam

1 1 : 2 Hece

Alıntılanan satırdaki ilk cümleinin öznesi hece sayısı bakımından da ikişer heceden oluşması açısından hece sayısı eşitliğine sahip bir eş anlamlı ikileme ile oluşturulmuştur. Söz konusu hece eşitliği tıpkı paralellik gibi cümleye belirli bir ritim katmıştır. Ayrıca tekrar eden birinci tekil şahıs iyelik ekleri, redif değerinde ses benzerliği oluşturmuş ve söz konusu ses benzerliği cümleyi müzikalite açısından desteklemiştir.

Söz öbeği ve çekim düzeyinde paralel olan “*ötük(ä)n (e)li*” ve “*ögr(ä)s (ä)li*” ifadelerinde hem “*ötük(ä)n*” hem “*ögr(ä)s*” aynı vokal “*ö*” ile başlamış, “*ö*” vokali ile yatay asonans yapılmıştır. “*(e)l*” kelimesi de aynen tekrar etmiş ve bu da kelime formunda redif değerinde ses benzerliği yaratmıştır. Söz konusu ses benzerlikleri belirli bir müzikalite oluşturmuş ve paralellikle yaratılan ritmi desteklemiştir. Böylece yüzün ses ahengine katkı sunulmuştur.

3.1.4.1.2.3. Yineleme

Metin Parçası-2’de alıntılanan ilk cümleinin öznesi “*(ä)çüm : (a)pam*” kelimeleri ile oluşturulmuş bir “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng.

hendiadyoin)”dir. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde metnin anlam dünyası zenginleştirilmiş ve içeriğin etkili şekilde oluşturulması sağlanmıştır. Ayrıca “ata/ecdat” bilgisi vurgulanarak yoğun bir şekilde okura sunulmuştur. Nitekim bu etkili ifade paralellik ve hece sayısı eşitliği ile de desteklenmiş, tekrar eden birinci tekil şahıs iyelik ekleri ile kısmi bir ahenk yaratılmış ve sonuç olarak etkili bir ifade elde edilmiştir.

3.1.4.1.3. Metin Parçası-3 (Doğu Yüzü)

... (a)t(ı)m(i)n üzä kök t(ä)ηri : (a)sra y(a)g(ı)z y(e)r y(a)na⁴¹⁸ (Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-3’te alıntılanan kısım Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün dördüncü satırının sonudur.

3.1.4.1.3.1. Ses Yapısı

üzä kök t(ä)ηri

1 1 1 1 1 : 5 Hece

(a)s-ra y(a)-g(ı)z y(e)r

1 1 1 1 1 : 5 Hece

Alıntılanan metin parçasındaki “üzä kök t(ä)ηri : (a)sra y(a)g(ı)z y(e)r” tezadının “üzä kök t(ä)ηri” şeklindeki ilk kanadı ile “(a)sra y(a)g(ı)z y(e)r” biçimindeki ikinci kanadı arasında hece eşitliği mevcuttur. İki kanat da eşit şekilde 5 heceden oluşmuş, kanatlar arasında 5’li hece ölçüsü yaratılmıştır. Söz konusu hece eşitliği tezata belirli bir ritim katmıştır.

Buna ek olarak “y(a)g(ı)z y(e)r y(a)na” ifadesinde kelime başındaki “y” konsonantları tekrar etmiş ve bu tekrar yatay aliterasyon oluşturmuştur. Söz konusu

⁴¹⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Adımı yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer yine” (Aydın, 2018: 41).

aliterasyon da belirli bir müzikalite oluşturmuş ve yüzün genel müzikalitesine katkı sunmuştur.

3.1.4.1.3.2. Söz Sanatları

Beşinci satırın başı okunamadığı için bu ifadenin içinde geçtiği cümle yani iç bağlamı açık olarak tespit edilememektedir. Buna rağmen mevcut kısımda tezat sanatına dayalı etkili bir ifade tespit edilmiştir. İfadede “üzä” ve “t(ä)ñri” kelimeleri üst bilgisini, “(a)sra” ve “y(e)r” kelimeleri ise alt bilgisini ifade etmekte ve bu kelimelerin kullanımı bir tezat oluşturmaktadır. Zıtların uyumu ve bu uyum sayesinde vücuda getirilen güç güzellik, alıntılanan metin parçası için etkileyici bir durum olmuştur.

Ayrıca bu tezat “kök” ve “y(a)g(i)z” kelimelerinin sağladığı renk bilgisi katkısı ile görsel açıdan, “ü-zä kök t(ä)ñ-ri : = 5 hece” ve “(a)s-ra y(a)-g(i)z y(e)r := 5 hece” iki kanadı oluşturan tezat kısımların hece sayısı açısından eşitliği de ritim bakımından desteklenmektedir. Başka bir deyişle kurulan tezat hem görsellik hem ritim bakımından desteklenmiş, tezada dayalı görsel ve ritmik etkileyici bir anlatım oluşturulmuştur. Kullanılan tezat sayesinde belirgin, canlı, şaşırtıcı ve akılda kalıcı bir ifade yakalanmıştır. Zıt öğelerin bir arada kullanılması güçlü ve canlı bir anlatım sağlamış, Herakleitosçu bir uyum yakalanmıştır.

Renk ile ilgili sıfatlar tezada görsel bir yön katmış ve etkileyciliği arttırmıştır. Nitekim yakalanan hece sayısı eşitliği de ifadeye ritim katmış, böylece hem tezadın canlılığı, hareketliliği ve dinamikliği hem de genel olarak doğu yüzünün ses yapısı ritim ile pekiştirilmiştir.

“üzä kök t(ä)ñri : (a)sra y(a)g(i)z” ifadelerinin bozkır gerçekliğine uygun bir şekilde edebî kılınması, söz konusu metin parçasında Türk sanat geleneklerinden gerçekliğin kendine yer bulmasını sağlamıştır. Böylece doğallık yakalanmış, metin parçası hem okura daha samimi gelmiş hem de Türk sanatının önemli bir geleneği ile bağ kurmuştur.

İfade bu şekilde önemli edebî etkilere sahip olsa da iç bağlamı, olumsuz şartlardan ötürü açık bir şekilde tespit edilememektedir. Buna rağmen yazıtlar dönemi insanının hem “kök t(ä)ñri” hem “y(a)g(i)z y(e)r” tarafından aynı anda

gözetildiği bilinen bir gerçektir. Nitekim Tariat Yazıtı'nın ilerleyen kısımlarında, batı yüzünün üçüncü satırında “*üzä : [k]ök t(ä)ñri y(a)[rl](i)k(a)duk üç(ü)[n (a)sra y(a)g(i)]z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n .*” ifadesi bu gözetilmeyi örneklemektedir. Doğu yüzünde de bu iki unsurdan alınacak gücün etkileyici bir şekilde ifadesi sergilenmiş olabilir. Başka bir açıdan karşıt kuvvetlerin birbirleri ile karşılaşınca birbirlerini tamamlayıp bir bütün oluşturduğundan hareketle “dünya”nın dolaylı yoldan ifadesinin de gerçekleştirildiği düşünülebilir. Nitekim Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünün ilk satırındaki “[*yër*] *teñri kıl(i)ntukta*” ifadesi dünyanın dolaylı yoldan ifadesini örneklemektedir. İfade hangi işlev veya iç bağlamda yer alırsa alsın tezat sanatının görsellik ve ritim ile desteklendiği etkili bir yapı oluşturulduğu açıktır.

3.1.4.1.4. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)

5.*nt(a)r (a)t(a)nt(i)m⁴¹⁹ : s(ä)k(i)[z ot(u)z]*
y(a)ş(i)ma : yıl(a)n : yılka türk : (e)l(i)n (a)nta : bulg(a)d(i)m : (a)nta :
(a)rt(a)td(i)m⁴²⁰ : (Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-4'te alıntılanan kısım Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün beşinci satırıdır.

3.1.4.1.4.1. Paralellik

Alıntılanan satırda “*s(ä)k(i)[z ot(u)z]* *y(a)ş(i)ma : yıl(a)n : yılka türk : (e)l(i)n*” ifadesi ortak kullanılmış ve “*(a)nta : bulg(a)d(i)m*” ile “*(a)nta : (a)rt(a)td(i)m*” cümleleri arasında öge düzeyinde paralellik kurulmuştur. İkinci “*(a)nta*” kelimesinde eksiltiye potansiyeli varken bu eksilti yapılmamış ve cümleler arasında öge düzeyinde “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” formunda paralel bir yapı elde edilmiştir.

“*(a)nta : bulg(a)d(i)m*” ile “*(a)nta : (a)rt(a)td(i)m*” paralel ifadelerinde Türk sanatının geleneklerinden hamasi üslup kendine yer bulmuştur. Söz konusu üslup

⁴¹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> atandım.” (Aydın, 2018: 41).

⁴²⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yirmi sekiz yaşımda, yılan yılında (741) Kök Türk yurdunu, orada karıştırdım (ve) orada bozguna uğrattım.” (Aydın, 2018: 41).

sayesinde metin parçasının okur üzerindeki etkileyiciliği artmış ve okur tarafından daha kabul edilebilir bir konuma yükselmiştir.

3.1.4.1.4.2. Ses Yapısı

Metin Parçası-4'te alıntılanan ikinci cümlede “y(a)ş(ı)ma”, “yıl(a)n”, “yılka” kelimeleri art arda “y” konsonantı ile başlamış, “y” konsonantı art arda kelime başında üç kere tekrar etmiş ve bu durum yatay aliterasyon oluşturmuştur. Benzer bir aliterasyon da dokuzuncu satırdaki “koñ yılka : yorid(ı)m” cümlesinde “yılka” ve “yorid(ı)m” ifadeleri arasında mevcuttur. Burada da “y” konsonantı iki kere tekrar etmiş ve yatay aliterasyon bu şekilde oluşturulmuştur.

Metin Parçası-4'te alıntılanan ikinci cümlede sonunda ise “(a)nta” ve “(a)rt(a)td(ı)m” kelimeleri “a” vokali ile başlamış, “a” vokali art arda kelime başında iki kere tekrar etmiş ve bu durum yatay asonans oluşturmuştur. Söz konusu aliterasyon ve asonans diğer ses yapısı araçları ile birleşerek metin parçasının müzikalitesini oluşturmuş ve etkili bir müzikalite yaratılmasını sağlamıştır.

Metin Parçası-4'te alıntılanan ve arda arda gelen “(a)nta : bulg(a)d(ı)m” ve “(a)nta : (a)rt(a)td(ı)m” cümleleri arasında önyineleme mevcuttur. “(a)nta” kelimesi iki cümlede de başında tekrar etmiş ve satır başı redifi olarak da değerlendirilebilecek söz konusu tekrar, belirli bir müzikalite yaratmıştır. Söz konusu müzikalite “y” aliterasyonu ve “a” asonansı ile birleşerek beşinci satırdaki müzikaliteyi oluşturmuştur.

Alıntılanan ilk dört metin parçasında da eksiltirme potansiyeli olan öğeler eksiltilmemiş ve bu eksiltilmeme sayesinde paralellik elde edilmiştir. Eksiltinin yapılmaması, paralellik oluşturmuş ve bu paralellik eksiltinin işlevsel bir şekilde yapılmadığının göstergesi olmuştur. Eksiltinin yapılmamasıyla bu yapılar özelinde yoğun ve duru bir anlatım yerine daha çok ritmik bir anlatım tercih edilmiştir. Paralel ifadeler arasında uyum ve bütünlük oluşturulmuş, belirli bir ritim yakalanmıştır. Bu ritmik yapı sayesinde canlılık, hareket ve akıcılık oluşturulmuş, okurun dikkati çekilerek ilgisi canlı tutulmuştur.

3.1.4.1.5. Metin Parçası-5 (Doğu Yüzü)

6.[*(a)tl(i)*]*g(i)n* : *y(a)m(a)şdı*⁴²¹ *bıya*
*[yo]r(i)dı*⁴²² : *ozm(i)ş t(e)g(i)n ud(a)rg(a)nta* : *yorıyur* : *t(e)dı*⁴²³ : *(a)nı (a)lg(i)l*
*t(e)dı*⁴²⁴ (Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-5'te alıntılanan kısım Tariat Yazıtı'nın doğu yüzünün altıncı satırıdır.

3.1.4.1.5.1. Paralellik

Alıntılanan kısımda “Yan Cümle + *t(e)dı*” şeklinde iç içe birleşik cümle formunda cümle yapısı bakımından paralel iki doğrudan anlatım cümlesi mevcuttur. Metin parçasındaki “*ozm(i)ş t(e)g(i)n ud(a)rg(a)nta* : *yorıyur* : *t(e)dı* : *(a)nı (a)lg(i)l t(e)dı*” cümlelerinde “doğrudan (/ düz) anlatım” tekniği ile olaylar okura doğrudan sunulmuş, anlatıcı; okuyucu ile eser arasından çekilmiştir. Böylece okurun dikkati metne çekilmiş ve metne yoğunlaşması sağlanmıştır. Hem doğrudan anlatım hem de paralel cümle yapıları sayesinde metne belirli bir ritim ve akıcılık kazandırılmıştır. Doğu yüzünün genelinde paralellik ve eşit hece sayıları ile sağlanan ritim ve akıcılık burada alıntılanan doğrudan anlatım ile de desteklenmiştir.

3.1.4.1.5.2. Söz Sanatları

Doğrudan anlatımın ikinci cümlesini oluşturan “*(a)nı (a)lg(i)l*” cümlesi hareket ve ritmi destekleyen önemli bir emir cümlesidir. Nida olarak da değerlendirilebilecek bu emir cümlesi doğrudan anlatımın ritmik ve dinamik yapısını pekiştirmiştir. Ayrıca “*(a)lg(i)l*” emir çekimindeki “-*g(i)l*” emir eki, emri pekiştirerek hem hatibin statü olarak muhataptan üstünlüğünün hem de emrin keskinliğinin göstergesi olmuştur.

⁴²¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *atlısıyla (bize) katıldı.*” (Aydın, 2018: 42).

⁴²² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Bin kişilik askeri birlik ile yürüdüm.*” (Mert, 2009: 160).

⁴²³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*‘Ozmış Tegin Udurgan’dan (bize doğru) ilerliyor’ dedi.*” (Aydın, 2018: 42).

⁴²⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*‘(Onu) yakala’ dedi.*” (Aydın, 2018: 42).

Sonuç olarak Metin Parçası-5'te gerçekleştirilen paralellik, emir çekimi ve doğrudan anlatım sayesinde Moyen Çor'un Kutlug Kül Bilge'den (Kök) Türklere dair aldığı talimatlar etkileyici şekilde ifade edilmiştir. Talimatın alınma sahnesi gerçekleştirilen ve edebî tekniklerle de desteklenen doğrudan anlatım sayesinde okurların gözünün önünde hareketli bir sahne şeklinde canlandırılabilmiş ve bu sayede etkileyici bir anlatım yakalanabilmiştir.

3.1.4.1.6. Ses Yapısı

Tariat Yazıtı'nın doğu yüzündeki ses yapısına genel olarak bakıldığında ses ahenginin tesis edildiği görülür. Yazıtın doğu yüzündeki ritmik yapı, cümlelerin sonundaki fiil çekimleriyle elde edilen ve aynen yinelenen kelimeler sayesinde müzikalite ile de desteklenmiştir.

İlk dört satırdaki cümleler “...*ol(u)rmışØ*”, “...*b(a)rm(ı)şØ*”, “...*b(a)rm(ı)şØ*”, “...*ol(u)rm(ı)şØ*”, “...*ol(u)rm(ı)[s]Ø*” ve “...*b(a)rm(ı)şØ*” şeklinde öğrenilen geçmiş zamanın üçüncü şahsı ile çekimlenmiştir. Gerçekleştirilen fiil çekimi sayesinde “-mış” ek formunda redif değerinde ses benzerlikleri elde edilmiş ve belirli bir müzikalite oluşturulmuştur.

Ayrıca “*ol(u)r-*” ve “*b(a)r-*” fiilleri üçer kez aynen tekrar etmiştir. Bu tekrar hem içeriğin oluşturulmasına hizmet etmiş hem de belirli bir müzikalite oluşturmuştur.

Sonraki beş satırdaki cümleler “... *(a)t(a)nt(ı)m*”, “...*bulg(a)d(ı)m*”, “...*(a)rt(a)td(ı)m*”, “...*tok(i)t(tu)rt(ı)m*”, “...*(a)lt(ı)m*”, “...*(i)çg(ä)rt(ı)m*”, “...*yorıd(ı)m*” şeklinde görülen geçmiş zamanın birinci tekil şahsı ve “...*y(a)m(a)şdıØ*”, “...*[yo]r(i)dıØ*”, “...*t(e)diØ*”, “...*t(e)diØ*”, “...*bolıtıØ*”, “...*bolıtıØ*” biçiminde görülen geçmiş zamanın üçüncü tekil şahsı ile çekimlenmiştir. Gerçekleştirilen bu çekimler sayesinde “-mış” ile “-Dİm” ek formunda redif değerinde ses benzerlikleri elde edilmiş ve belirli bir müzikalite yakalanmıştır.

Yazıtın doğu yüzündeki müzikaliteye katkı veren bir diğer ses yapısı aracı ulamadır. Ulama doğu yüzünün genelinde tercih edilmiştir. Birinci satırda “*k(a)g(a)n üç*”, “*k(a)g(a)n ol(u)rm(ı)ş*”, “*yıl ol(u)rmış*”; üçüncü satırda “*(ä)çüm (a)pam*”, “*s(ä)k(i)z on*”, “*yıl ol(u)rm(ı)ş*”, “*ötük(ä)n (e)li*”, “*ögr(ä)s (ä)li*”, “*(e)k(i)n (a)ra*”,

“ork(u)n ög(ü)zdä”; dördüncü satırda “yıl ol(u)rm(ı)[ş]”, “(a)t(ı)m(ı)n üzä”; beşinci satırda “s(ä)k(i)[z ot(u)z]”, “türk (e)l(i)n”, “(e)l(i)n (a)nta”; altıncı satırda “t(e)g(i)n ud(a)rg(a)nta”; yedinci satırda “kum (a)şm(ı)ş”, “y(a)r ög(ü)zdä”, “y(e)t(i)nç (a)y”; sekizinci satırda “k(a)n[(ı)n (a)lt(ı)m]”, “bod(u)n(u)g (a)nta” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Bu ulamalar metne belirli bir akıcılık ve müzikalite katmış, diğer ses yapısı araçları ile oluşturulan müzikaliteyi desteklemiştir.

Doğu yüzündeki bu ses benzerlikleri ve ulama belirli bir müzikalitenin oluşturulmasını sağlamış, metne belirli bir ahenk katmıştır. Ayrıca yapılan önyineleme, aliterasyon ve asonans da söz konusu müzikaliteye katkı sunmuştur. Paralellikler ve ölçü ile sağlanan ritim; önyineleme, ulama ve ses benzerlikleri ile sağlanan müzikalite, büyük oranda doğu yüzünün ses ahengini oluşturmuştur. Bu ses ahengi sayesinde içerik daha etkileyici ve monotonluğa düşülmeden daha akıcı şekilde sunulabilmiştir. Nitekim bu ses ahenginin yaratılmasına ileriki kısımlarda değinilecek olan farklı yapılar da hizmet etmiştir.

3.1.4.2. Güney Yüzü

Bu başlık altında Tariat Yazıtı’nın güney yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.4.2.1. Metin Parçası-6 (Güney Yüzü)

1. (e)k(i)nti b(e)ç(i)n yılka y[orid(ı)m]⁴²⁵ :
..... süñ(ü)şd(ü)m⁴²⁶ : (a)nta : s(a)nçd(ı)m⁴²⁷ : k(a)nın (a)nta
2. tutd(u)m⁴²⁸ anta⁴²⁹ kəsre⁴³⁰ başı⁴³¹ kelti⁴³²⁴³³ t(a)kıgu :
yıl[ka] yorid(ı)m⁴³⁴ : yıll(a)d(ı)m⁴³⁵ : b(e)ş(i)nç (a)y : üç y(e)g(i)rmikä : k(a)l(ı)şdı⁴³⁶

⁴²⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İkinci <...> maymun yılında (744) (üzerlerine) yürüdüm.” (Aydın, 2018: 42).

⁴²⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> savaştım.” (Aydın, 2018: 42).

⁴²⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 42).

⁴²⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hanını, orada ele geçirdim.” (Aydın, 2018: 42-43).

⁴²⁹ Aydın, 2018: 43.

⁴³⁰ Aydın, 2018: 43.

⁴³¹ Aydın, 2018: 43.

3. *sün(ü)şd(ü)m*⁴³⁷ : *(a)nta* : *s(a)nçd(ı)m*⁴³⁸ : ... *beg*⁴³⁹ ...-*tim*⁴⁴⁰⁴⁴¹ *içg(ä)r(i)p*
igd(i)r böl[ük...]...*b(ä)n* : *(a)nta k(e)srä it yılda* : *üç k(a)rluk* : *y(a)bl(a)k*
s(a)k(i)n(i)p : *t(ä)zä* : *b(a)rdı kur(i)ya on ok(k)a*

4. *kirti*⁴⁴² (Şirin, 2016: 655)

Metin Parçası-6’da Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün ilk üç satırı alıntılanmıştır. Güney yüzünün ilk üç satırında ve dördüncü satırın ortasına kadar (yani Metin Parçası-7’de alıntılanan kısma kadar) Moyen Çor’un (Kök) Türkler ve sonrasında “*böl[ük]*” ile mücadeleleri ifade edilmiştir. Dördüncü satırın ortasından sonraysa Kutlug Kül Bilge’nin “*yabgu*” ataması ve sonrasında Moyen Çor’un halkın desteği ile kağan olması anlatılmıştır. Mücadelelerin anlatımı “ilk kısım”, sonrası ise ikinci kısım olarak kabul edilebilir.

3.1.4.2.1.1. Ses Yapısı

Mücadelelerin anlatımı “ilk kısım” olarak kabul edildiğinde bu ilk kısımda “*(a)nta* : *s(a)nçd(ı)m*”, “*sün(ü)şd(ü)m*” ya da “*k(a)nın (a)nta tutd(u)m*” gibi kısa cümlelerin kullanıldığı, bu cümlelerin de ritmik ve hareketli bir anlatım oluşturduğu görülür.

Bu ritmik anlatım ilk satırdaki “*y[orid(ı)m]*”, “*sün(ü)şd(ü)m*”, “*s(a)nçd(ı)m*”; ikinci satırdaki “*tutd(u)m*”, “*yorid(ı)m*”, “*yıll(a)d(ı)m*”; üçüncü satırdaki “*sün(ü)şd(ü)m*”, “*s(a)nçd(ı)m*” görülen geçmiş zaman birinci tekil şahıs çekimiyle “-

⁴³² Aydın, 2018: 43.

⁴³³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *Ondan sonra başları geldi.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *Tavuk yılında (745) (üzerlerine) yürüdüm.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(O) *yılı (orada) geçirdim.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Beşinci ayın on üçünde baş kaldırdılar.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Savaşım.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Orada mızrakladım.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴³⁹ Mert, 2009: 169; Aydın, 2018: 43; Ölmez, 2018: 79.

⁴⁴⁰ Mert, 2009: 169; Aydın, 2018: 43; Ölmez, 2018: 79.

⁴⁴¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *bey* <...> -*dim.*” (Aydın, 2018: 43).

⁴⁴² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tâbi kılıp İgdir(lerden) Bölök* <...> *ben, ondan sonra it yılında (746)* (Aydın, 2018: 43) *Üç Karluklar fena halde / olağanüstü tasalanıp kaçtı, batıda On Oklara sığındı.* (Şirin, 2022: 259).

Dİm” “ek” formunda redif değerinde ses benzerlikleriyle müzikalite açısından desteklenmiştir.

Bu müzikaliteye ilk üç satırda yer yer yapılan ulama da katkı sunmuştur. İlk satırda “k(a)nın (a)nta”; ikinci satırda “b(e)ş(i)nç (a)y”, “(a)y üç”; üçüncü satırda “içg(ä)r(i)p igd(i)r”, “b(ä)n (a)nta”, “on ok(k)a” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Bu ulamalar ilk kısmın müzikalitesinin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Söz konusu müzikalite ilk iki satırda yer alan yatay aliterasyon ile de desteklenmiştir. İlk satırda “b(e)ş(i)n yılka y[orid(i)m]” ifadesinde “yılka” ve “y[orid(i)m]” kelimelerinin başında “y” konsonantı aynen tekrar etmiş, yatay aliterasyon meydana gelmiştir. İkinci satırda da “t(a)kıgu : yıl[ka] yorid(i)m : yill(a)d(i)m” ifadesinde “yıl[ka]”, “yorid(i)m” ve “yill(a)d(i)m” kelimelerinin başlarında yine “y” konsonantı aynen tekrar etmiş, yatay aliterasyon meydana gelmiştir. Bu yatay aliterasyonlar da ilk kısmın müzikalitesinin oluşturulmasına hizmet etmiş ve bu kısmın ahengine katkı sunmuştur.

İlk kısımda daha önceki kısımlarda kullanılan hamasi üslup kullanılmaya devam edilmiş ve metin parçası söz konusu üslup sayesinde okur üzerinde etkili olmayı sürdürmüştür. Söz konusu üslup ses ahengi ile bezenmiş ve mücadelelerin etkileyici şekilde verilebilmesini sağlamıştır.

İlk kısım bu şekilde ritmik ve müzikalite açısından bezenmiş hâlde ahenkli bir şekilde oluşturulmuştur. “İkinci kısım”ın ise nasıl oluşturulduğu çeşitli alıntılar eşliğinde ortaya konacaktır.

3.1.4.2.2. Metin Parçası-7 (Güney Yüzü)

4. ... üç [k(a)rluk] : l(a)gz(i)n yılka : tok(u)z t(a)t(a)r tok(u)z buyruk [b]i[ş] s(ä)ñüt : k(a)ra bod(u)n : tur(u)y(i)n : k(a)ñ(i)m k(a)nka : öt(ü)nti⁴⁴³ : (ä)çü (a)pa atı

5. b(a)r t(e)di⁴⁴⁴ ötük(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]⁴⁴⁵ ... (a)nta : y(a)bgu : (a)t(a)di⁴⁴⁶ : (a)nta k(e)srä küsgü yılıka sinligde⁴⁴⁷ küç⁴⁴⁸ k(a)ra bod(u)n er]miş⁴⁴⁹

⁴⁴³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Üç Karluk(lar) domuz yılında (747) Dokuz Tatar(lar) <...> dokuz komutan <...> beş general (ve) halk (önünde) ayağa kalkarak babam kağana (şöyle) arz ettiler.” (Aydın, 2018: 43).

*sinsizde*⁴⁵⁰ *küç*⁴⁵¹ *k(a)ra sub (ä)rmiş : k(a)ra bod(u)n : tur(u)y(ı)n : k(a)g(a)n : (a)t(a)dı*⁴⁵² (Şirin, 2016: 655-656)

Metin Parçası-7’de Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün dördüncü satırının sonu ve beşinci satırının büyük bir kısmı alıntılanmıştır⁴⁵³.

3.1.4.2.2.1. Paralellik

Metin Parçası-7’de de alıntılanan “ikinci kısım”da ise hem paralellik hem de “doğrudan (/ düz) anlatım” tekniği temelinde etkili bir anlatım oluşturulmuştur.

⁴⁴⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Atalarımızın adı var’ dedi(ler).” (Aydın, 2018: 43).

⁴⁴⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Ötüken toprakları sizde, geri ver’ dediler.” (Ölmez, 2018: 82).

⁴⁴⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> orada yabgu (olarak) atadı.” (Aydın, 2018: 43).

⁴⁴⁷ Aydın, 2018: 43.

⁴⁴⁸ Mert, 2009: 169; Ölmez, 2018: 79; Aydın, 2018: 43.

⁴⁴⁹ Aydın, 2018: 43.

⁴⁵⁰ Aydın, 2018: 43.

⁴⁵¹ Mert, 2009: 169; Ölmez, 2018: 79; Aydın, 2018: 43.

⁴⁵² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ondan sonra fare yılında (748), ‘sen varken halk güçlü imiş, sensizken (halkın) gücü kara su (gibi) imiş’ (diyerek) halk ayağa kalkıp kağan (olarak) atadı.” (Aydın, 2018: 43-44).

⁴⁵³ Alıntılanan metin parçasındaki beşinci satır Tariat Yazıtı’nın tartışmalı kısımlarından biridir. Satırın sonlarına doğru olan “ $s^2In^2l^2g^2d^2A$ ” ve “ $s^2In^2s^2zd^2A$ ” kelimeleri araştırmacılar tarafından farklı farklı okunup anlamlandırılmıştır. Söz konusu kelimelerin Şirin tarafından “ $s^2In^2l^2g^2d^2A$ ” ve “ $s^2In^2s^2zd^2A$ ” şeklinde sadece transliterasyonları yapılmıştır (2016: 655). Bu kelimeleri ilk defa Tekin “*sin(e)gde*” ve “*sin s(i)zde*” şeklinde okuyup “(ecdat) mezarlığında” ve “mezarları sizde” şeklinde anlamlandırmıştır. Tekin, “ $s^2In^2l^2g^2$ ” kelimesi için “*sinleg*” okuyuşu ve “mezarlık” anlamını, “ s^2In ” kelimesi için “*sin*” okuyuşu ve “mezar” anlamını ilk öneren isimdir. Araştırmacı “mezar” anlamına gelen “*sin*” kelimesinin Uygur metinlerinde tespit edildiğini ve Gabain’in işaret ettiği gibi Çince “*kabir, türbe*” anlamına gelen “*ts’in*” sözcüğünden alıntılanmış bir alıntı kelime olduğunu dile getirmiştir (Tekin, 1982: 805, 809, 815). Ölmez, Tekin’i izleyerek “*şinlegde*” ve “*şin : şizde*” biçiminde okuyup “mezarlıktan (atalardan ?)” ve “mezarlık sizde” şeklinde anlamlandırmıştır (Ölmez, 2018: 79, 83). Mert de yine Tekin’i izleyerek “*s(i)nl(e)gde*” ve “*sin s(i)zde*” şeklinde okuyup “(ecdat) mezarlığında” ve “(Atalarımızın) mezarları” biçiminde anlamlandırmıştır (Mert, 2009: 169, 171). Aydın ise Tekin, Ölmez ve Mert’ten farklı bir şekilde “ $s^2In^2l^2g^2d^2A$ ” ve “ $s^2In^2s^2zd^2A$ ” kelimelerini sırasıyla “*sinligde*” ve “*sinsizde*” şeklinde okumuş, “*sen varken*” ve “*sensizken*” şeklinde anlamlandırmıştır. Araştırmacı “*sinlig*” okuyuşuna “*senli, seninle (birlikte)*”, “*sinsiz*” okuyuşuna ise “*sensiz*” anlamlarını vermiştir (Aydın, 2018: 43, 168; Aydın, 2019: 217). Hem Aydın ve Ariz hem Aydın “mezar, kabir” anlamına gelen “*sin*” kelimesinin ilk kez Karı Çor Tigin Yazıtı’nda kalın sırada ve art vokalli bir şekilde “*sin*” olarak tanıklandığını, bu yüzden Tariat Yazıtı’ndaki “ s^2In^2 ” şeklinde yazılan ince sıradaki ve ön vokalli kelimenin mezar anlamına gelen “*sin*” olamayacağını ileri sürmüştür (Aydın ve Ariz, 2014: 72-73; Aydın, 2019: 217). Bu bilgilerden hareketle “mezar” anlamına gelen “*sin*” kelimesinin Karı Çor Tigin Yazıtı’nda kalın sırada ve art vokalli şekilde tespit edilmesinden ötürü “ $s^2In^2l^2g^2d^2A$ ” ve “ $s^2In^2s^2zd^2A$ ” kelimelerinin kökündeki “*sin*” kelimesinin Aydın’ın ileri sürdüğü gibi “*sen*” şeklindeki anlamlandırılışı, kelimelerin de sırasıyla “*senli, seninle (birlikte)*” ve “*sensiz*” biçimindeki anlamlandırılışı daha kabul edilebilir görünmektedir.

“(ä)çü (a)pa atı b(a)r t(e)di ötü(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]” doğrudan anlatımında “Yan Cümle + t(e)di” biçiminde iç içe birleşik cümle formunda cümle yapısı bakımından paralel iki doğrudan anlatım cümlesi mevcuttur. Doğrudan anlatım ile elde edilen ritim, paralellik ile de desteklenmiş ve etkili bir ifade kurulmuştur.

Doğrudan anlatım ilk olarak Kutlug Kül Bilge’ye arzın yapıldığı “(ä)çü (a)pa atı b(a)r t(e)di ötü(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]” biçimindeki kısımda, ikinci olarak Moyen Çor’un kağan ünvanı aldığı “sinligde küç k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde küç k(a)ra sub (ä)rmiş” şeklindeki bölümde tercih edilmiştir. Gerçekleştirilen doğrudan anlatımlar sayesinde okur olaylarla yüz yüze getirilmiş ve olaylar dikkat çekici bir hâlde ifade edilmiştir. Anlatıcı, okuyucu ile metin arasından çekilmiş, okurun metne yoğunlaşması ve dikkatinin çekilmesi sağlanmıştır.

Ek olarak doğrudan anlatım metne belirli bir ritim ve hareketlilik katmıştır. Bu ritim ilerleyen kısımlarda hem yine doğrudan anlatım ile hem de başka araçlarla desteklenerek sürdürülmüştür. Ritmik anlatım sayesinde okurun ilgisi her an canlı tutulmuş ve dinamik bir metin elde edilmiştir. Bu durum içeriğin vurgulanması ve daha etkili aktarılmasını sağlamıştır.

3.1.4.2.2.2. Ses Yapısı

Ritmik anlatım ayrıca çeşitli ses benzerlikleri ile de desteklenmiştir. Dördüncü satırın hemen öncesinden itibaren başlayan “b(a)rdıØ”, “kirtiØ”, “[iç(i)k]diØ”, “[ö]lt[i]Ø”, “öt(ü)ntiØ”, “t(e)diØ”, “ti[di]Ø”, “(a)t(a)dıØ” şeklindeki görülen geçmiş zamanın üçüncü tekil şahıs çekimi ve burada ortaya çıkan “-DI” “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği ifadeye belirli bir müzikalite katmış ve ritmi müzikalite yönünden desteklemiştir.

Alıntılanan metin parçasına yer yer yapılan ulamalar da müzikalite açısından katkı sunmuştur. Beşinci satırda “ötü(ä)n (e)li”, “bod[(u)n er]miş”, “sub (ä)rmiş” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır.

Ek olarak “ötü(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]” doğrudan anlatım cümlesinin yan cümlesinde kullanılan “(ä)b(i)rØ” emir çekimi de oluşturulan ritmi

desteklemiştir. Kullanılan araçlar sayesinde doğrudan anlatım ile oluşturulan ilk kısımda etkili bir anlatım yakalanabilmiştir.

3.1.4.2.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

“sinligde küç *k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde küç *k(a)ra sub (ä)rmış*” şeklindeki ikinci doğrudan anlatımda kullanılan bir diğer edebîlik aracı da “*küç*” ve “*k(a)ra sub*” ile yapılan teşbih-i belîğdir. Moyen Çor’un yokluğunda “*küç*” şeklindeki “(halkın) gücü”, “*k(a)ra sub*” şeklindeki “*kara su*”ya benzetilmiş, kendisine benzetilen “*k(a)ra sub*” ve benzeyen “*küç*” kullanılmış ancak benzetme yönü ve edatı kullanılmamıştır. Böylece Moyen Çor’un kağan olarak varlığı ve yokluğunun halk için ne anlama geldiği etkili şekilde ifade edilmiştir. Moyen Çor’un kağan olarak halkının başında iken halkın güçlü olduğu ancak o yokken halkın gücünün “*k(a)ra sub*” gibi olduğu dile getirilmiştir. Moyen Çor’un yokluğu bir teşbih-i belîğ ile anlatılmış, “*k(a)ra*”nın sahip olduğu olumsuz anlam dünyası anlatıma dâhil edilmiş ve Moyen Çor’un kağan olmasını destekleyen bir zemin yaratılmıştır. İfadeye göre Moyen Çor, kendi hırsı için değil yokluğunda “*k(a)ra sub*” gibi olan halkın iyiliği için kağan olarak atanmıştır.*

3.1.4.2.2.4. Söz Sanatları

“*k(a)ra bod(u)n*” ad aktarması metnin bu kısmının etkili kılınmasında tercih edilen bir diğer edebîlik aracıdır. İkinci doğrudan anlatım ve sonrasında Moyen Çor’un başa geçmesi “*k(a)ra bod(u)n*”a dayandırılarak ve bu durum da ad aktarması ile ifade edilerek etkili bir şekilde aktarılmıştır. “*k(a)ra bod(u)n : tur(u)y(i)n : k(a)g(a)n : (a)t(a)dı*” ifadesindeki “*tur(u)y(i)n*” zarf-fiil grubu ve “*(a)t(a)dı*” yüklemine özne “*k(a)ra bod(u)n*”dur. Bu ifadelerde tek insan ya da önder özne olarak seçilmemiş, onun yerine halk özne olarak belirlenmiştir. Doğal olarak insanın yani parçanın yapacağı eylemlerde özne, halk yani bütün olmuştur ve parça yerine bütün kullanılarak ad aktarması “parça yerine bütünü kullanımı (/ Lat. totum pro parte)” formunda gerçekleştirilmiştir. Başka bir deyişle “parça-bütün ilişkisine dayanan ad aktarması (/ kapsamlayış/ sinekdoki/ Yun. sünekdokhé/ Fr. synecdoque/ İng. synecdoche)” kullanılmıştır. Benzerlik dışında kullanılan mecaz sayesinde

anlatım daha etkili ve canlı kılınmıştır. Bu ad aktarması sayesinde Moyen Çor'un hâkimiyetinin dayanağının devletin olmazsa olmazlarından biri olan millet olduğu, Moyen Çor'un yönetiminde herkesin birleştiği dolaylı yoldan ve etkili şekilde ifade edilebilmiştir.

3.1.4.2.2.5. Yineleme

“(ä)çü (a)pa atı b(a)r t(e)dî” şeklindeki ilk doğrudan anlatım cümlesinin yan cümlesinde kullanılan “(ä)çü (a)pa” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si ifadeyi etkili kılan bir diğer araçtır. Bu eş anlamlı ikileme ile hem ata/ecdat bilgisi anlam yoğunluğu oluşturularak verilmiş hem de ikişer eşit hece sayısı ile kısmi bir ritim oluşturulmuştur.

3.1.4.2.3. Metin Parçası-8 (Güney Yüzü)

... *k(a)ra bod(u)n : tur(u)y(i)n : k(a)g(a)n :*

6. *(a)t(a)dî⁴⁵⁴ : t(ä)ñridä bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş : b(i)lgä k(a)[g(a)]n : (a)t(a)dî⁴⁵⁵ : (e)lb(i)lgä : k(a)tun : (a)t(a)dî⁴⁵⁶ : k(a)g(a)n : (a)t(a)n(i)p : k(a)tun (a)t(a)n(i)p ötük(ä)n : ortus[ınt]a (a)[s öñ](ü)z b(a)ş k(a)n ıduk b(a)ş k(i)d(i)nin : örgin : bunta : (e)ti(t)d(i)m⁴⁵⁷* (Şirin, 2016: 656)

Metin Parçası-8’de Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün beşinci satırının sonu ve altıncı satırı, Moyen Çor’un “*k(a)ra bod(u)n*” desteği ile kağan atandığının ifade edildiği kısım alıntılanmıştır.

⁴⁵⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Gücün sahibi olan) Halk, ayağa kalkarak (beni) kağan atadı,” (Mert, 2009: 171).

⁴⁵⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tengride Bolmuş El Etmış Bilge Kağan (olarak) atadı.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁵⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Eşimi) El Bilge Katun (olarak) atadı.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁵⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kağan (olarak) atanıp (eşim de) hatun (olarak) atanıp Ötüken’in ortasında As Öngüz Baş ve Kan İduk Baş (dağlarının) batısında kağanlık otağını burada kurdurdum.” (Aydın, 2018: 44).

3.1.4.2.3.1. Paralellik

Güney yüzünün son kısmını oluşturan bu bölümde öncesindeki edebîlik araçlarıyla bezeli anlatım devam ettirilmiştir. Bu metin parçasında da ritmik bir anlatımla ifade etkili kılınmıştır. İlk üç cümlede “... + Ünvan + (a)t(a)dı” şeklinde öge düzeyinde paralellik, dördüncü cümlede “Ünvan + (a)t(a)n(ı)p” şeklinde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellik mevcuttur. Ayrıca Moyen Çor’un ünvanında da “İsim + Sıfat Fiil” şeklinde söz öbeği ve çekim düzeyinde bir paralellik mevcuttur. Birçok düzeyde oluşturulan paralellikler sayesinde doğrudan anlatım ile başlatılan ritmik yapı devam ettirilmiştir. Bu ritmik yapı sayesinde anlatım canlı, hareketli ve dinamik kılınmış; okurun ilgisi çekilmiş ve etkili bir anlatım yakalanabilmiştir.

3.1.4.2.3.2. Ses Yapısı

Bu ritmik yapı hem “(a)t(a)-” kelimesinin çeşitli yapılarda aynen tekrarı hem de “(a)t(a)dı”, “(a)t(a)dı”, “(a)t(a)dı” yüklemelerinde “-dı” şeklinde görülen geçmiş zaman eklerinin yarattığı “ek” formunda redif değerindeki ses benzerlikleri ile müzikalite açısından desteklenmiştir. Buna yakın ses benzerliği Moyen Çor’un ünvanlarındaki “bolm(ı)ş” ve “(e)tm(i)ş” sıfat fiil ögelerinde yer alan “-mİş” tekrarında da mevcuttur.

Altıncı satırı müzikalite yönünden destekleyen bir diğer unsur söz konusu satırda sıklıkla başvuru alan ulamadır. Altıncı satırda “k(a)g(a)n (a)t(a)dı”, “bolm(ı)ş (e)l”, “(e)l (e)tm(i)ş”, “k(a)[g(a)]n : (a)t(a)dı”, “k(a)tun (a)t(a)dı”, “k(a)g(a)n (a)t(a)n(ı)p”, “k(a)tun (a)t(a)n(ı)p”, “(a)t(a)n(ı)p ötük(ä)n”, “ötük(ä)n ortus[ınt]a”, “(a)[s öñ](ü)z”, “k(a)n ıduk”, “(i)d(i)nin örgin” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Özellikle paralelliklerin olduğu yerde ulamaya da başvurulması akıcılığı oldukça arttırmış, ritmik yapının akıcılıkla desteklenmesini sağlamıştır. Söz konusu ulamalar hem parçanın akıcılığını hem de müzikalitesini desteklemiştir.

k(a)-g(a)n : (a)-t(a)-n(i)p

1 1 1 1 1 : 5 Hece

k(a)-tun (a)-t(a)-n(i)p

1 1 1 1 1 : 5 Hece

...

(a)[s öη]-(ü)z b(a)ş

1 1 1 1 : 4 Hece

k(a)n ıd-uk b(a)ş

1 1 1 1 : 4 Hece

“Ünvan + (a)t(a)n(i)p” şeklinde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellığe sahip “k(a)g(a)n : (a)t(a)n(i)p : k(a)tun (a)t(a)n(i)p” zarf tümleçleri hem eşit hece ölçüsü ve durak hem de benzer seslerle oluşturulmuştur. Söz konusu tümleçler “2+3” durağa sahip 5’li hece ölçüsü ile oluşturulmuştur. Ayrıca iki zarf tümleci de aliterasyon olarak değerlendirilebilecek “ka” şeklinde aynı hece ile başlamış sonrasında ise aynı şekilde “(a)t(a)n(i)p” kelimelerini almıştır.

“(a)[s öη](ü)z b(a)ş k(a)n ıduk b(a)ş” şeklindeki dağ isimleri aynı kelime ve hece sayısı ile oluşturulmuştur. Dağ isimlerinde eşit şekilde 4 hece kullanılmış ve ikisinin sonunda da “b(a)ş” kelimesi aynen tekrar etmiştir.

Söz konusu ölçü ve benzer sesler, altıncı satırın ritmik ve müzikaliteye sahip bir şekilde oluşturulmasına hizmet etmiştir.

3.1.4.3. Batı Yüzü

Bu başlık altında Tariat Yazıtı’nın batı yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.4.3.1. Metin Parçası-9 (Batı Yüzü)

1. *t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p : ötük(ä)n k(i)d(i)n uçınta : t(ä)z b(a)şınta örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m⁴⁵⁸ b(a)rs yılka yıl(a)n yılka : (e)ki yıl*

2. *y(a)yl(a)d(i)m⁴⁵⁹ : ulu yılka : ötük(ä)n : ortusınta : (a)s öñ(ü)z : b(a)ş k(a)n ıduk b(a)ş k(i)d(i)nintä y(a)yl(a)d(i)m⁴⁶⁰ : örgin : bunta y(a)r(a)t(i)td(i)m⁴⁶¹ çıt bunta t[ok(i)t]d(i)m⁴⁶² (Şirin, 2016: 656)*

Metin Parçası-9 Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün ilk satırı ve ikinci satırının bir kısmından alıntılanmıştır. Bu satırlarda Moyen Çor'un kağan olduktan sonra kağanlık otağını nerelerde kurdurduğu, ne zaman ve nerede yazı geçirdiği içerik olarak iletilmiştir.

3.1.4.3.1.1. Paralellik

Alıntılanan kısımlarda birçok paralellik ve güçlü bir ritmik yapı tespit edilmiştir. Öncelikle ilk satırdaki “(a)t(a)n(i)p” zarf-fiilinin “t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun” şeklindeki sözde öznelerinde “Ünvan + k(a)g(a)n” ve “Ünvan + k(a)tun” yapısal paralelliği mevcuttur.

Ayrıca Moyen Çor'un “t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş” ünvanında da daha önceki kısımlarda ifade edildiği gibi “İsim + Sıfat Fiil” yapısı söz öbeği düzeyinde paralel bir şekilde kullanılmıştır.

İlk satırda yaratılan bir diğer paralellik ise “k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)-” ifadesindedir. Burada da “Ünvan + (a)t(i)g” şeklinde söz öbeği düzeyinde

⁴⁵⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tengride Bolmuş El Etmiş Bilge Kağan (ve eşim) El Bilge Katun <...> kağan adını, hatun adını alıp Ötüken'in batı ucunda, Tes (Irmağı'nın) kaynağında kağanlık otağını (orada kurdurdum, karargâh çitlerini) orada vurdurdum.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁵⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Pars yılında (750) (ve) yılan yılında (753) iki yıl yayladım.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁶⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ejderha yılında (752) Ötüken'in ortasında, As Öngüz Baş (ile) Kan Iduk Baş (dağlarının) batısında yayladım.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁶¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kağanlık otağını burada yaptırttım.” (Aydın, 2018: 44).

⁴⁶² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Karargâh çitlerini burada vurdurdum.” (Aydın, 2018: 44).

paralel bir yapı oluşturulmuştur. Bu paralel yapının oluşturulması, eksiltinin işlevsel kullanılması sayesinde mümkün olmuştur. İfadede eksiltirme potansiyeline sahip ilk “(a)t(i)g” kelimesinin eksiltilmemesi sayesinde “Ünvan + (a)t(i)g” paralel yapısı oluşturulabilmiştir. Böylece ifade özelinde daha az yoğun ve duru bir anlatım fakat daha çok canlı ve ritmik bir anlatım yakalanmıştır. Bunun yanında paralel yapının iki kanadı da dörder hece sayısına sahip olma bakımından eşit hece sayısına sahiptir. Hece sayılarındaki bu eşitlik paralellik ile oluşturulan ritmi destekleyen bir diğer ögedir.

İlk satırdaki bir diğer paralellik ise “örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m” ifadeleri arasında mevcuttur. Bu iki cümlede “t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p” zarf-fiili ve “ötük(ä)n k(i)d(i)n uçınta : t(ä)z b(a)şınta” yer tamlayıcısı ortak kullanılmış, “t(ä)z b(a)şınta” yer tamlayıcısından sonra cümleler arasında yüzey yapıda “Nesne + Yer Tamlayıcısı + Yüklem” formunda öge dizilişi paralelliği yakalanmıştır.

Birinci satırdaki son paralellik ise “b(a)rs yılka yıl(a)n yılka : (e)ki yıl y(a)yl(a)d(i)m” cümlesinin “b(a)rs yılka yıl(a)n yılka” şeklindeki zarf tümlecinde yer alan söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralelliktir. Bu zarf tümlecinde “İsim + Yıl + Yönelme Hâli Eki” formunda, söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellik mevcuttur. Bu ifadedeki paralelliğin yakalanmasında eksiltinin işlevsel kullanılması etkili olmuştur. “b(a)rs”tan sonra eksiltirme potansiyeline sahip “yılka” kelimesi eksiltilmemiş ve bu sayede paralellik kurulmuştur. Böylece bu ifade özelinde duruluk ve yoğunluk zarar görse de ritmik ve hareketli bir anlatım yakalanmıştır.

Alıntılanan kısımdaki son paralellik ise ikinci satırın ortasında yer alan “örgin : bunta y(a)r(a)t(i)td(i)m çıt bunta t[ok(i)t]d(i)m” cümleleri arasındadır. Bu iki cümle arasında “Nesne + Yer Tamlayıcısı + Yüklem” formunda öge dizilişi düzeyinde paralellik mevcuttur. Bu cümleler arasındaki öge dizilişi formu ile “örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m” cümleleri arasındaki öge dizilişi formu da “Nesne + Yer Tamlayıcısı + Yüklem” şeklinde paraleldir. İlk cümlede yer tamlayıcısı “[(a)nta” iken ikinci cümlede yer tamlayıcısı “bunta”dır.

Batı yüzünün ilk iki satırına bakıldığında paralelliğin yapı, çekim, söz öbeği, öge düzeyinde kullanıldığı ve bu paralelliklerle ritmik bir anlatımın oluşturulduğu

görülür. Ayrıca paralellikler kullanıldıkları kısımlarda uyum ve bütünlüğün oluşmasına da hizmet etmiştir. Oluşturulan ritim sayesinde güney yüzünün son satırlarında ortaya konan ilgi çekici ve hareketli yapı devam ettirilmiş, okurun ilgisi canlı tutulmuştur. Ritim sayesinde canlı ve dinamik bir anlatım sağlanmış, akıcılık ve akılda kalıcılık sağlanmıştır. Güney yüzünün son satırlarında halkın desteği ile kağan ilan edildiği ifade edilen Moyen Çor'un ve faaliyetlerinin öne çıkarılarak anlatılmasına batı yüzünde de devam edilmiştir. Nitekim bu ritmik anlatım ilerleyen satırlarda da hem devam ettirilecek hem de farklı araçlarla desteklenerek daha etkili bir hâlde kullanılacaktır.

3.1.4.3.1.2. Ses Yapısı

$k(a)-g(a)n : (a)-t(a)-n(i)p$

1 1 1 1 1 : 5 Hece

$k(a)-tun (a)-t(a)-n(i)p$

1 1 1 1 1 : 5 Hece

İlk satırdaki “ünvan + $(a)t(a)n(i)p$ ” biçiminde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralelliğe sahip “ $k(a)g(a)n : (a)t(a)n(i)p : k(a)tun (a)t(a)n(i)p$ ” zarf tümleçleri eşit hece ölçüsü, durak ve benzer seslerle oluşturulmuştur. Bu tümleçler “2+3” durağa sahip 5’li hece ölçüsüyle meydana getirilmiştir. Ek olarak iki zarf tümleci de aliterasyon sayılabilecek “ ka ” şeklinde aynı hece ile başlamış ardından ise aynı şekilde “ $(a)t(a)n(i)p$ ” kelimelerini almıştır.

$ör-g(i)n [(a)n-ta : (e)-t(i)t-d(i)m$

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

$çıt] (a)n-ta : y(a)-r(a)-t(i)t-d(i)m$

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

İlk satırdaki paralelliğe sahip “*örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m*” ifadeleri eşit kelime ve hece sayısından oluşmaktadır. Söz konusu hece eşitliği “4+3 / 3+4” şeklinde duraklanmıştır. Öncelikle söz konusu ifadelerin aynı hece ölçüsü ile oluşturulmaları tıpkı paralellik gibi metne belirli bir ritim katmıştır. Bunun yanında durakların “4+3 / 3+4” şeklinde öbeklenmesi dinamik bir yapı meydana getirmiştir. Ayrıca “çift+tek / tek+çift” ve “4+3 (4>3) / 3+4 (3<4)” asimetrik yapıları söz konusu dinamik yapıyı destekleyen bir diğer durumdur. Alıntılanan metin parçası gerek ölçü, gerek dinamik ve asimetrik yapılar gerekse ses benzerlikleri ile etkili bir ses ahengi oluşturmuştur.

(a)[s öη]-(ü)z b(a)ş
 1 1 1 1 : 4 Hece
k(a)n ıd-uk b(a)ş
 1 1 1 1 : 4 Hece

İkinci satırdaki “*(a)[s öη](ü)z b(a)ş k(a)n ıduk b(a)ş*” dağ isimleri aynı kelime ve hece sayısı ile meydana getirilmiştir. Dağ adlarında eşit biçimde 4 hece kullanılmış ve ikisinin sonunda da “*b(a)ş*” kelimesi bire bir tekrar etmiştir.

ör-gin bun-ta y(a)-r(a)-t(ıt)-d(ı)m
 1 1 1 1 1 1 1 1 : 8 Hece
çıt bun-ta t[o-k(i)t]-d(ı)m
 1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

İkinci satırda paralelliğe sahip “*ör-gin : bunta y(a)r(a)t(ıt)d(ı)m çıt bunta t[ok(i)t]d(ı)m*” cümleleri birbirlerine göre yakın ölçülerde oluşturulmuştur. +/-2 hecelik sapma sebebiyle tam hece ölçüsü oluşturulamamıştır ancak kısmi bir ritim yaratılmıştır. Birbirine yakın iki ölçü ritmin gözetildiğinin göstergesi olmuştur.

İlk iki satırdaki paralellikler çeşitli ses benzerlikleri ile müzikalite yönünden de desteklenmiştir. Öncelikle Moyen Çor’un ünvanındaki “*bolm(ı)ş*” ve “*(e)tm(i)ş*”

sıfat-fiillerinde aynı “-mİş” sıfat-fiil ekinin tercihi, Moyen Çor’un ünvanındaki “(e)l” ile “b(i)lgä” kelimelerinin karışının ünvanında “(e)lb(i)lgä” şeklinde yer alması, “(a)t(i)g” kelimesinin aynen tekrarı ve “(a)t”ın “(a)t(a)n(i)p” kelimesi ile farklı bir türevinin kullanılması belirli bir ses benzerliği yaratmıştır.

Bunların yanında “[a)nta” ve “bunta” zamirlerinin paralel yapılar içinde aynen tekrarı, “yılka” kelimesinin aynen tekrarı yine belirli bir ses benzerliği yaratmıştır.

Alıntılanan kısımlarda “(e)t(i)td(i)m”, “y(a)r(a)t(i)td(i)m”, “y(a)yl(a)d(i)m”, “y(a)yl(a)d(i)m”, “y(a)r(a)t(i)td(i)m”, “t[ok(i)t]d(i)m”; sonraki satırda da “y(a)r(a)t(i)td(i)m”, “tokıtd(i)m”, “(e)t(i)nt[(i)m]” yüklemelerinde yer alan görülen geçmiş zamanın birinci tekil kişi çekimi “-dlm”, “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği yaratmıştır.

Ayrıca yine bu yüklemelerde aynen tekrar eden “(e)t-”, “y(a)r(a)t-”, “y(a)yl(a)-”, “t[ok(i)t]-” kelimeleri içeriğin etkili ve yoğun bir şekilde oluşturulmasının yanında belirli bir ses benzerliği de meydana getirmiştir.

Ses yapısı başlığı altında değerlendirilen ve müzikaliteyi destekleyen bir diğer edebîlik aracı ise ulamadır. İlk satırda “bolm(i)ş (e)l”, “(e)l (e)tm(i)ş”, “k(a)g(a)n (e)lb(i)lgä”, “k(a)g(a)n (a)t(i)g”, “k(a)tun (a)t(i)g”, “(a)t(i)g (a)t(a)n(i)p”, “(a)t(a)n(i)p ötük(ä)n”, “k(i)d(i)n uçınta”, “örg(i)n [(a)nta”, “çıt] (a)nta”; ikinci satırda “ötük(ä)n ortusınta”, “(a)s öñ(ü)z”, “k(a)n ıduk” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Özellikle paralelliğe sahip “t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n”, “k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p : ötük(ä)n k(i)d(i)n uçınta”, “örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m” ifadeleri arasındaki ulamalar oldukça akıcı ve ritmik bir metnin oluşturulmasını sağlamıştır. İlk iki satırda ulama, söz konusu satırların akıcılığına hizmet etmiş ve diğer ses yapısı araçları ile birlikte belirli bir müzikalitenin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

İkinci satır sonu ve üçüncü satır başındaki “b(a)rs yılka yıl(a)n yılka : (e)ki yıl y(a)yl(a)d(i)m” cümlesinde gerek art arda gerek aralıklı olarak beş kelime “y” konsonantı ile başlamış, söz konusu konsonantın kelime başında tekrarı ile yatay aliterasyon oluşturulmuştur. Söz konusu aliterasyon metin parçasında yaratılan müzikaliteyi ve akıcılığı desteklemiştir.

Tüm bu ses benzerlikleri, aliterasyon ve ulama sayesinde batı yüzünün hem alıntılanan kısmı hem bir satır devamında etkili bir müzikalite elde edilmiştir. Yakalanan müzikalite sayesinde monotonluk kırılmış, anlatım etkili hâle getirilmiştir. Paralellik, ölçü ve kısmi ölçüden temelli ritim ile sağlanan canlılık ve etki, müzikalite ile de desteklenmiştir. Yaratılan ritim ve müzikalite birleşerek bu kısmın ses ahengini kurmuş ve metnin pürüzsüz, akıcı, ritmik, canlı ve etkileyici olmasını sağlamıştır. Alıntılanan kısımlardaki ritim ve müzikalite ilerleyen kısımlarda da devam ettiği gibi farklı edebîlik araçlarıyla da bezenmiş ve batı yüzünün ilk dört satırında oldukça etkileyici bir metin yakalanmıştır.

3.1.4.3.1.3. Yineleme

Metin Parçası-9'dan alıntılanan kısımda “*k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p*” ifadesiyle Türk edebiyatının çeşitli dönemlerinde tercih edilen bir yineleme tarzı kullanılmıştır. Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “*y(a)y ... y(a)yl(a)-* (ŞU, D, 8)” gibi örneklerle, Eski Anadolu Türkçesi eserlerinden *Dede Korkut Kitabı*’nda “*boy boyla-*”, “*soy soyla-*” biçiminde kullanılan yineleme yapısı “*(a)t (a)t(a)-*” tarzında kullanılmıştır. Kullanılan yineleme parçanın içeriğinin oluşturulmasında ve anlam dünyasının zenginleştirilmesinde etkili olmuştur.

3.1.4.3.2. Metin Parçası-10 (Batı Yüzü)

bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : bunta

3. *y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : tolku : t(a)şka tokıtd(i)m* (Şirin, 2016: 656)

Metin Parçası-10’da bir önceki alıntının devamı yani ikinci satırın sonu ve üçüncü satırın başı alıntılanmıştır. Burada Tariat Yazıtı’nın dikilişi edebî bir şekilde ifade edilmiş ve bir önceki kısımda oluşturulan edebî etki kuvvetlendirilerek sürdürülmüştür.

3.1.4.3.2.1. Paralellik

Metin Parçası-10'da çeşitli düzeylerde paralellikler mevcuttur. Öncelikle ilk cümledeki “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” nesnesi paralel yapılardan oluşturulmuş bir sıfat tamlamasına dayanmaktadır. Bu tamlamanın sıfat kısmı “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*” ifadesinden, isim kısmı ise “*b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” ifadesinden oluşmaktadır.

Tamlamanın isim kısmı “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formunda çekim düzeyinde paralel oluşturulmuş “*b(i)t(i)g-(i)-m-(i)-n*” ve “*b(ä)lgü-m-(i)-n*” isimlerinden meydana getirilmiştir.

Tamlamanın sıfat kısmı ise kendi içinde birer sıfat tamlaması olan iki söz öbeğinden hem söz öbeği hem yapım düzeyinde paralel yapılardan oluşturulmuştur. Sıfat tamlamasındaki ilk sıfat öbeği “*bıy yıl(l)ık*”, ikinci sıfat öbeği “*tüm(ä)n künl(i)k*”tir. Bu iki öbek de kendi içinde “Sayı Sıfatı + Zaman İsmi + İlk” formunda hem söz öbeği hem yapım düzeyinde paralel bir yapıdan oluşturulmuştur.

İlk cümledeki bu paralellikleri ilk cümle ile ikinci cümle arasındaki öge paralelliği izlemektedir. Batı yüzünün ilk satırındaki “*t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p : ötük(ä)n k(i)d(i)n uçınta : t(ä)z b(a)şınta örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çit] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m*” cümlelerinde olduğu gibi burada da “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” nesnesi, “*bunta*” yer tamlayıcısı hem “*y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(i)td(i)m*” hem de “*tolku : t(a)şka tokıtd(i)m*” ifadelerinde ortak kullanılmıştır. Ortak ifadelerin dışında kalan “*y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(i)td(i)m*” ve “*tolku : t(a)şka tokıtd(i)m*” cümleleri “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” formunda öge dizilişi bakımından paralel bir yapıya sahiptir.

Ek olarak iki cümlenin “*y(a)sı t(a)şka*” ve “*tolku : t(a)şka*” şeklindeki yer tamlayıcıları sıfat tamlamasından oluşmaları, tamlananda “*t(a)ş*” kelimesini kullanmaları ve “*+ka*” yönelme hâli ile çekimlenmeleri bakımından hem söz öbeği hem çekim düzeyinde paralellığe sahiptir.

Görüldüğü gibi alıntılanan kısımlarda yer alan çeşitli düzeylerdeki paralellikler etkili bir uyum ve bütünlük oluşturulmasını, daha önceki satırlardaki canlı, hareketli

ve dinamik anlatımın devam ettirilmesini, okurun ilgisinin üst düzeyde tutulmasını sağlamıştır.

3.1.4.3.2.2. Ses Yapısı

bıñ yıl-(l)ık tü-m(ä)n kün-l(i)k

1 1 1 1 1 1 1: 7 Hece

b(i)-t(i)-g(i)-m(i)n b(ä)l-gü-m(i)n

1 1 1 1 1 1 1: 7 Hece

bun-ta

1 1: 2 Hece

y(a)-sı t(a)ş-ka y(a)-r(a)-t(it)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1: 8 Hece

tol-ku t(a)ş-ka to-kıt-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1: 7 Hece

İkinci satırın sonu ve üçüncü satırın başındaki paralelliğe sahip “*bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : bunta y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : tolku : t(a)şka tokıtd(i)m*” cümlesindeki yapılar eşit ve benzer hece sayısı ile oluşturulmuştur.

Öncelikle sıfat tamlamasından oluşan nesnenin sıfat kısmı olan “*bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*”, “3+4” durağa sahip 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuşken isim kısmı “*b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” “4+3” durağa sahip 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuştur. Söz konusu sıfat tamlamasının sıfat ve isim kanadı 7’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş ve bu durum tıpkı paralellik gibi parçaya belirli bir ritim katmıştır.

Bu iki kanat ise “3+4 / 4+3” duraklarla dinamik bir yapı ile oluşturulmuştur. Söz konusu duraklarda “tek+çift / çift+tek” ve “3+4 (3>4) / 4+3 (4>3)” asimetrik yapıları da mevcuttur. Söz konusu asimetrik yapılar da bu dinamizme katkı vermiştir. Doğal olarak söz konusu ifade oldukça ritmik ve dinamik bir şekilde meydana getirilmiştir.

İkinci olarak ortak ifadelerin dışında kalan “y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m” ve “tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” paralel yapıları ise benzer ölçülerle oluşturulmuştur. “y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m” ifadesi “4+4” durağa sahip 8’li hece ölçüsü, “tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” ifadesi ise “4+3” durağa sahip 7’li hece ölçüsüyle yaratılmıştır. -/+1’lik sapma ile tam hece ölçüsü oluşturulamamışsa da benzer durak ve hece sayıları ile kısmi bir ritim yaratılmıştır. Yakın durak ve ölçüler söz konusu parçanın oluşturulurken belirli bir ritmin gözetildiğinin paralellik dışındaki diğer göstergesidir.

Paralellik, ölçü ve kısmi ölçüye ek olarak paralel yapıların sonunda yer alan “bıy yıl(l)ık”/ “tüm(ä)n künl(i)k”, -l(i)k; “b(i)t(i)g(i)m(i)n”/ “b(ä)lgüm(i)n”, -m(i)n; “y(a)sı t(a)şka”/ “tolku : t(a)şka”, t(a)şka; “y(a)r(a)t(it)d(i)m”/ “tokıtd(i)m”, -td(i)m “ek” ve “sözcük” formunda redif değerindeki ses benzerlikleri belirli bir müzikalitenin oluşturulmasını sağlamıştır.

Müzikalitenin yaratılmasını sağlayan bir diğer edebîlik aracı ise yatay aliterasyondur. Alıntılanan metin parçasında “b”, “t” ve “y” konsonantlarının tekrarından doğan bir yatay aliterasyon mevcuttur. Hem “b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : bunta” ifadelerinde art arda hem de “bıy” kelimesinde “b” konsonantı kelime başlarında tekrar etmiştir. Aynı şekilde “tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” ifadelerinde art arda hem de genel olarak cümlelerin “tüm(ä)n ... t(a)şka ...” kelimelerinde “t” konsonantı kelime başlarında tekrar etmiştir. “y” konsonantı art arda olmasa da cümledeki “yıl(l)ık... y(a)sı... y(a)r(a)t(it)d(i)m...” kelimelerinin başında tekrar etmiştir. “künl(i)k” kelimesi dışında cümlede her kelime “b, t, y” konsonantlarından biriyle başlamıştır. Söz konusu konsonantların kelime başında tekrarı yatay aliterasyonu oluşturmuştur. Söz konusu aliterasyon, metnin müzikalitesine katkı vermiştir. Ses benzerlikleri ve ritim ile yaratılan ses ahengi, aliterasyon tarafından da desteklenmiştir.

Yaratılan bu müzikalite anlatımın etkili olmasına katkı vermiş ve ritim ile birleşerek bu kısmın ses ahengini oluşturmuştur. Böylece bir önceki bölümde

sağlanan, ifadeye canlılık katıp monotonluğu kıran ses ahengi etkili şekilde devam ettirilmiştir. Kullanılan paralellik, ölçü, kısmi ölçü, dinamik yapı ve ses benzerlikleri sayesinde batı yüzünde ritim ve müzikalite kesintiye uğramaksızın üçüncü satıra kadar nitelikli şekilde getirilebilmiştir. Nitekim ritim, müzikalite ve bunların birleşiminden doğan ses ahengi, dördüncü satırda da farklı edebîlik araçlarının katkısıyla pekiştirilerek devam ettirilecektir.

3.1.4.3.2.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Metin Parçası-10'un etkileyici olmasını sağlayan önemli edebîlik araçlarından biri de “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” nesnesinde oluşturulan “sonsuzluk” metaforudur⁴⁶³. Bu ifade “düz (/ literal) anlamlı” şekilde anlaşılırsa yazıtın “1027 yıl 145 gün”lük kullanma tarihinin bildirildiği kabul edilmelidir. Nitekim ne düz anlamlı böyle bir tarih hesabı ne de yazarın kendi yaptığı nişana sınır koyması metnin bu kısmında kurulan edebî yapıya uygun değildir. Aksine bu edebî yapıdan hareketle bu düz anlamlı okumaya karşılık mecaz anlamlı ve metnin edebî yapısına uygun bir okuma daha mümkündür. İlk cümledeki “*b(i)t(i)g*” ve “*b(ä)lgü*” isimlerinin sıfatları “*bıy yıl(l)ık*” ve “*tüm(ä)n künl(i)k*” ifadeleridir. Bu sıfat tamlamaları biçimsel olarak paralel bir yapıda oluşturulmuşsa da sıfatların ve isimlerin arasında anlamsal düzeyde “birbirini içermek” açısından azlık-çokluk tezaadına dayanan zıt bir yapı mevcuttur. Sıfatlardan “*tüm(ä)n*”, “*bıy*”ı kapsar hâldeyken isimlerden “*yıl*”, “*kün*”i kapsar durumdadır. Başka bir ifadeyle sıfatlar ve isimler birbirlerine göre “*bıy yıl(l)ık*” ifadesinde sayı sıfatı “*bıy*”ın kapsamı azken zaman kelimesi “*yıl*”ın kapsamı çoktur; “*tüm(ä)n künl(i)k*” ifadesinde ise bu sefer sayı sıfatı “*tüm(ä)n*”in kapsamı çokken zaman kelimesi “*kün*”ün kapsamı azdır. Sıfatlar ve isimler arasında ters orantı vardır. Bir ifadede sayı sıfatının kapsamı çokken zaman kelimesinininki az, sayı sıfatının kapsamı azken zaman kelimesinininki çoktur. Kapsama ya da birbirini içermek ortak paydasında sıfat tamlamalarının sıfatları ve isimleri birbirlerine göre “- +” ve “+ -” şeklinde anlamsal açıdan birbirinin simetriği bir yapıdadır. Yüzey yapıda paralel, anlamsal düzeyde simetrik

⁴⁶³ Aynı “sonsuzluk” metaforu Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün dokuzuncu satırında da kullanılmıştır. Tekrara düşülmemesi için “sonsuzluk” metaforu hakkındaki açıklama burada yapılmış, Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün dokuzuncu satırında tekrar edilmemiştir.

olan bu sıfat tamlamaları yüzey yapıda birbirleri ile tam uyumu, anlamsal düzeyde karşıtların uyumunu yakalamıştır.

“*bıy*” ile “*tüm(ä)n*” ve “*yıl*” ile “*kün*” normalde tezat oluşturmaz, bu metin parçasındaki gibi bir bağlam dışında karşıtlık yaratmaz. Ancak Dinçer’in belirttiği gibi normalde tezat oluşturmayan kelime çiftleri, bir bağlamda tezat olarak kullanılabilir, karşılaştırılabilir (2021: 45). Nitekim bu bağlamda da zaman üst bilgisinde ilişkili “*yıl*” ve “*kün*” ve sayı üst bilgisinde ilişkili “*bıy*” ile “*tüm(ä)n*” kelimeleri “az-çok tezağı esasında birbirini kapsama tezağı” oluşturmuştur. Bu kelime çiftlerinin tezatlığı, belirli bir bağlam içinde oluşan yani bağlamsal, sistematik olmayan ve dolaylı bir tezatlıktır. Bu tezada aracılık eden esas tezat ise temelde “az-çok” tezağıdır. “*bıy*” ile “*tüm(ä)n*” ve “*yıl*” ile “*kün*” kelime çiftleri ile oluşturulan tezat; az-çok ve birbirini kapsama temelinde ikincil bir tezattır. Bu tezat ilişkisine, tezağın içinde yer aldığı metin parçasındaki ölçü, paralellik, ses benzerlikleri de hizmet etmiştir. Söz konusu kelime çiftleri ile yaratılan tezat, metnin bir parçası olarak meydana gelmiştir. Bu tezat ile yıl hesabı yüzey yapıda yani somut (/ real) alanda söylenmiş ancak derin yapıda yani soyut (/ irreal) alanda “sonsuzluk” bilgisi kastedilmiştir.

Buna ek olarak hem “*bıy yıl*” hem “*tüm(ä)n kün*” ifadelerinde anlatımı etkili kılmak için mübalağa yapılmıştır. Sayısal sınırlar mübalağalı şekilde çekilmiştir. Metin Parçası-10’da alıntılanan kısmın sahip olduğu paralellikler, ses benzerlikleri; ayrıca yukarıda ortaya konan hem bire bir hem simetrik uyumdan hareketle burada edebî bir yapının varlığı, “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*” ifadesinin “düz (/ literal) anlamlı” değil “sonsuzluk” ifade eden mecaz anlamlı bir yapı olduğu yorumu yapılabilir. Kurulan paralellikler, ölçü, ses benzerlikleri, “birbirini içirme” açısından simetri, mübalağa bu ifadelerin “sonsuzluk” metaforunu oluşturmasını sağlamıştır. Nitekim metnin bu kısmının hem öncesinde hem sonrasında kurulan edebî yapı da bu ifadelerin edebî yapı olarak okunabilmesini olanaklı kılar.

Söz konusu metin parçasında yazıtların ömrü yılların sayılarak ya da günlerin hesaplanarak belirlendiği düz anlamlı bir yapıyla ifade edilmemiştir. Yaratılan edebî yapıdan hareketle yazıtların sınırlı gün ya da yıllarla değil sonsuzlukta her daim var olacağı ifade edilmiştir. Bu ifadelerdeki kelimeler kurulan edebî yapı sayesinde düz anlamlı yapıdan sıyrılarak bir metafor kurmuştur. Dil sanatsal işlevi ile

kullanılmıştır. Eğer burada göndergesel dil kullanılsaydı yazıtların sonsuza kadar kalacağı “*beḡü*” temel anlamlı kelimesi ile dile getirilirdi. Ancak bu yol seçilmeyip bilinçli bir şekilde sanatsal düzenlemeler tercih edilmiş ve yazıtların sonsuz bir şekilde bâki kalacağı bildirilmiştir. Esas olarak okurlara bu sonsuzluk sanatsal ifade ile hissettirilmiştir. Bu parçanın düz anlamlı ifadeler kullanılarak oluşturulan metinlerden farkı iki boyutlu yapısından kaynaklanmaktadır. Sanatın değeri okurda bu ikinci kısmı, hissettirme kısmını gerçekleştirmesindedir. Sanatsal ifadeler sayesinde okur sonsuzluk duygusunu hissedip yaşamaktadır. Sonsuzluk metaforu sayesinde anlatım etkili kılınmış; canlı, etkileyici ve çok anlamlı bir ifade yaratılmıştır.

Kurulan metafor sayesinde anlatım sıradanlıktan kurtarılmış, okurlara yeni ve zengin bir bakış açısı sunulmuştur. Hem dil hem anlatım değerli ve yüksek kılınmıştır. Edebî değeri yüksek bir metafor sayesinde okurun etkili bir estetik yaşantı deneyimlemesi sağlanmıştır. Okura zengin bir anlam dünyası sunan bu metafor aynı zamanda yazarın yaratma yeteneğinin de göstergesi olmuştur. Metin Parçası-10’da alıntılanan bu kısım sahip olduğu edebîlik araçları ve sonsuzluk metaforu ile Tariat Yazıtı’nın etkileyici kısımlarından biridir.

3.1.4.3.2.4. Yineleme

Alıntılanan metin parçasında “*bit(i)g*” ve “*b(ä)lgü*” kelimeleri “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” biçiminde kullanılmıştır. Metin parçasında geçen “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” alıntılanan kısımdaki içeriğin nitelikli şekilde yaratılmasını sağlamış, yoğun ve vurgulu bir ifadenin vücuda getirilmesini sağlamıştır.

3.1.4.3.3. Metin Parçası-11 (Batı Yüzü)

*üzä : [k]ök t(ä)ḡri y(a)[rl](i)k(a)duk üç(ü)[n (a)sra y(a)g(i)]z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n : (e)l(i)m(i)n törüm(i)n : (e)t(i)nt[(i)m]*⁴⁶⁴ (Şirin, 2016: 656)

⁴⁶⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yukarıda mavi gök buyurduğu için, aşağıda yağız yer beslediği için yurdumu (ve) yasalarımı düzenledim.” (Aydın, 2018: 45).

Metin Parçası-11 Tariat Yazıtı'nın üçüncü satırından alıntılanmıştır ve kendisinden önceki alıntılarının devamıdır. Parçada Moyen Çor'un kağan olduktan sonra düzenini kurması çeşitli edebîlik araçlarının kullanılması ile etkileyici şekilde ifade edilmiştir.

3.1.4.3.3.1. Paralellik

Alıntılanan kısımlardaki “*üzä : [k]ök t(ä)ŋri y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)[n]*” ve “*(a)sra y(a)g(i)]z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” zarf tümleçlerinde “Yön İsmi + Renk İsmi + Coğrafi Terim + Sıfat Fiil + Edat” formunun söz öbeği düzeyinde bire bir paralelliği vardır. Kurulan bu paralellik sayesinde ifadede belirli bir ritim ve uyum oluşturulmuş, bu ritim ve uyum sayesinde etkili ve canlı bir anlatım sağlanmıştır. Daha önceki satırlarda kurulan paralellikler sayesinde okurun ilgisinin çekilmesi bu kısımda da sürdürülmüştür.

Kurulan bu paralellik, zarfların sonunda “*y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)[n]*” ve “*[ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” ifadelerinde “Fiil + DUk Sıfat Fiil Eki + *üç(ü)n*” formundaki yapım ve çekim paralelliği ile de desteklenmiştir. Alıntılanan kısmın zarf tümleçleri yüzey yapıda bu şekilde Platoncu bire bir uyum ve paralelliğe sahiptir.

Zarfların sonundaki bu paralellik ritmi desteklediği gibi “*-DUk üç(ü)n*” “ek” ve “kelime” formunda redif değerinde ses benzerliği ile belirli bir müzikalitenin yaratılmasını da sağlamıştır. Yaratılan bu müzikalite ritmik bir yapının yanında müzikal bir yapının da oluşturulmasına hizmet etmiştir. Böylece ifade daha etkileyici bir hâl almıştır.

Ayrıca “*(e)l(i)m(i)n*” ve “*törüm(i)n*” kelimeleri arasında da “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Çekimi + Belirtme Hâli” şeklinde çekim düzeyinde paralellik mevcuttur. Söz konusu paralellik ile zarf tümleçlerindeki paralellik devam ettirilmiş ve paralellik ile sağlanan ritim desteklenmiştir.

3.1.4.3.3.2. Ses Yapısı

ü-zä [k]ök t(ä)η-ri y(a)[r-l](ı)-k(a)-duk ü-ç(ü)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1: 11 Hece

(a)s-ra y(a)-g(ı)z y(e)r : [i-g(i)t-(t)ük] ü-ç(ü)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1: 10 Hece

(e)-l(i)-m(i)n

1 1 1: 3 Hece

tö-rü-m(i)n

1 1 1: 3 Hece

(e)-t(i)n-t[(i)m]

1 1 1: 3 Hece

Alıntılanan kısımlardaki paralelliğe sahip “*üzä : [k]ök t(ä)ηri y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)n (a)sra y(a)g(ı)z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” zarf tümleçlerinde birbirine yakın ölçüler kullanılmıştır. İlk zarf tümleci “*üzä : [k]ök t(ä)ηri y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)n*” ifadesinde 5+6 durağa sahip 11’li hece ölçüsü mevcutken ikinci zarf tümleci “*(a)sra y(a)g(ı)z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” ifadesinde ise 5+5 durağa sahip 10’lu hece ölçüsü kullanılmıştır. +/-1’lik sapma ile “5+6 / 5+5” duraklı, 11 veya 10’lu hece ölçüsü olmasa da bu ölçülere yakın bir ölçü tutturulmuştur. Söz konusu yakın ölçülerle kısmi bir ritim yaratılmıştır. Ayrıca nesneler ve yüklem eşit şekilde 3 heceden oluşmuş, söz konusu öğeler arasında 3’lü hece ölçüsü yakalanmıştır. Nitekim hem bu hece eşitlikleri hem de zarf tümleçlerindeki yakın ölçüler, alıntılanan kısmın belirli bir ritim gözetilerek yaratıldığının göstergesidir.

Zarf tümleçlerinin sonunda görüldüğü gibi “-DUk üç(ü)n” şeklinde “ek” ve “kelime” formunda redif değerinde ses benzerliği vardır. Ayrıca yine nesnelerin sonunda “-m(i)n” şeklinde redif değerinde ses benzerliği mevcuttur. Söz konusu ses benzerlikleri belirli bir müzikalitenin yaratılmasını sağlamıştır.

Müzikalite ve akıcılığın yaratılmasına hizmet eden bir diğer edebîlik aracı ulamadır. Üçüncü satırda “y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)n”, “üç(ü)n (a)sra”, “y(e)r

[ig(i)t(t)ük]”, “[ig(i)t(t)ük/ üç(ü)n”, “üç(ü)n (e)l(i)m(i)n”, “törüm(i)n (e)t(i)nt[(i)m]” kelimeleri arasında ulama vardır. Özellikle paralel ifadelerin ulamaya sahip kelimelerden kurulması paralellik ile yaratılan ritmi müzikalite ve akıcılık açısından da desteklemiş ve böylece etkili bir ses ahengine sahip metin parçası yaratılmıştır.

Yaratılan bu müzikalite ritmik bir yapının yanında müzikal bir yapının da oluşturulmasına hizmet etmiştir. Böylece etkili bir ses ahengi yakalanmış ve ifade daha etkileyici bir hâl almıştır.

3.1.4.3.3. Söz Sanatları

Alıntılanan kısmın zarf tümleçlerinin yüzey yapısında sağlanan bu Platoncu bire bir uyum anlamsal düzeyde ise tezat ile Herakleitosçu karşıtların uyumu şeklinde sağlanmıştır. Böylece yüzey yapı Platoncu bire bir, anlamsal düzey Herakleitosçu karşıtların uyumunu oluşturarak ifadenin çok boyutlu bir uyuma sahip olmasını sağlamıştır. Çeşitlilikte sağlanan bu birlik ise yapının edebî yönünü güçlendirmiş ve etkileyciliğini arttırmıştır.

Paralel yapıdaki yön isimleri “üzâ” ile “(a)sra” ve coğrafi terimler “t(ä)ñri” ile “y(e)r” arasında karşıtlık ilgisi bulunmakta, tezat sanatı yer almaktadır. Söz konusu tezattaki zıtların uyumu ve bu uyumla meydana getirilen güç güzellik, metin parçası adına etkileyici bir durumdur. Karşıt kuvvetlerin birbirleri ile karşılaşmaları sonucu belirli bir gerilim, bu gerilim de belirli bir canlılık ve hareket yaratmıştır. Tezat sayesinde kavramlar daha canlı ve belirgin şekilde kurulabilmiş; güçlü, şaşırtıcı ve akılda kalıcı bir anlatım yakalanabilmiştir. Bu karşıt kuvvetler de birbirlerini tamamladıkları için karşıtların uyumu, Herakleitosçu uyum ortaya çıkmıştır. Doğal olarak ifade hem yapısal hem anlamsal düzeyde tam bir uyuma sahiptir. Nitekim bu uyum ve güzellikten güzel değeri oluşmuştur.

Yapısal ve anlamsal düzeydeki uyumlar ile oluşturulan bütün belirli bir ritim ve müzikaliteye sahip olmasının yanında “[k]ök” ve “y(a)g(i)z” kelimeleri sayesinde görsel açıdan da desteklenmiştir. Renk ifade eden sıfatların kullanılışı ile ifadeye görsel bir boyut da eklenmiş ve böylece görsellik, etkileyici bir ifade oluşturulmasına hizmet eden araçlardan biri olmuştur. Söz konusu görselliğin dış dünya ile uyumlu olması Türk sanatının geleneklerinden olan gerçekliğin de elde edilmesini sağlamış

ve okur tarafından daha kabul edilebilir bir metin parçasının yaratılmasını mümkün kılmıştır. Söz konusu gerçeklik sayesinde ifade edilmek istenen doğal bir şekilde aktarılabilmektedir.

Bilindiği gibi Göktürkçenin insanı sadece yer veya gök tarafından değil hem “[k]ök t(ä)ñri” hem de “y(a)g(i)z y(e)r” tarafından gözetilir. Burada da karşıtların uyumu ile oluşturulan bütün, manevi bir gücün ifadesini yaratmıştır. Başka bir deyişle karşıtların bütünlüğü manevi bir gücün göstergesi olmuştur. Kullanılan karşıtlar, birbirini tamamlayarak bir bütün, manevi bir bütünün göstergesi olmuş ve kişiyi gözetmiştir. Moyen Çor’un kağanlığı karşıtların bütünlüğü ile oluşturulan manevi yapı sayesinde mümkün olmuştur.

3.1.4.3.3.4. Yineleme

Metin Parçası-11’de kullanılan son edebî yapı nesnelerde “(e)l(i)m(i)n törüm(i)n” şeklinde kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”dır. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde aynı anlam farklı kelimelerle monotonluğa düşülmeden dile getirilmiş, ayrıca yoğun ve vurgulu bir anlatım kurulabilmektedir.

Ayrıca iki kelimenin de “İsim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formundaki paralel çekimi ve kelime sonlarında “-m(i)n” şeklindeki ses benzerlikleri ifadenin gücünü arttırmıştır. Böylece kısmen ritmik ve ahenkli bir yapı oluşturulmuş ve eş anlamlı ikilemenin etkileyciliği arttırılmıştır.

3.1.4.3.3.4. Metin Parçası-12 (Batı Yüzü)

öñrä kün togs(i)kd(a)kı : bod(u)n : kisträ : (a)y togs(i)kd(a)kı : bod(u)n

4. tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n i[ş k]üç b(e)rür⁴⁶⁵ (Şirin, 2016: 656)

Metin Parçası-12’de Moyen Çor’un dört yöndeki topraklara ve halka hükmettiği çeşitli edebîlik araçları kullanılarak etkili şekilde ifade edilmiştir.

⁴⁶⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Doğuda güneşin doğduğu yerdeki boylar, batıda ayın doğduğu yerdeki boylar dört bucaktaki halklar hizmetindedir.” (Aydın, 2018: 45).

3.1.4.3.4.1. Paralellik

Alıntılanan ifadedeki cümlenin özneleri çeşitli yapılarıdaki paralelliklerle oluşturulmuştur. Öncelikle en dışta “*öñrā kūn togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*”, “*kisrā : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” ve “*tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n*” şeklindeki üç özne “... + Bulunma Hâli Eki + Aitlik Eki + İsim” formunda çekim ve söz öbeği düzeyinde paralel olarak oluşturulmuştur.

“*öñrā kūn togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” ve “*kisrā : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” biçimindeki ilk iki özne ise “Yön İsmi + Gök Cismi + Sıfat Fiil + *bod(u)n*” formunda söz dizimi düzeyinde paralellik ile oluşturulmuştur.

Söz konusu paralel ifadelerde “*kūn togs(ı)k*” ve “*(a)y togs(ı)k*” bozkır gerçekliği ile uyumlu şekilde oluşturulmuş, metin parçasında Türk sanatının geleneklerinden olan gerçekçilik kendine yer bulmuştur. Böylece yaratılan sahne doğal bir şekilde ifade edilebilmiş, doğallık yakalanabilmiştir.

Kurulan bu paralellikler sayesinde belirli bir bütünlük ve uyum kurulmuş, ritim oluşturulmuştur. Oluşturulan ritim ile metne dikkat çekilmiş; canlı, hareketli ve akılda kalıcı bir anlatım yaratılmıştır. Daha önceki satırlarda yüksek düzeyde sağlanan ilgi burada da devam ettirilmiştir.

3.1.4.3.4.2. Ses Yapısı

öñ-rā kūn tog-s(ı)k-d(a)-kı : bo-d(u)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 9 Hece

kis-rā (a)y tog-s(ı)k-d(a)-kı : bo-d(u)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 9 Hece

tört bu-l(u)ñ-d(a)-kı : bo-d(u)n

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

i/ş

1 : 1 Hece

k/üç

1 : 1 Hece

b(e)-rür

1 1 : 2 Hece

Batı yüzünde üçüncü satırın sonu ve dördüncü satırın başındaki “*öñrā kūn togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n : kistrā : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n i[ş k]üç b(e)rür*” cümlede paralelliğe sahip ilk iki özne ve “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” arasında eşitliğe dayalı hece ölçüsü vardır. “*öñrā kūn togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” ve “*kistrā : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” özneleri “5+4” durağa sahip 9’lu hece ölçüsü ile oluşturulmuştur. Sonrasında gelen “*tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n*” öznesi de 7 heceye sahip olması ile bu öznelere yakın hece sayısı ile kurulmuştur. Bu eşit ve yakın hece sayılarının yanında “*i[ş k]üç*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si de yine eşit şekilde birer heceden oluşturulmuştur. Söz konusu hece eşitlikleri ve yakınlığı paralellik ile sağlanan ritme katkı vermiş, cümlede oldukça etkili bir ritim yaratılmıştır.

Alıntılanan metin parçasındaki paralellik ve ölçü üç özne arasında “...+*d(a)kı : bod(u)n*” “ek” ve “sözcük” formunda, iki özne arasında “*toGS(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” “söz öbeği” formunda redif değerinde ses benzerlikleri ile desteklenmiştir. Başka bir ifade ile yakalanan bu ses benzerlikleri ritmik yapıyı müzikalite açısından destekleyerek parçanın ses yapısının oluşturulmasını sağlamıştır. Böylece parça hem ritmik hem müzikal açıdan etkileyici şekilde oluşturulmuştur. İçerik bu yapılar sayesinde vurgulu hâlde sunulabilmiştir.

3.1.4.3.4.3. Söz Sanatları

Alıntılanan metin parçasının etkili olabilmesini sağlayan araçlardan bir diğeri de doğrudan yön isimlerinin hâkimiyet alanı için belirtilmesi, bunların açıklanması, bu yapılarda kullanılan tezat ve hareket barındıran sıfat-fiil yapısının kullanımıdır.

Moyen Çor’un hâkimiyet alanının ifadesinde herhangi bir yer ismi nokta olarak belirtilmemiş ve doğrudan “*öñrā*”, “*kistrā*” ve “*tört bul(u)ñ*” ifadeleri kullanılmıştır. Öncelikle belirli bir yerin nokta olarak ifade edilmemesi ve doğrudan yön kelimelerinin kullanılması hâkim olunan alanın hacimsel büyüklüğünü dolaylı yoldan ifade etmiştir. Alıntılanan kısma göre yön isimleri ile dile getirilen oldukça

yüksek hacmin içinde yer alan halklar, uçsuz bucaksız bozkır yani tüm dünya (dört yön) Moyen Çor'a hizmet etmektedir. Yön isimlerinin kullanımı anlatıma bu şekilde hacimsel bir derinlik sağlamıştır.

Kullanılan “*öñrā*” ve “*kisrā*” kelimeleri ise paralel yapılarda zıt yönleri ifade etmiş ve tezat sanatı oluşturulmuştur. Belirli bir uyum içine alınan zıtlar ve bu uyum ile yaratılan güç güzellik sayesinde alıntılanan metin parçasının etkileyiciliği artmıştır. Kullanılan tezat ile hacimsel büyüklük daha canlı ve etkili şekilde çizilebilmiştir. Bu yön isimlerinin açılanması ve bu açılımda kullanılan teknikler edebî yapıyı daha da güçlendirmiştir. Açılımda doğaya dayanılmış, doğadaki unsurların kullanımı daha samimi ve canlı bir anlatım imkânı sağlamıştır. “*öñrā*” kelimesi “*kün togs(ı)k*”, “*kisrā*” kelimesi ise “*(a)y togs(ı)k*” ile açılanmış; “*öñrā*” ve “*kisrā*”deki zıtlık “*kün*” ile “*(a)y*” şeklindeki gök cisimlerinde de devam ettirilmiştir.

Ek olarak açılımda kullanılan “*togs(ı)k*” sıfat-fiil yapısı ile ifadeye belirli bir hareket de katılmıştır.

Ayrıca yönlerin anlatımına güneşin ve ayın doğuşunun görsel şöleni de dâhil edilmiş, tabiata özgü unsurlarla canlı bir doğa tasviri yapılmış ve etkileyici bir anlatımın yaratılmasına hizmet edilmiştir.

“*öñrā*” ile “*kisrā*” ve “*kün*” ile “*(a)y*” tezadı belirgin, canlı, şaşırtıcı bir anlatımın yakalanmasını sağlamış ve zıt öğelerin bir arada kullanımı güçlü bir anlatım oluşturmuştur. Belirli bir nokta yerine yön isimlerinin kullanımı ve doğu-batı zıtlığının tercihi ifadeye hacimsel bir büyüklük hatta sınırsızlık katmış ve yüce bir ifadenin oluşturulmasını sağlamıştır. Bu tezadın görsellik ve hareketliliğe sahip ifadelerle açılanması edebî yapıyı güçlendirmiştir. Moyen Çor'a doğu ve batıdaki yani tüm dünyadaki halklar hizmet etmektedir.

3.1.4.3.4.4. Yineleme

Metin Parçası-12'de alıntılanan kısımda kullanılan son edebîlik aracı ise “*i/ş k/üç*” şeklinde kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”dir. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde monotonluğa düşülmeden hâkimiyet fikri yoğun ve etkili şekilde ifade edilebilmiştir. Tüm bu araçlar sayesinde

Moyen Çor'un hâkimiyet alanı ve hâkimiyeti altındaki halklar ritmik, görsel, ahenkli, yoğun ve etkili şekilde okurlara sunulabilmektedir. Batı yüzünün ilk satırından itibaren süregelen etkileyici anlatım edebîlik araçlarıyla da üçüncü satırda ve dördüncü satırın başında sürdürülebilmektedir.

3.1.4.3.5. Metin Parçası-13 (Batı Yüzü)

*y(a)g(ı)m : bö[lük] yok bo[lı]t⁴⁶⁶ ötü(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li] (e)k(i)n (a)ra
ıl(a)g(ı)m : t(a)r(ı)gl(a)g(ı)m : s(ä)k(i)z s(ä)l(ä)ñä orkun togla : s(ä)b(i)[n] t(ä)l(a)dü
: k(a)r(a)ga burgu⁴⁶⁷ : ol y(e)r(i)m(i)n : sub(u)m(i)n : kon(a)r köç(ä)r b(ä)n⁴⁶⁸ :*

5. *y(a)yl(a)g(ı)m : ötü(ä)n: kuzı k(i)d(i)n uçı: t(ä)z b(a)şı: öñd(ü)ni k(a)ñuy
kün(ü)y b(e)z⁴⁶⁹... iç (ı)l(a)g(ı)m : ötü(ä)n y(i)ri onı tar[kan]⁴⁷¹ süy y(a)g...
bod(u)nkı k(a)g(a)ngı : b(i)rig(ä)rü uçı : (a)ltun yış : k(i)d(i)n uçı : kögm(ä)n
(i)lig(ä)rü uçı költ[i]⁴⁷² (Şirin, 2016: 656)*

Metin Parçası-13'te Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün dördüncü satırının büyük bir kısmı ve beşinci satırı alıntılanmıştır. Bu alıntı daha önceki alıntılarının devamıdır. Alıntılanan kısımda Moyen Çor'un düşmanı "bö[lük]"ün yok olduğu ve hâkimiyetinin alanları içerik olarak verilmiştir.

Çin yıllıklarından *Chiu T'ang-shu* (/ *T'ang Hanedanlığı'nın Eski Yıllığı*)'da "Oturmak için sabit yerleri de yoktu. Mera ve akarsuları takip ederek göçebe hayat sürüyorlardı." (Çandarlıoğlu, 2019: 57) ve *Hsin T'ang-shu* (/ *T'ang Hanedanlığı'nın Yeni Yıllığı*)'da ise "Su ve mera takip ederek göçebe hayatı sürerlerdi." (Çandarlıoğlu, 2019: 63) şeklinde Uygurlar için ifade edilen konargöçer hayat tarzı,

⁴⁶⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: "Düşmanım Bölök yok oldu." (Aydın, 2018: 45).

⁴⁶⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: "Ötüken yurdu ile Tegres yurdu, (bu) ikisinin arasındaki vadilerim (ve) tarlalarım sekiz (kollu) Selenge, Orhon, Tula, Sevin, Teledü, Karaga (ve) Burgu." (Aydın, 2018: 45).

⁴⁶⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: "Bu topraklarım (üzerinde) (ve) ırmaklarım (boyunca) konup göçerim." (Aydın, 2018: 45).

⁴⁶⁹ Mert, 2009: 180.

⁴⁷⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: "Yaylam Ötüken'in kuzey (bölümlerinin) batı ucu, Tes (ırmağı) kaynağı(nda)dır). Doğusu Hanuy (ve) Hünüy ırmakları <...>" (Aydın, 2018: 45).

⁴⁷¹ Mert, 2009: 180; Aydın, 2018: 45; Ölmez, 2018: 80.

⁴⁷² Türkiye Türkçesi aktarımı: "... içerideki otlağım Ötüken, kuzeyi Ongı ... halka, hakana ait olanlar güney ucu ... Kögmen'in doğu ucu Költi?" (Ölmez, 2018: 83).

alıntılanan metin parçasında Moyen Çor’un ağzından da “*ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li/ (e)k(i)n (a)ra ıl(a)g(ı)m : t(a)r(ı)gl(a)g(ı)m : s(ä)k(i)z s(ä)l(ä)ñä orkun togla : s(ä)b(i)[n] t(ä)l(a)dü : k(a)r(a)ga burgu : ol y(e)r(i)m(i)n : sub(u)m(i)n : kon(a)r köç(ä)r b(ä)n*” şeklinde dile getirilmiştir.

Ayrıca bu kısımdan sonra yazıt metninin anlatıcısı da değişmektedir. Tariat Yazıtı’nın doğu, güney ve batı yüzünün beşinci satırına kadar ve beşinci satır da dâhil olmak üzere anlatıcı birinci tekil şahıstır. Batı yüzünün altıncı satırından itibaren ve altıncı satır da dâhil olmak üzere anlatıcı üçüncü tekil şahıs olarak değişmiş ve bu durum kuzey yüzü boyunca da devam ettirilerek yazıt metni sonlandırılmıştır. Başka bir deyişle alıntılanan bu kısma kadar Moyen Çor, birinci şahıs ile anlatıcı olmuş, sonrasında anlatım üçüncü şahsa geçmiş ve Moyen Çor anlatımdan çekilmiştir. Nitekim anlatıcı üçüncü şahıs olduktan sonra hem batı yüzünün altıncı satırından sonra hem de kuzey yüzünün tamamında olay anlatımı bırakılmış ve kağanlık ile ilgili çeşitli alanlarda bir döküm/sayım yapılmıştır. Nitekim Moyen Çor’un anlatımdan çekilmesi edebî yapının da birkaç kullanım dışında tamamen bitmesi ile sonuçlanmıştır. Edebî söz, Moyen Çor’un sözü ile sınırlı kalmış; Moyen Çor edebî sözü ile kağanlık statüsüne de uygun olarak diğer anlatıcıdan daha üst bir seviyede yer almıştır. Kağanın sözünden daha edebî bir söz söylenmemiştir.

3.1.4.3.5.1. Paralellik

Moyen Çor’un anlatıcı olarak yer aldığı son iki satırda anlatımın etkili olabilmesi için paralellik ağırlıklı olmak üzere çeşitli edebîlik araçlarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Öncelikle “*ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li/*” ifadesinde eksiltirme potansiyeli olan ilk “*(e)l*” kelimesi eksiltilmemiş ve böylece belirtisiz isim tamlaması yapısında “Yer İsmi + *(e)l* + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda çekim ve söz öbeği düzeyinde paralel bir yapı elde edilmiştir.

İkinci olarak “*ıl(a)g(ı)m : t(a)r(ı)gl(a)g(ı)m*” ifadesinde “Coğrafi Terim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda çekim düzeyinde bir paralellik mevcuttur.

Alıntılanan kısımdaki son paralellik ise “*y(e)r(i)m(i)n : sub(u)m(ı)n*” nesneleri arasında “Coğrafi Terim + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formunda çekim düzeyinde gerçekleştirilen paralel yapıdır.

Farklı düzeylerde gerçekleştirilen üç paralellik sayesinde dördüncü satırda belirli bir uyum ve ritim yakalanabilmiştir. Daha önceki satırlarda yaratılan ritim dördüncü satırda da sürdürülmüştür. Dördüncü satırdaki paralellikler, daha önceki satırlarda yaratılan canlı, hareketli, dinamik, ilgi çekici anlatımın sürdürülmesini ve anlatımın etkileyici olmasını sağlamıştır. Okurun ilgisi canlı tutulmaya devam edilmiş ve metnin dikkat çekiciliği korunmuştur.

3.1.4.3.5.2. Ses Yapısı

Yaratılan bu paralellikler paralel yapılarda yer alan çeşitli ses benzerlikleri ile de müzikalite açısından da desteklenmiştir. “*ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li*” paralelliğinde “kelime” formunda “*(e)li*”, “*ıl(a)g(ı)m : t(a)r(ı)gl(a)g(ı)m*” paralelliğinde “ek” formunda “*-ım*”, “*y(e)r(i)m(i)n : sub(u)m(ı)n*” paralelliğinde “ek” formunda “*-mIn*” redif değerindeki ses benzerlikleri belirli bir müzikalitenin oluşturulmasını sağlamıştır.

Dördüncü satırın sonundaki “*kon(a)r köç(ä)r b(ä)n*” ifadesi hem eşit şekilde 2 heceli hem de başında “*k*” konsonantı tekrarı bulunan iki kelimeden oluşmuştur. Söz konusu eşitlik ve “*k*” konsonantının kelime başında tekrarı ile oluşturulan yatay aliterasyon, söz konusu parçanın ritmik ve müzikal olmasını sağlamıştır.

Dört ve beşinci satırdaki müzikaliteye hizmet eden bir diğer edebîlik aracı ulamadır. Dördüncü satırda “*bod(u)n ıl(ı)*”, “*ötük(ä)n (e)li*”, “*ögr(ä)s (e)li*”, “*(e)k(i)n (a)ra*”; beşinci satırda “*y(a)yl(a)g(ı)m ötü(k)ä)n*”, “*k(i)d(i)n uçı*”, “*iç (ı)l(a)g(ı)m*”, “*(ı)l(a)g(ı)m ötü(k)ä)n*”, “*k(i)d(i)n uçı*”, “*kögm(ä)n (i)lig(ä)rü*” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar sayesinde metnin müzikalitesi desteklenmiş ve akıcılığı arttırılmıştır. Özellikle paralel yapılarda yer alan ulama, paralellikle birleşerek oldukça akıcı bir metnin yaratılmasına hizmet etmiştir.

Bu ses benzerlikleri ve ulama ritmik yapıyı müzikalite açısından desteklemiş, dördüncü ve beşinci satırda belirli bir ses ahenginin oluşturulması sağlanmıştır. Böylece ifade daha etkileyici kılınmıştır.

3.1.4.3.5.3. Yineleme

Alıntılanan kısımdaki son edebî kullanım ise “*kon(a)r köç(ä)r b(ä)n*” yüklemindeki “*kon-*” ve “*köç-*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendiadyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”sidir. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde yoğunluk arttırılmış ve anlatımın etkileyiciliği desteklenmiştir. Ayrıca tercih edilen “*-Ar*” geniş zaman ekleri “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği oluşturulmuş ve eş anlamlı ikilemenin gücü desteklenmiştir.

3.1.4.4. Kuzey Yüzü

Bu başlık altında Tariat Yazıtı’nın kuzey yüzünden alıntılanan metin parçasının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.4.4.1. Metin Parçası-14 (Kuzey Yüzü)

1. *t(ä)ñr(i)m k(a)n(i)m t²k²m t(ä)g (e)l(i)g tutdi*⁴⁷³ ...
2. *t(ä)ñri k(a)n(i)m : (a)tl(i)gı : tok<u>z t(a)<t(a)r> [y(e)ti y(e)g(i)rmi (a)z] buyruk [toñra (ä)d]ä : s(ä)ñüt b<i>ñ[a*⁴⁷⁴ ...
3. *t(ä)ñr(i)m k(a)n(i)m oğlu : b(i)lgä t(a)rduş : ul(u)g b(i)lgä y(a)bgu*⁴⁷⁵ ...
4. *t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m oğlu b(i)lgä töl(i)s ul(u)g b(i)lgä ç(a)d*⁴⁷⁶ ...
5. ... *bi[t](i)gmä : bunu y(a)r(a)t(i)gma [b(i)ligä k]utl(u)g t(a)rk(a)n : [s(ä)ñ]ün bunça bod(u)n(u)g : (a)tın yolın ay(ı)gma kanım?*⁴⁷⁷ : içisi (e)ki ayur⁴⁷⁸ *t(e)di*⁴⁷⁹ ... (Şirin, 2016: 656-657)

⁴⁷³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İlahi (yüce) hanım (?) gibi ülkeye sahip çıktı.” (Aydın, 2018: 47).

⁴⁷⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İlahi (yüce) hanımın atlıları (süvari birliği) Dokuz Tatar(lardan) on yedi, Az(lardan) komutanlar, Tongra(lardan) generaller ve süvari birliğinden oluşuyordu.” (Aydın, 2018: 47).

⁴⁷⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İlahi (yüce) hanımın oğlu Bilge (Aydın, 2018: 47) Tarduş Ulug Bilge Yabgu’dur.” (Aydın, 2018: 47).

⁴⁷⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Han efendimizin evladı Bilge Töliş Ulug Bilge Çad (Ölmez, 2018: 84)’dır. Aydın, 2018: 48.

⁴⁷⁷ Aydın, 2018: 48.

⁴⁷⁸ Aydın, 2018: 48.

⁴⁷⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Bunu) yazan, bunu yapan Bilge Kutlug Tarkan Sengün(dür). Bunca boyların adlarını, sanlarını söyleyen (anlatan) hanımın? Amca(lar)ı (olan) iki anlatıcı? Söyledi (anlattı).” (Aydın, 2018: 48).

Metin Parçası-14'te alıntılanan kısım Tariat Yazıtı'nın kuzey yüzünün bir, iki, üç, dördüncü satırlarının ilk cümleleri ve beşinci satırın ilk iki cümlesidir. Kuzey yüzünde, batı yüzünün altıncı satırından başlayan üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve sayım devam eder. Kuzey yüzündeki edebî dokunuşlar ilk dört satırın ilk cümlelerinde ve beşinci satırın da ilk iki cümlesinde yer alır. Söz konusu yerler dışında edebî bir yapı kullanılmamış; sayım, açık ve iletişimselliğin ön planda olduğu bir ifade ile gerçekleştirilmiştir.

İlk satırda “*t(ä)g*” edatı kullanılıp Moyen Çor bir varlık veya unsura benzetilmişse de kendisine benzetilen çözümlenemediği için bu benzetme ile ilgili sağlıklı bir karar vermek olanaksızdır.

3.1.4.4.1.1. Paralellik

Üç ve dördüncü satırların ilk cümleleri arasında hem cümle türü hem öge dizilişi hem çekim düzeyinde paralellik mevcuttur.

Her iki cümle de tür bakımından cevheri fiilleri eksiltilmiş birer isim cümlesidir. İki cümle de “Özne/Yüklem” dizilişine sahiptir. İki cümlelerin öznesi de kendi içinde paralel bir şekilde belirtisiz isim tamlamasından oluşturulmuştur. Özne olan bu belirtisiz isim tamlamasının tamlayanı “*t(ä)ŋr(i)m k(a)n(i)m*”, tamlananı ise “*oglı*”dır. Söz konusu tamlayanların ikisi de “*t(ä)ŋr(i)*” ve “*k(a)n*” kelimelerinin “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendiadyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” şeklinde kullanılması ile kurulmuştur.

Söz konusu “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendiadyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”lerde iki isim ögesi de yine paralel bir şekilde birinci tekil şahıs iyelik eki “*-m*” ile çekimlenmiştir. Söz konusu paralellikler, beşinci satırdakiler ile kuzey yüzüne belli bir ritim katmış ve “*t(ä)ŋr(i)m k(a)n(i)m*” önyinelemesi ve diğer ses benzerlikleri sayesinde oluşturulan müzikalite ile birleşerek yüzün ses ahengine katkı vermiştir.

Beşinci satırın ilk cümlesindeki “... *bi[t](i)gmä : bunı y(a)r(a)t(i)gma*” öznesinde yapım düzeyinde bir paralellik mevcuttur. Özne, “*bi[t](i)-gmä*” ve “*y(a)r(a)t(i)-gma*” şeklinde yakın anlamlara sahip fiillerin aynı sıfat fiil eki “*-gmA*” ile paralel şekilde türetilmesi neticesinde oluşturulmuştur. Gerçekleştirilen bu

paralellik hem ifadeye belirli bir ritim katmış hem de aynı sıfat-fiil ekinin tercihi redif değerinde belirli bir ses benzerliği yaratmıştır⁴⁸⁰.

Beşinci satırın ikinci cümlesinde ise “(a)tın yolın” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”si kullanılmıştır. Bu kullanım sayesinde daha yoğun ve etkili bir anlatım yakalanmıştır. Söz konusu kullanım gereği hem “(a)t” hem “yol” sözcüklerinde aynı üçüncü tekil şahıs iyelik eki “ı” ve aynı belirtme hâli “n” kullanılmış, söz konusu kullanımlar belirli bir müzikalite yaratmıştır. Böylece ilk cümlede kullanılan paralellik ve müzikaliteyi destekleyici bir kullanım ikinci cümlede de sergilenmiştir.

3.1.4.4.1.2. Ses Yapısı

İlk, üç ve dördüncü satır “t(ä)nr(i)m : k(a)n(ı)m” ifadeleri ile başlamış ve bu ifadenin üç satırda tekrarı sayesinde “önyineleme” yapılmıştır. Söz öbeği formunda satır başı redifi olarak da değerlendirilebilecek bu önyineleme sayesinde aynı söz öbeklerinin tekrarından belli bir müzikalite elde edilmiş, ifade güçlendirilmiş ve anlatıma bu tekrar gücünde coşku katılmıştır.

Ayrıca bir önceki paragrafta ifade edilen Moyen Çor’un yüceltilip Tanrı gibi olduğu fikri güçlendirilmiştir. Moyen Çor’un övgüsü tekrar tekrar dile getirilmiş, kağan öne çıkarılarak saygınlığı arttırılmış ve bu hâl, dikkat çekici kılınmıştır. Ek olarak söz konusu aynı başlangıçlarla bir birlik de yaratılmıştır.

Söz konusu kullanım gereği hem “t(ä)nr(i)” hem “k(a)n” sözcüklerinde aynı birinci tekil şahıs iyelik eki “-m” kullanılmıştır. Söz konusu kullanımlar da belirli bir müzikalite yaratmış ve bu, önyineleme ile sağlanan müzikaliteyi desteklemiştir. Sonuç olarak “t(ä)nr(i)m : k(a)n(ı)m” eş anlamlı ikilemesi ve bu söz öbeğinin üç satırda aynen tekrarı önyineleme ile hem anlam hem ses açısından edebî bir etki yaratılmıştır.

⁴⁸⁰Beşinci satırın ilk cümlesindeki ifade “[bunı] bi[t](i)gmä : bunı y(a)r(a)t(ı)gma” şeklinde tamamlanırsa (Aydın, 2018: 48) özcede bu sefer yapım, çekim ve söz öbeği düzeyinde bir paralellik ortaya çıkar. İfadenin tamamlanmış şekliyle özne “İşaret Zamiri + Belirtme Hâli Eki” +“Fiil + Sıfat Fiil Eki” formunda iki sıfat fiil grubundan “[bu-nı] bi[t](i)-gmä : bu-nı y(a)r(a)t(ı)-gma” şeklinde oluşturulmuş olur. Gerçekleştirilen bu paralellik ile hem ifadeye bir öncekinden daha fazla ritim katılmış hem de aynı zamir, belirtme hâli eki ve sıfat-fiil ekinin tercihinden ötürü daha güçlü bir ses benzerliği yaratılmış olur.

Müzikalite ve akıcılık açısından alıntılanan satır başlarına katkı veren bir diğer edebîlik aracı ulamadır. Birinci satırdaki “*t(ä)g (e)l(i)g*”; ikinci satırdaki “*k(a)n(ı)m (a)tl(i)gı*”; üçüncü satırdaki “*k(a)n(ı)m oğlu*”, “*t(a)rduş ul(u)g*”; dördüncü satırdaki “*k(a)n(ı)m oğlu*”, “*töl(i)s ul(u)g*” ve beşinci satırdaki “*bod(u)n(u)g (a)tın*”, “*yolın ay(ı)gma*”, “*kanım içisi*” kelimeler arasında ulama vardır. Söz konusu ulamalar önyineleme ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile sağlanan müzikaliteyi desteklemiştir. Böylece satırların başı belirli bir ahenk ve akıcılıkla başlamıştır.

3.1.4.4.1.3. Yineleme

Eski Türk hâkimiyet anlayışı “karizmatik hâkimiyet” türündedir. Söz konusu türde hâkimiyet yetki, kudret ve hakkı Tanrı tarafından bağışlanır (Kafesoğlu, 2013: 239). Türk hâkimiyet anlayışında “*t(ä)ñri*”den “*k(a)g(a)n*”a doğru giden yol, (Kök) Türklerden çok önce, Çu hanedanlığındaki hükümdarların kendilerini “*tinsi*” saymaları ile başlamıştır. Bu hâkimiyet anlayışı birkaç bin yıl sonra (Kök) Türk ve sonrasındaki Uygurlara kadar gelmiştir.

Söz konusu hâkimiyet türüne uygun olarak (Kök) Türk kağanları “*t(ä)ñri*” kelimesi ve türevlerini hem ünvan hem ünvan niteleyicisi olarak kullanmıştır. Ongi Yazıtı’nın beş ve altıncı satırlarında İltiş Kağan’dan “*t(ä)ñr(i)k(ä)n*” diye söz edilmiştir. Bilge Kağan’ın annesi İltilge Katun’dan, Kül Tigin Yazıtı’nın doğu yüzünün otuz birinci satırında “*um(a)y t(ä)g ög(ü)m k(a)tun*” diye bahsedilmiş ve “*k(a)tun*” ünvanı bu ibare ile nitelenmiştir. Bilge Kağan’ın ünvanı “*t(ä)ñri t(ä)g : t(ä)ñridä : bolm(i)ş*”; oğlunun adı “*t(ä)ñri*”⁴⁸¹, ünvanı ise “*t(ä)ñri t(ä)g : t(ä)ñri : y(a)r[(a)t]m(i)ş*”tır. Aynı durum Uygurlar için de geçerlidir. İltiş Kağan’ın düşmanı olan, Uygur lideri Baz Kağan’ın oğlunun adı, Hangiday Yazıtı’nda belirtildiği üzere “*teñri*”dir (Aydın, 2024: 154). Moyen Çorun ünvanı “*t(ä)ñridä bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş : b(i)lgä k(a)[g(a)n*”dır. Alıntılanan satırlardaki “*t(ä)ñr(i)m k(a)n(ı)m*” ifadeleri de tam olarak bu bakış açısının ürünleridir (Şirin, 2015: 26; Şirin, 2016: 66).

⁴⁸¹Bilge Kağan’ın oğlu Teñri Kağan’ın, “*t(ä)ñri*” adını kullandığı bilgisi Göktürk harfli Türkçe metinlerden değil T’ang Hanedanlığının resmî yıllıklarından “*Dengli Kehan*” şeklindeki kayıttan elde edilmiştir (Aydın, 2024: 57).

İlk, üçüncü ve dördüncü satırın başındaki “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadeleri görüldüğü gibi aynıdır⁴⁸². Hatta üç ve dördüncü satırlarda “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m* *oglı*” paralelliği dahi vardır. Sonuç olarak ilk, üç ve dördüncü satır ortak bir şekilde “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadesiyle başlamaktadır. İlk, üç ve dördüncü satırın “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m*” şeklinde başlamasında hem “önyineleme (/ cümle başı tekrarı/ anaphore)” hem de “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” edebîlik araçları kullanılmış ve metin parçası çeşitli açılardan desteklenmiştir.

Öncelikle “*t(ä)ñr(i)*”, bu ifadelerde “*k(a)n*” ünvanının niteleyicisi değil doğrudan bir ünvandır ve söz konusu iki kelime “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” yapısında kullanılmıştır. Çünkü “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadelerinde hem “*t(ä)ñr(i)*” hem “*k(a)n*” kelimeleri birinci tekil şahıs iyelik eki “-*m*” ile çekimlenmiştir. Bilindiği gibi “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”de bütün unsurlar çekime girer ve bu yüzden tüm unsurlarda ekler tekrarlanmak zorundadır (Grönbech, 2011: 34, 101). Buna ek olarak eğer “*t(ä)ñr(i)*”, ünvan niteleyicisi olsa idi Ongi Yazıtı’nın onuncu satırındaki “*t(ä)ñri b(i)lgä : k(a)g(a)nka*” ve on birinci satırındaki “*t(ä)ñri b(i)lgä : k(a)g(a)nta*” ifadeleri gibi veya 1. Del Uul Yazıtı’nın ilk satırındaki “*t(ä)ñri k(a)n(i)m*” (Şirin, 2016: 379) ifadesi gibi imla edilmeli idi ve “-*m*” birinci tekil şahıs iyelik ekini üstüne almamalı idi. Doğal olarak söz konusu ifadelerdeki “*t(ä)ñr(i)*”, tıpkı “*k(a)n*” gibi bir ünvandır. Benzer yapıda bir “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”, Şirin (2015: 123; 2016: 54)’in ifade ettiği gibi Kül Tigin Yazıtı’nın güney yüzünün

⁴⁸² Alıntılanan parçaya bakıldığında ilk, üçüncü ve dördüncü satır “*t(ä)ñr(i)m k(a)n(i)m*” şeklinde iken ikinci satır “*t(ä)ñri k(a)n(i)m*” şeklindedir ve “*t(ä)ñr(i)*” kelimesinde birinci tekil şahıs iyelik eki “-*m*” yoktur. Bu noktada iki şekilde davranılabilir: Bunlardan ilki; ilk, üçüncü ve dördüncü satırın “*t(ä)ñr(i)m k(a)n(i)m*”, ikinci satırın ise “*t(ä)ñri k(a)n(i)m*” şeklinde bilinçli bir şekilde yaratıldığını kabul edip metinden hareket etmektir. Bu seçeneğe göre buradaki “*t(ä)ñri*”, “*k(a)n*” kelimesini niteler ve bir ünvan niteleyicisidir. Bunlardan ikincisi; yazıtlardaki paralellikler, alıntılanan kısımdaki paralellik ve ilerleyen kısımlarda değinilecek olan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” kullanımı düşünüldüğünde ikinci satırdaki “*t(ä)ñr(i)*” kelimesinde “-*m*” iyelik ekinin unutulduğudur. Eğer ikinci seçenek değerlendirilirse bu kelime “*t(ä)ñr(i)<m>*” olarak tamamlanabilir. Bu seçeneğe göre buradaki “*t(ä)ñri<m>*” artık bir ünvan niteleyicisi değil tıpkı ilk, üç ve dördüncü satırlarda olduğu gibi doğrudan bir ünvandır. Böylelikle ilk, üçüncü ve dördüncü satırların “*t(ä)ñr(i)m k(a)n(i)m*” ve ikinci satırın “*t(ä)ñr(i)<m> k(a)n(i)m*” şeklinde; ilk dört satırın “önyineleme (/ cümle başı tekrarı/ anaphore)” hem de “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” edebîlik araçları başladığı ileri sürülebilir. Tartışmalı bir konu olduğu için bu çalışmada eleştiri ilk, üç ve dördüncü satırlardaki “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadeleri için yapılacaktır ancak söz konusu tamamlama kabul edilirse verilecek yargılar ikinci satırdaki ifade için de geçerlidir.

dokuzuncu satırındaki “*t(ä)ŋri y(a)rl(ı)k(a)dukin üčün [ö]z(ü)m kut(u)m b(a)r üčün k(a)g(a)n ol(u)rt(u)m*” cümlesinde “[ö]z” ve “kut” kelimeleri arasında da mevcuttur.

“*t(ä)ŋri(i)*” ve “*k(a)n*” kelimelerinin “*t(ä)ŋri(m) : k(a)n(i)m*” şeklinde “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” olarak kullanımı metne edebî açıdan katkı vermiştir. “Eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”nin özelliği göz önünde bulundurulursa Moyen Çor, dilsel ifade düzleminde Tanrı ile “bir ya da oldukça yakın” kılınmış; “*t(ä)ŋri(i)*”, Moyen Çor için doğrudan bir ünvan olarak kullanılmıştır. Uygur liderlerinden Baz Kağan’ın oğlunun da “*teŋri*” adını kullandığı göz önünde bulundurulursa Moyen Çor’un geçmiş Uygur liderleri ile bağıni koparmadığı, Uygur tarih ve geleneğinden beslendiği de dile getirilebilir. Bu tarz bir ifade pek çok açıdan Moyen Çor’un otoritesini desteklemiş, geçmiş Uygur liderlerini anıştırmış ve onun yönetme gücünü Tanrı’dan aldığı fikrini güçlendirmiştir. Kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” söz konusu otorite ve inancı destekleme işlevini yerine getirmiş, Tanrı-kağan ilişkisini pekiştirmiştir. Başka bir deyişle bu edebîlik aracı, Moyen Çor’un Tanrısal niteliklerinin öne çıkarılmasını, parlatılmasını sağlamış ve kağanın yönetim gücünün, Tanrısal erkinin, oturduğu koltuğu hak ettiğinin ve meşruluğunun daha etkileyici şekilde okurlara iletilebilmesini sağlamıştır. Söz konusu edebîlik aracı sayesinde Moyen Çor övülmüş, sıradan insandan farkı ortaya konarak kutsal bir mertebeye yükseltilmiş, kağanın Tanrı gibi olduğunun ifadesi sağlanmıştır. Moyen Çor yüceltilerek öne çıkarılmış, kağanın yönetme hakkı ve meşruluğu desteklenmiştir. Bu kullanım Tariat Yazıtı’nın Moyen Çor’u övmek, yüceltmek ve iktidarını göstermek amacıyla yazıldığına da göstergesi olmuştur.

“*t(ä)ŋri(i)*” ünvanının ne kadar önemli ve etkili olduğu, hem bozkırdaki kağanlar hem de Çin imparatorları tarafından nasıl önemsendiği bir Çin imparatorluk mektubundan da rahatlıkla görülebilir. 843 yılı temmuzunda “Wen-Wu He” adlı bir Kırgız elçisi Chang’an’a gelmiş ve Çin imparatoruna çeşitli hediyelerle kağanlık adına bir mektup sunmuştur. Bu kağanlık mektubuna karşı da geç T’ang dönemi başbakanlarından Li Deyu tarafından Kırgız liderine, T’ang imparatoru Wuzong adına bir imparatorluk mektubu yazılmıştır. Drompp, Li Deyu tarafından yazılan bu imparatorluk mektubunun metninden, Kırgız kağanının içinde “*t(ä)ŋri(i)*” geçen bir ünvan talep ettiğinin anlaşıldığını belirtmiştir. Çin imparatoru ise Kırgız kağanına

vereceği ünvanda “*t(ä)ŋr(i)*” ünvanını kullanmayı reddetmiştir. Ayrıca Li Deyu tarafından yazılan imparatorluk mektubunda Uygurların, içinde “*t(ä)ŋr(i)*” geçen bir ünvanı kendilerinin almadığını, buna Uygurların kendilerinin karar vermediğini aksine bu ünvanın dönemin T’ang imparatoru tarafından verildiğini belirtmiştir. Li Deyu imparatorluk mektubunda bunu “*Şimdi; ‘Tänri Kagan’ son yıllarda, bizim ulusumuz [Çin] tarafından bahşedilen eski bir Uygur unvanıdır. Uygurlar bu unvana kendileri karar vermedi.*” şeklinde ifade etmiştir (Drompp, 2005: 138-140, 302). Moyen Çor için kullanılan “*t(ä)ŋr(i)*” ünvanının Moyen Çor dönemindeki siyasî güç durumu, T’ang hanedanlığının hâli ve Çin’in kendi metinlerindeki yanlı ifadeleri göz önünde bulundurulunca Uygurlar tarafından kendi kararları ile kullanıldığı rahatlıkla düşünülebilir. Moyen Çor bozkırın güçlü ve etkili bir ünvanını kendine mal etmiş, söz konusu ünvan da Moyen Çor’un kağanlık yazıtlarından birinin metninde etkileyici bir şekilde yer almıştır. Kağan “*t(ä)ŋr(i)*” ünvanını alarak “Tanrı’nın oğlu” olan Çin imparatoruna denk ve ondan bağımsız bir hükümdar olduğu fikrini ortaya koymuştur. Tariat Yazıtı metninin yazarının, “*t(ä)ŋr(i)*” ünvanını böyle edebî şekilde kullanmasının önemi ve etkililiği söz konusu imparatorluk mektubundan, bu mektupta “*t(ä)ŋr(i)*” ünvanının kendine yer bulabilmesinden rahatlıkla anlaşılabılır.

Bunların yanında anlatıcının “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”de birinci tekil şahıs iyelik eki kullanması kağanın sahiplenilmesinin ve ona karşı duyulan bağlılığın gücünü ortaya koymuştur. Söz konusu sahiplenme ve bağlılık dolaylı yoldan yine kağanı yüceltmış ve onu öne çıkarmıştır. Nitekim birinci tekil şahıs iyelik ekinin söz konusu işlevleri, kağanın Tanrı ile yan yana getirilerek yüceltilmesi ile tutarlıdır.

Benzer bir kullanım Bugut Yazıtı’nda da kendine yer bulmuştur. Söz konusu yazıtta örneğin Mukan Kağan’ın ünvanı Soğdca yüzde (B-1: 3-4 ya da B-2: 5B-1’de) “*efendimiz (~ilahi) Mukan Kağan*” şeklinde geçmiştir (Mori, 2019: 57; Ölmez, 2021: 66, 73). Yine benzer bir kullanım Göktürk Yazıtlarında da mevcuttur. Örneğin Kül Tigin Yazıtı’nda benzer anlamı vermek adına Bilge Kağan için “*t(ä)ŋri t(ä)g*” ifadesi tercih edilmiştir. Ötüken Uygur Kağanlığı hükümdarı Moyen Çor, bir kağan olarak “kağanlık” mertebesine uygun hâlde ve Mukan Kağan ya da Bilge Kağan’dan aşağı kalmayan bir şekilde metne yerleştirilmiştir.

3.1.4.5. Eksilti

Tariat Yazıtı'nın dört yüzü göz önüne alındığında eksilti aracının çeşitli işlevlerde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.4.5.1. Doğu Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından doğu yüzüne bakıldığında öznelerin genellikle, iyelerin ise tümünün eksiltilerek kullanıldığı tespit edilmiştir. Özellikle beşinci satırdan sonra Moyen Çor'un birinci şahıs anlatıcı olduğu kısımlarda özne her zaman eksiltili kullanılmıştır.

Kimi satırların başının tahribata uğramasından ötürü eksilti yapıp yapılmadığı tespit edilememiştir. Dördüncü satırda “.....[y(e)t]m(i)ş yıl ol(u)rm(i)[ş]”, “(a)nta ... yıl b(a)rm(i)ş”; beşinci satırda “.....nt(a)r (a)t(a)nt(i)m”; altıncı satırda “.....[(a)tl(i)]g(i)n : y(a)m(a)şdı”; yedinci satırda “.....[k(a)ra kum (a)şm(i)ş]”; sekizinci satırda ise “.....(a)nta tok(i)t(tu)rt(i)m” tahribattan ötürü yüzey yapıdaki eksilti metin merkezli tespit edilemez. Yüzey yapıda metne dayalı tespit yapılamasa da muhtemelen genel yapıya uygun olarak bu ifadelerde de özneler eksiltili kullanılmış olabilir.

Doğu yüzünde eksilti şu şekilde kullanılmıştır:

1. yol[l(u)]g k(a)g(a)n : [...bu]mın : k(a)g(a)n
: üç k(a)g(a)n ol(u)rm(i)ş : [Onlar] (e)ki yüz : yıl : ol(u)rmış
2.[bodu]nı (a)k(i)za : b(a)rm(i)ş : [O] uç[(u)z
kö]lkä atl(i)g(i)n tökä b(a)rm(i)ş : kadır k(a)s(a)r ewdi bersil yatız og(u)z
3. [benim] (ä)çüm : [benim] (a)pam : s(ä)k(i)z
on yıl ol(u)rm(i)ş : ötü(k)ä(n) (e)li ögr(ä)s (ä)li : (e)k(i)n (a)ra : ork(u)n : ög(ü)zdä :
...
4.[y(e)t]m(i)ş yıl ol(u)rm(i)[ş] : (a)nta yıl
b(a)rm(i)ş : [benim] (a)t(i)m(i)n üzä kök t(ä)ñri : (a)sra y(a)g(i)z y(e)r y(a)na

5. nt(a)r (a)t(a)nt(i)m : [Ben] [benim]
s(ä)k(i)[z ot(u)z] y(a)ş(i)ma : yıl(a)n : yılka türk : (e)l(i)n (a)nta : bulg(a)d(i)m :
[Ben] (a)nta : (a)rt(a)td(i)m :
6.[(a)tl(i)]g(i)n : y(a)m(a)şdı bıña [yo]r(i)dı :
[O] ozm(i)ş t(e)g(i)n ud(a)rg(a)nta : yorıyur : t(e)di : [O] [sen] (a)nı (a)lg(i)l t(e)di
7.[k(a)ra kum (a)şm(i)ş küg(ü)rdä] köm(ü)]r
t(a)gda y(a)r ög(ü)zdä üç tugl(u)g türk bod(u)nka : (a)nta : y(e)t(i)nç (a)y tört
y(e)g(i)rmikä
8.(a)nta tok(i)t(tu)rt(i)m : [Ben] [onun]
k(a)n[(i)n (a)lt(i)m] [O] (a)nta : yok boltı : [Ben] türk : bod(u)n(u)g (a)nta :
(i)çg(ä)rt(i)m : (a)nta y(a)na
9. t(a)k(i) [oz]m(i)ş : [tig(i)n : k(a)n] boltı : [Ben] koñ yılka : yorıd(i)m :
(Gürgün, 2021: 141-142)

Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz tekrarın ve bundan doğacak kakofoninin önüne geçilmiş; yoğun, duru ve akıcı bir anlatım yakalanmıştır. Böylece eksilti sayesinde yüzdeki ses ahengi ve bütünlük desteklenmiştir. Paralellikte değinilen üç noktada ise eksilti işlevsel şekilde gerçekleştirilmemiş ve bu sayede paralellik yakalanmıştır.

3.1.4.5.2. Güney Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından güney yüzüne yaklaşıldığında öznelerin genellikle, iyelerin ise her zaman eksilteli şekilde kullanıldığı görülür.

Bunun yanında kimi cümlelerde ise eksiltinin yapıp yapılmadığı tahribattan ötürü yüzey yapıdan açık olarak tespit edilemez. “..... b(e)ç(i)n yılka y[orıd(i)m]”, “..... süñ(ü)şd(ü)m”, “.... t(a)kıgu : yıl[ka] yorıd(i)m”, “... [ö]lt[i]”, “... (a)nta : y(a)bgı : (a)t(a)dı” ifadelerinde eksiltinin yapıp yapılmadığı yüzey yapıdan tespit edilemese de buralarda yazıtın genelinde olduğu gibi öznelerde eksiltinin yapıldığı düşünülebilir.

Birinci tekil şahıs kişi ve iyelik eki ile bildirilen Moyen Çor tüm yüz boyunca özne ve iye olduğu noktalarda sadece kişi ve iyelik ekleri ya da şahıs zamiri ile karşılanmış, açık açık bir kelime ile yüzey yapıda yer almamıştır.

Üçüncü şahsın yer aldığı cümlelerde ise özne bir kere yüzey yapıya çıkarıldıktan sonra sonraki cümlelerde ortak ise eksiltilerek kullanılmıştır. Üçüncü satırın sonundaki “*üç k(a)rluk*” bir kere yüzey yapıya çıkarıldıktan sonra dördüncü satırdaki cümlelerde, beşinci satırdaki “*k(a)ra bod(u)n*” bir kere yüzey yapıya çıkarıldıktan sonra altıncı satırdaki cümlelerde eksiltilerek kullanılmıştır.

Bu kullanımların yanında cevherî fiilin de “*sinligde küç k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde küç k(a)ra sub (ä)rmiş*” cümleleri dışında eksiltilerek kullanıldığı görülür. Güney yüzündeki eksiltiler şu şekildedir:

1. *(e)k(i)nti* *b(e)ç(i)n yulka y[orid(i)m]* :
..... *süñ(ü)şd(ü)m* : [Ben] *(a)nta* : *s(a)nçd(i)m* : [Ben] [onun] *k(a)nın (a)nta*
2. *tutd(u)m* *anta kəsre başı kelti* *t(a)kıgu* : *yıl[ka] yorid(i)m* :
[Ben] *yull(a)d(i)m* : [Onlar] *b(e)ş(i)nç (a)y* : *üç y(e)g(i)rmikä* : *k(a)l(i)şdi*
3. [Ben] *süñ(ü)şd(ü)m* : [Ben] *(a)nta* : *s(a)nçd(i)m* : ... *beg ...-tim içg(ä)r(i)p igd(i)r böl[ük...]* ... *b(ä)n* : *(a)nta k(e)srä it yulka* : *üç k(a)rluk* : *y(a)bl(a)k s(a)k(i)n(i)p* : *t(ä)zä* : *b(a)rdı* [Onlar] *kur(i)ya on ok(k)a*
4. *kirti* : [Onlar] *(a)nta [iç(i)k]di* *[ö]lt[i]* *üç [k(a)rluk]* : *l(a)gz(i)n yulka* : *tok(u)z t(a)t(a)r* *tok(u)z buyruk [b]i[ş]* *s(ä)ñüt* : *k(a)ra bod(u)n* : *tur(u)y(i)n* : [benim] *k(a)ñ(i)m k(a)nka* : *öt(ü)nti* : [Onlar] *(ä)çü (a)pa atı*
5. *b(a)r* [erür] *t(e)di* [Onlar] *ötük(ä)n (e)li s(i)zdä* [erür] [dedi][Onlar] [sen] *(ä)b(i)r ti[di]* ... *(a)nta* : *y(a)bgu* : *(a)t(a)dı* : *(a)nta k(e)srä küsgü yulka sinligde küç k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde* [halkın] *küç[ü] k(a)ra sub (ä)rmiş* : *k(a)ra bod(u)n* : *tur(u)y(i)n* : *k(a)g(a)n* :
6. *(a)t(a)dı* : [O] *t(ä)ñridä bolm(i)ş* : *(e)l (e)tm(i)ş* : *b(i)lgä k(a)[g(a)]n* : *(a)t(a)dı* : [O] *(e)lb(i)lgä* : *k(a)tun* : *(a)t(a)dı* : [Ben] [ben] *k(a)g(a)n* : *(a)t(a)n(i)p* : [o] *k(a)tun (a)t(a)n(i)p ötük(ä)n* : *ortus[ınt]a (a)[s öñ](ü)z b(a)ş k(a)n ıduk b(a)ş k(i)d(i)nin* : *örgin* : *bunta* : *(e)ti(t)d(i)m* (Gürgün, 2021: 142)

Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde kısa mesafelerde art gönderimler ek ile sağlanmış ve böylece gereksiz sözcük tekrarı önlenmiştir. Gereksiz sözcükten kaçınılarak duruluk, yoğunluk ve bütünlük desteklenmiş; kakofoni de önlenerek yüzün ses ahengine zarar verilmesi önlenmiştir. Eksilti potansiyeli olmasına rağmen eksiltinin yapılmadığı yerlerde eksiltinin yapılmaması sayesinde paralellik yakalanmıştır. Nitekim bu durum eksiltinin kimi yerlerde işlevsel olarak kullanıldığının, eksiltinin başka amaçlar için esnetildiğinin göstergesidir.

Güney yüzünün dört ve beşinci satırlarında eksiltinin işlevsel şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kısımda gerçekleştirilen paralelliklerde eksilti işlevsel kullanılmış ve eksiltirme potansiyeline sahip ögeler eksiltilmemiştir. Başka bir deyişle eksiltirme potansiyeline sahip kelimelerin eksiltilmemesi sayesinde paralellik kurulabilmiştir:

4. ... üç *[k(a)rluk]* : *l(a)gz(i)n yılda* : *tok(u)z t(a)t(a)r* *tok(u)z buyruk*
[b]i[ş] *s(ä)ñüt* : *k(a)ra bod(u)n* : *tur(u)y(i)n* : *k(a)ñ(i)m k(a)nka* : *öt(ü)nti* : *(ä)çü*
(a)pa atı

5. *b(a)r t(e)di ötü(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]* ... *(a)nta* : *y(a)bgu* : *(a)t(a)dı*
: *(a)nta k(e)srä küsgü yılda sinligde küç k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde küç k(a)ra*
sub (ä)rmiş : *k(a)ra bod(u)n* : *tur(u)y(i)n* : *k(a)g(a)n* : *(a)t(a)dı*

Öncelikle “*k(a)ra bod(u)n* : *tur(u)y(i)n* : *k(a)g(a)n* : *(a)t(a)dı*” ifadesinde “*k(a)g(a)n*”; özelleştirme bağlantısı ile “*t(ä)ñridä bolm(i)ş* : *(e)l (e)tm(i)ş* : *b(i)lgä k(a)[g(a)]n* : *(a)t(a)dı*” ve “*(e)lb(i)lgä* : *k(a)tun* : *(a)t(a)dı*” şeklinde açıklanmıştır. Bu ifadelerdeki “*...e)tm(i)ş* : *b(i)lgä k(a)[g(a)]n* : *(a)t(a)dı*” kısmındaki “*(a)t(a)dı*” yüklemi eksiltirme potansiyeline sahipken eksiltilmemiş ve bu sayede bir sonraki cümle ile birlikte “... + Ünvan + “*(a)t(a)dı*” öge düzeyinde paralellik yakalanabilmiştir.

Dördüncü cümledeki “*k(a)g(a)n* : *(a)t(a)n(i)p* : *k(a)tun (a)t(a)n(i)p*” zarf-fiillerinden ilk “*(a)t(a)n(i)p*” zarf-fiili eksiltirme potansiyeline sahipken eksiltilmemiştir. Bu eksiltilmeme sayesinde “Ünvan + *(a)t(a)n(i)p*” söz öbeği düzeyinde paralellik oluşturulabilmiştir.

Eksilti bu ifadelerde işlevsel olarak kullanılmış, eksiltinin yapılmaması çeşitli düzeylerde paralelliklerin oluşturulmasını sağlamıştır. Böylece bu ifadelerin özelinde daha az duru ve yoğun bir anlatım fakat daha çok ritmik ve hareketli bir anlatım elde edilmiştir. Nitekim Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün ilk satırında “(a)t(a)n(i)p” zarf fiili eksiltili hâlde kullanılmıştır. Ancak orada da yine “(a)t(i)g” ile eksiltinin işlevsel kullanımı ile bir paralellik yakalanmıştır.

3.1.4.5.3. Batı Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından Tariat Yazıtı'nın batı yüzüne bakıldığında kişilerin genellikle, iyelerin ise tümünün bağımlı biçim birimler ile bildirildiği, bunların yüzey yapıya ayrı bir kelime çıkarılmadan eksiltili kullanıldığı tespit edilmiştir.

Birinci tekil şahıs anlatıcı olan Moyen Çor ise özne olarak her zaman eksiltili kullanılmış, kişi bilgisi bağımlı biçim birimler ile sağlanmıştır.

Bunun yanında eksiltirme potansiyeli olan ve ortak kullanılabilen ögeler genellikle eksiltirmiştir. Ancak kimi zaman paralellikte de değinildiği gibi eksiltirme potansiyeli olan ögeler eksiltilmemiş ve bu durumlarda paralellik oluşturularak ritmik bir anlatım vücuda getirilmiştir. Beşinci satır ve sonrasında cevherî fiil metnin sonuna kadar eksiltili hâlde kullanılmıştır.

Batı yüzünde gerçekleştirilen eksilti şu şekildedir:

1. [Ben] t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : [(a)t(a)n(i)p] k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p : ötük(ä)n k(i)d(i)n uçınta : t(ä)z b(a)şınta örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m [Ben] çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m [Ben] b(a)rs yılka yıl(a)n yılka : (e)ki yıl

2. y(a)yl(a)d(i)m : [Ben] ulu yılka : ötük(ä)n : ortusınta : [y(a)yl(a)d(i)m] [Ben] (a)s öñ(ü)z : b(a)ş [k(i)d(i)nintä] [y(a)yl(a)d(i)m] [Ben] k(a)n ıduk b(a)ş k(i)d(i)nintä y(a)yl(a)d(i)m : [Ben] örgin : bunta y(a)r(a)t(i)td(i)m [Ben] çıt bunta t(ok(i)t)d(i)m : [Ben] bıñ yıl(l)ık [b(i)t(i)g(i)m(i)n] [b(ä)lgüm(i)n] [bunta] [y(a)sı] [t(a)şka] [y(a)r(a)t(i)td(i)m] : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : bunta

3. *y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : [Ben] tolku : t(a)şka tokıtd(i)m : [Ben] üzä : [k]ök t(ä)ñri y(a)[rl](i)k(a)duk üç(ü)n [benim] [(e)l(i)m(i)n] [benim] [törüm(i)n] [(e)t(i)nt(i)m]] [Ben] (a)sra y(a)g(i)z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n : [benim] (e)l(i)m(i)n [benim] törüm(i)n : (e)t(i)nt(i)m] öñrä kün togs(i)kd(a)kı : bod(u)n : [iş] [küç] [b(e)rür] kisträ : (a)y togs(i)kd(a)kı : bod(u)n [iş] [küç] [berür]*

4. *tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n i[ş k]üç b(e)rür : [Benim] y(a)g(i)m : bö[lük] yok bo[lı] [Ben] ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li] (e)k(i)n (a)ra [benim] ıl(a)g(i)m : [benim] t(a)r(i)gl(a)g(i)m : s(ä)k(i)z s(ä)l(ä)ñä orkun togla : s(ä)b(i)[n] t(ä)l(a)dü : k(a)r(a)ga burgu : ol [benim] y(e)r(i)m(i)n : [ol] [benim] sub(u)m(i)n : kon(a)r köç(ä)r b(ä)n :*

5. [Benim] *y(a)yl(a)g(i)m : ötük(ä)n: kuzı k(i)d(i)n uçı: t(ä)z b(a)şı [erür]: öñd(ü)ni k(a)ñuy kün(ü)y b(e)z... iç [benim] (i)l(a)g(i)m : ötük(ä)n y(i)ri oñı tar[kan] süy y(a)g... bod(u)nkı k(a)g(a)ngı : b(i)rig(ä)rü uçı : (a)ltun yış : k(i)d(i)n uçı : kögm(ä)n (i)lig(ä)rü uçı költ[i]*

6. [Benim] *t(ä)ñridä: bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä k(a)n(i)m : içr(ä)ki : bod(u)nı (a)ltm(i)ş [erür] : iç buyruk : b(a)şı in(a)nçu b(a)ga : t(a)rk(a)n [erür] ul(u)g buyruk : tok(u)z : bolm(i)ş b(i)lgä : t(a)y s(ä)ñün : tay? [erür] ... b(e)ş yüz b(a)şı kül(ü)g oñı : öz in(a)nçu [erür]: b(e)ş yüz b(a)şı ul(u)g : öz in(a)nçu*

7. *ur(u)ñu [erür] yüz : b(a)şı : ul(u)g ur(u)ñu [erür] : töl(i)s b(ä)gl(ä)r : oğlı b(i)ñ : b(a)şı töl(i)s kül(ü)g (ä)r(ä)n [erür] t(a)rduş : b(ä)gl(ä)r oğlı bıñ b(a)şı t(a)rduş kül(ü)g (ä)r(ä)n [t(a)rduş] ışb(a)ras [erür] : b(e)ş bıñ : (ä)r : b(a)şı: alp ışb(a)ra s(ä)ñün y(a)gl(a)k(a)r [erür]*

8. ... *tok(u)z yüz : (ä)r : b(a)şı tuyk(u)n : ul(u)g : t(a)rk(a)n : bukug : bıña [erür]...*

9.... *bod(u)nı bıña k(a)g(a)s (a)t(a)çuk bod(u)nı bıña [erür] (Gürgün, 2021: 142-143)*

Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz sözcük tekrarı önlenmiş, duru ve yoğun bir anlatım yakalanmıştır. Bu önleme, organik bütünlüğün sağlanmasına da katkı sunmuştur. Özellikle ilk dört satırda yaratılan ritmik ve ahenkli yapıda

eksiltinin kakofoniye önlemesi ve işlevsel olarak paralellige hizmet etmesi bu kısımlarin ses ahenginin kurulmasına hizmet etmiştir.

3.1.4.5.4. Kuzey Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından kuzey yüzüne yaklaşıldığında gereksiz tekrarın önlendiği ve böylelikle duru bir anlatımın yakalandığı tespit edilmiştir⁴⁸³.

Özellikle ilk dört satırda sahiplik bilgisi “*t(ä)ḡr(i)m k(a)n(i)m*” ve “*t(ä)ḡri k(a)n(i)m*” ifadelerinde birinci tekil şahıs iyelik eki ile sağlanmış ve söz konusu ifadelerde iye yüzey yapıya çıkarılmadan kullanılmıştır.

Aynı kullanım beşinci satırda da üçüncü tekil şahıs iyelik eki ile devam ettirilmiş “*(a)t*” ve “*yol*” kelimelerinde iye bilgisi üçüncü tekil şahıs iyelik eki ile sağlanmıştır.

Ayrıca beşinci satırın ikinci cümlesinde sıfat-fiil grubunun kurucusu “*ay(i)gma*”, “*bunça bod(u)n(u)g*” ve “*(a)tın yolın*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”si tarafından ortak kullanılmış ve böylece gereksiz tekrar önlenmiştir.

Bunların yanında cevheri fiillerde eksiltili kullanım tercih edilmiş ve hiçbir isim cümlesinde cevheri fiil yüzey yapıya çıkarılmamıştır.

Beşinci satırda ise “*[b(i)ligä k]utl(u)g t(a)rk(a)n : [s(ä)ḡ]ün*” yüklemi ise “... *bi[t](i)gmä*” ve “*bunı y(a)r(a)t(i)gma*” özneleri tarafından ortak kullanılmış, ilk sıfat fiil grubundan sonra eksilti ihtimali varken duruluk ilkesi gereğince eksiltiştir.

Yüze genel olarak bakıldığında eksiltili kullanımlar duruluk ilkesi gereğince yerine getirilmiştir. Böylece duru bir anlatım yakalanmış ve kakofoninin de önüne geçilmiştir.

3.1.4.6. Özgünlük

Tariat Yazıtı’nın metni kimi yüzlerde hasarlı olsa da mevcut okunabilen kısımlarda çeşitli özgün yapılar tespit edilmiştir.

⁴⁸³ Tariat Yazıtı’nın kuzey yüzündeki eksilti için Gürgün, 2021: 144 gözden geçirilerek kullanılmıştır.

3.1.4.6.1. Doğu Yüzünde Özgünlük

Doğu yüzü, yazıtın en hasarlı yüzü olmasına rağmen mevcut kısımlardan yüzde birçok özgün kullanımın varlığı tespit edilmiştir. Öncelikle “*yol[l(u)]g k(a)g(a)n : [...bu]mın : k(a)g(a)n : üç k(a)g(a)n*”, “*ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (ä)li*” ve “*(a)nta : bulg(a)d(i)m : (a)nta : (a)rt(a)td(i)m*” ifadelerinde eksilti, işlevsel olarak yapılmamış ve bu sayede paralel yapılar elde edilmiştir. Elde edilen bu paralel yapılar sayesinde yüzün genelinde ritmik bir yapı oluşturulmuştur.

Bu ritmik yapı doğu yüzünün genelinde “-mı”, “-dım”, “-dı” “ek” formunda redif değerindeki ses benzerlikleri ya da aynen yinelenen kelimeler sayesinde oluşturulan müzikalite ile desteklenmiş ve yüzün ses ahengi vücuda getirilmiştir. Söz konusu müzikaliteye ve ses ahengine ulama, aliterasyon, asonans ve önyineleme de önemli katkılar sunmuştur. Elde edilen bu ses ahengi sayesinde monotonluğa düşülmeden akıcı, ahenkli, canlı ve dinamik bir anlatım yakalanabilmiştir.

Ayrıca “*(ä)çüm : (a)pam*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si ile hem bu ses ahengi desteklenmiş hem de metnin anlam dünyası zengin bir şekilde oluşturulmuştur.

Doğu yüzünün bir diğer özgün yapısı ise “*üzä kök t(ä)ñri : (a)sra y(a)g(i)z y(e)r*” tezadıdır. Eşit hece sayısından ritim ve “*kök*”, “*y(a)g(i)z*” gibi kelimelerle görsellikle güçlendirilmiş bu tezat etkili bir ifadenin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Tezat temelinde görsel ve ritmik açılardan desteklenerek oluşturulmuş “*üzä kök t(ä)ñri : (a)sra y(a)g(i)z y(e)r*” ifadesi, Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “4. *kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : / 5. y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı :*” ifadesi ile de karşılaştırılabilir. Karabalgasun-II Yazıtı’nda Tariat Yazıtı’nda olduğu gibi görsellik ve hece eşitliği mevcuttur. Ancak tezat Karabalgasun-II Yazıtı’nda sadece “*t(ä)ñri*” ve “*y(e)r*” kelimeleri arasında yapılmışken Tariat Yazıtı’nda hem “*üzä*” ve “*(a)sra*” hem de “*t(ä)ñri*” ve “*y(e)r*” kelimeleri arasında yapılmıştır. Böylece Tariat Yazıtı’ndaki tezatın derecesinin Karabalgasun-II Yazıtı’ndakinden bir kademe daha güçlü olduğu yorumu yapılabilir. Nitekim bu ifadeler batı yüzünün üçüncü satırında kullanılan benzer yapı için de geçerlidir.

Doğu yüzünün son özgün kullanımı ise “*ozm(i)ş t(e)g(i)n ud(a)rg(a)nta : yoriyur : t(e)di : (a)nı (a)lg(i)l t(e)di*” şeklindeki doğrudan anlatımdır. Tercih edilen

doğrudan anlatım sayesinde metin ilgi çekici bir şekilde kurulmuş; yüzdeki akıcılık, hareketlilik ve canlılık etkili şekilde desteklenmiştir. Etkileyici bir anlatım bu şekilde oluşturulabilmiştir.

3.1.4.6.2. Güney Yüzünde Özgünlük

Tariat Yazıtı'nın güney yüzü Moyen Çor'un mücadelelerinin ve kağan olarak başa geçtiğinin ifade edildiği yüzdür. Yüzde ifadenin etkili olmasını sağlayan birçok özgün kullanım tercih edilmiştir. Bu özgün kullanımların birçoğu ritmik ve dinamik bir anlatım elde edilmesini okurun ilgisinin canlı tutulmasını sağlamıştır.

Kutlug Kül Bilge'ye arzın yapıldığı “(ä)çü (a)pa atı b(a)r t(e)di ötü(ä)n (e)li s(i)zdä (ä)b(i)r ti[di]” ve Moyen Çor'un kağan ünvanı aldığı “(a)nta k(e)srä küsgü yılıka sinligde küç k(a)ra bod(u)n er]miş sinsizde küç k(a)ra sub (ä)rmiş : k(a)ra bod(u)n : tur(u)y(ı)n : k(a)g(a)n : (a)t(a)dı” kısımlarında tercih edilen doğrudan anlatım; “(ä)b(i)r” emir çekimi; “... + Ünvan + (a)t(a)dı” öge düzeyinde, “Ünvan + (a)t(a)n(ı)p” söz öbeği düzeyinde, “Yan Cümle + t(e)di” cümle yapısı düzeyinde paralelliği; kısa cümlelerin kullanımı yüzdeki ritmik ve dinamik yapıyı oluşturmuştur. Ritmik yapı ayrıca hece ölçüsü tarafından da desteklenmiştir. Bu ritmik yapı “-dım” ve “-dı” “ek” formunda redif değerindeki ses benzerlikleri ile müzikalite yönünden desteklenmiştir. Müzikaliteye katkı veren diğer ses yapısı araçları ise aliterasyon ve ulamadır. Söz konusu müzikalite ve ritmik yapının birleşimi ile etkili bir ses ahengi oluşturulmuştur.

Tercih edilen “k(a)ra bod(u)n” ad aktarması bir diğer özgün kullanımdır. Parça yerine bütünü kullanıldığı bu ad aktarması, benzerlik ilgisi dışında kullanılan mecaz ile anlatımı etkili ve canlı kılmıştır.

Moyen Çor'un yokluğunda halkın durumunun ifadesi için kullanılan, “küç” ve “k(a)ra sub” kelimeleri ile yapılan teşbih-i belîğ de bir diğer özgün kullanımdır.

Güney yüzünde “... + Ünvan + (a)t(a)dı” ve “Ünvan + (a)t(a)n(ı)p” paralellikleri eksiltirme potansiyeline sahip kelimelerin eksiltilmemesi sayesinde kurulabilmiştir. Böylece bu bölüm özelinde duru ve yoğun bir anlatımdansa daha ritmik ve dinamik bir anlatım yeğlenmiştir. Nitekim eksiltinin yapılmaması sonucu paralelliğin oluşturulduğu yapılar Şine Us Yazıtı'nda “t(a)y bilgä : tutuk :

y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n (ŞU, D, 5)” şeklinde, Tes Yazıtı’nda “*b(ä)lgüs(i)n : bit(i)gin : bu urdı : bu y(a)r(a)tdı* (TE, G, 3)” biçiminde kullanılmıştır. “(ä)çü (a)pa” eş anlamlı yinelemesi hem içeriğin etkili bir şekilde oluşturulmasında hem kısmi bir ritmin oluşturulmasında özgün bir kullanım olarak dikkati çeker.

3.1.4.6.3. Batı Yüzünde Özgünlük

Tariat Yazıtı’nın batı yüzüne bakıldığında ilk beş satırda oldukça özgün yapıların kullanıldığı görülür. Özellikle ilk dört satırda paralel yapılar ve ses benzerlikleri ile oldukça ritmik ve müzikal bir yapı inşa edilmiştir.

İlk iki satırda “*t(ä)ñridä : bolm(ı)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun*” ifadelerinde “Ünvan + *k(a)g(a)n*” ve “Ünvan + *k(a)tun*” yapısal paralelliği, Moyen Çor’un “*t(ä)ñridä : bolm(ı)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n*” ünvanında “İsim + Sıfat Fiil” şeklinde söz öbeği düzeyinde paralellik, “*k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g*” ifadelerinde “Ünvan + *(a)t(i)g*” yapısal paralelliği, “*örg(i)n [(a)nta : (e)t(i)td(i)m çıt] (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m*” ifadelerinde öge düzeyinde paralellik, “*b(a)rs yılka yıl(a)n yılka*” ifadelerinde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellik, “*örgin : bunta y(a)r(a)t(it)d(ı)m çıt bunta t[ok(i)t]d(ı)m*” ifadelerinde öge düzeyinde paralellik mevcuttur.

Paralellik ikinci satırın sonu ve üçüncü satırın başında da devam ettirilmiştir. Bu satırlarda “*bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*” ifadelerinde sıfat tamlaması, söz öbeği ve yapım düzeyinde paralellik; “*b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” ifadelerinde çekim düzeyinde paralellik; “*y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(ı)m : tolku : t(a)şka tokıtd(ı)m*” ifadelerinde de tıpkı batı yüzünün ilk satırındaki cümlede olduğu gibi öge düzeyinde paralellik; “*y(a)sı t(a)şka*” ve “*tolku : t(a)şka*” paralel ifadelerinde sıfat tamlaması, söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellik mevcuttur.

Üçüncü satır sonrasında altıncı satıra kadar paralellik azalarak devam etmiştir. Üçüncü satır ve sonrasında “*üzä : [k]ök t(ä)ñri y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)[n (a)sra y(a)g(ı)]z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” ifadesinde söz öbeği düzeyinde paralellik, “*y(a)[rl](ı)k(a)duk üç(ü)[n*” ve “*[ig(i)t(t)ük] üç(ü)n*” paralel ifadelerinde yapım, çekim düzeyinde paralellik, “*(e)l(i)m(i)n törüm(i)n : (e)t(i)nt[(i)m]*” ifadelerinde

çekim düzeyinde paralellik, “öñrā kūn togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n : kısırā : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n tört bul(u)ñd(a)kı : bod(u)n” ifadelerinde söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellik, “ötük(ä)n (e)li ögr(ä)s (e)li” çekim ve söz öbeği düzeyinde paralellik, “ıl(a)g(ı)m : t(a)r(ı)gl(a)g(ı)m” ve “y(e)r(i)m(i)n : sub(u)m(ı)n” ifadelerinde çekim düzeyinde paralellik vardır.

Görüldüğü gibi ilk beş satırda ve özellikle ilk dört satırda her düzeyde oldukça etkili paralellikler kurulmuştur. Bu paralellikler ilk beş satırın uyumlu ve bütün kılınmasını, bu satırlarda canlı, hareketli ve dinamik bir anlatımın oluşturulmasını sağlamıştır.

Ritmik yapıya destek veren bir diğer unsur ölçü, kısmi ölçü, dinamik ve asimetrik yapıdır. Söz konusu ölçüye dayalı ögeler sayesinde paralellik ile oluşturulan ritmik yapı desteklenmiştir.

Yukarıda değinilen satırlardaki paralel yapılar, etkili ses benzerlikleri ile de desteklenmiştir. İlk iki satırdaki Moyen Çor’un “t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n” ünvanındaki “-mİş” “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği, cümleler arasındaki “-dım” “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği vardır.

Bunlara ek olarak Moyen Çor’un ünvanındaki “(e)l” ve “b(i)lgä” kelimelerinin karısının ünvanında “(e)lb(i)lgä” şeklinde birleşmesi; “(a)t” isminin farklı türevlerinin kullanımı; “(a)t(i)g”, “(e)t-”, “y(a)r(a)t-”, “y(a)yl(a)-”, “tokıt-”, “yılka”, “(a)nta”, “bunta” kelimelerinin aynen tekrarı belirli bir ses benzerliği yaratmıştır.

İkinci satırın sonu ve üçüncü satırın başında “-lık”, “-min”, “-tdım”, “t(a)şka” “ek” ve “sözcük” formunda redif değerinde ses benzerlikleri mevcuttur. Üçüncü satırdan sonra ise “-duk üç(ü)[n” “ek” ve “sözcük” formunda redif değerinde ses benzerliği; “-min” “ek” formunda redif değerinde ses benzerliği; “togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n” ve “-d(a)kı : bod(u)n” “ek” ve “sözcük” formunda redif değerinde ses benzerliği; “(e)li”, “-ım”, “-ımın”, “-ar” “ek” ve “sözcük” formunda redif değerinde ses benzerlikleri vardır. Ek olarak ulama ve aliterasyon ile bu ses benzerlikleri müzikalite yönünden desteklenmiştir. Kullanılan bu ses benzerlikleri ile belirli bir müzikalite yaratılmış ve ritmik yapı altıncı satıra kadar müzikalite yönünden de desteklenmiştir. Böylece hem ritmik hem müzikal, oldukça etkili bir anlatım ilk beş satırda inşa edilmiştir.

Batı yüzündeki özgün yapılar bunlarla sınırlı değildir. “üzä : [k]ök t(ä)ñri y(a)[rl](i)k(a)duk üç(ü)[n (a)sra y(a)g(i)]z y(e)r : [ig(i)t(t)ük] üç(ü)n” ifadesinde “üzä” ile “(a)sra” ve “t(ä)ñri” ile “y(e)r” arasında tezat yapılmıştır. Ayrıca buradaki tezat, karşıtların bütünlüğü aracılığıyla manevi bir gücün göstergesi de olmuştur.

Yüzde kullanılan tek tezat bu değildir. “öñrä kün togs(i)kd(a)k : bod(u)n : kisrä : (a)y togs(i)kd(a)k : bod(u)n” ifadesinde yön adlarında açıklama kullanılmış, açıklanan “öñrä” ile “kisrä” ve “kün” ile “(a)y” arasında da tezat yapılmıştır. Bu ifadede yer isminin kullanılmadan birbirine karşıt yön isimlerinin kullanımı bozkırın sonsuzluğu, sınırsızlığı ve yüksek hacminin ifadesi olmuştur. Geniş mekân tasavvuru, böyle bir genişliğe hâkimiyet; bu sınırsızlıkla güçlendirilmiş, kağanın gücü de dolaylı yoldan ortaya konmuştur. Kağan, ideal olan yolunda, dünya hâkimiyeti yolunda “sınırsızlık” ile ilerlemekte, çabaları yitip gitmeden bu amaç uğrunda birer başarı/zafer olmakta ve onun gücü açığa çıkmaktadır. Ayrıca ifadede kullanılan sıfat-fiiller hareketli bir yapı kurmuştur. Kullanılan tezatlar sayesinde gerilimli, canlı ve hareketli bir ifade yaratılmıştır.

Batı yüzündeki bir diğer özgün kullanım “(e)l(i)m(i)n törüm(i)n”, “i[ş k]üç” ve “kon- köç-” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” kullanımıdır. Bu kullanımlar sayesinde monotonluğa düşülmeden yoğun bir anlatım sağlanmıştır.

Batı yüzünün ve belki de Tariat Yazıtı’nın en özgün kullanımı ise “bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n” sıfat tamlamasında “bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k” ifadeleri ile yaratılan sonsuzluk metaforudur. Bu ifadede tam bir yapısal paralellik olsa da anlamsal düzeyde birbirini içirme noktasında zıtlık bulunmaktadır. Kullanılan birçok edebî yapı sayesinde bu ifadedeki kelimelerin gerçek anlamıyla kullanılmadığı ortaya çıkmakta, yaratılan edebî yapı sayesinde oldukça güçlü, saf bir metafor elde edilmektedir. Tariat Yazıtı’ndaki bu saf metaforun ayarındaki diğer bir kullanım Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : / y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı” biçiminde oluşturulan ölüm metaforudur. Bu iki metafor açık edebî kullanımlardır ve bunlar farklı tarzlarda oluşturulsa da saf metafor olmaları bakımından ayrı ayrı değerlidir.

Tariat Yazıtı'nın özgünlüğü ile dikkat çeken bir diğer ifadesi ise sınırsızlığı ya da büyük bir hacmi ifade eden yön adlarının açılanarak kullanıldığı “*öñrä kün togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n : kisträ : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” ifadesinde yer almaktadır. İfadede batı yönünün “*(a)y togs(ı)k*” şeklinde “ayın doğması” şeklinde açılanması da özgün bir kullanımdır⁴⁸⁴. Bu örnek dışında Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarında ayın doğması ne batı yönünde ne de geceyi ifade etmede kullanılmıştır. Örneğin Suci Yazıtı'nın dördüncü satırında “*buyla : kutl(u)g y(a)rg(a)n*”ın şöhretinin yayıldığı yerler “*küm : sorug(u)m : kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a : t(ä)gdī*” şeklinde ifade edilmiştir. Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün ilk satırında Moyen Çor'un savaşı “*kiçä y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli : süñ(ü)şd(ü)m*” biçiminde ifade edilmiştir. Karabalgasun-I Yazıtı “8. 3. KarB I/III (/ 3. Tab. 51)”de doğu ve batı yönleri sekizinci satırda “<...> *ilgerü kün tugsuk* <...>”, dokuzuncu satırda “<...> *kêrü kün batsık* <...>” olarak açılanmıştır. Alıntılanan Göktürk yazılı Uygur Kağanlığı Yazıtlarının hiçbirinde batı ve gece bilgilerinin ifadesinde “ayın doğması” kullanılmamış, gök cismi olarak her zaman “güneş” tercih edilmiş ve onun batışı ile anlatım kurulmuştur. Sadece Tariat Yazıtı'nda batı bilgisinin ifadesinde ay ve onun doğuşu kullanılmıştır. Bu da sonsuzluk metaforu ile birlikte Tariat Yazıtı'nın en dikkat çekici özgün kullanımlarından biridir. Nitekim Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtlarında da batı ve gece bilgisinin ifade edilmesi için ay ve onun doğuşu kullanılmamıştır.

Batı yüzündeki diğer bir özgün kullanım bozkırın sonsuzluğu, sınırsızlığı ya da büyük hacmini ifade etmek için kullanılan “*öñrä kün togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n : kisträ : (a)y togs(ı)kd(a)kı : bod(u)n*” ifadesinde yer almaktadır. Suci Yazıtı'nda da benzer bir ifade “*küm : sorug(u)m : kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a : t(ä)gdī*” şeklinde, Karabalgasun-II Yazıtı'nda ise “*öñt(ü)n(ü)g : tıd(a)r ertim : kid(i)n(i)g : it(tü)rür : (ä)rt(i)m*” biçiminde kurulmuştur. Görüldüğü gibi Tariat ve Suci Yazıtlarında anlatıcı engin bozkırların büyük hacmini ya da sınırsızlığını ifade etmek için hem sıfat-fiillere hem gök cisimlerinin isimlerine hem de görselliğe başvurmuş fakat Karabalgasun-II Yazıtı'nda sadece yön isimleri ile yetinilmiştir. Engin ya da sınırsız bozkır imgesini yaratma noktasında Tariat Yazıtı, Karabalgasun-II Yazıtı'ndan daha hareketli ve görselliğe daha çok yer veren, görsel şöleni ifadeye dâhil eden bir

⁴⁸⁴ Ölmez ayın doğmasının başka bir yerde kullanılmadığını daha önce ifade etmiştir (2018: 99).

anlatım olarak ayrılmaktadır. Nitekim Tariat Yazıtı, engin bozkır imgesinin yaratılmasında bu kullanımlar ile Karabalgasun-II Yazıtı'ndan daha etkili bir anlatım sergilemektedir.

3.1.4.6.4. Kuzey Yüzünde Özgünlük

Kuzey yüzünde özgünlük adına beş kullanım mevcuttur. Bunlardan ikisi beşinci satırın ilk iki cümlesindedir.

İlk özgün kullanım beşinci satırın ilk cümlesinde yer alan yapım düzeyindeki paralellik ile buradaki ses benzerliğidir. Kullanılan bu paralellik ve ses benzerliği ile satır başında etkileyici bir anlatım yakalanmıştır.

İkinci özgün kullanım ise aynı satırın ikinci cümlesindeki “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” kullanımıdır. Söz konusu kullanım sayesinde hem ifadenin yoğunluğu arttırılmış hem de tekrar eden ekler sayesinde bir müzikalite yakalanmıştır. Yüzdeki müzikaliteyi destekleyen bir diğer araç ise ulama olmuştur.

Üçüncü kullanım “*t(ä)ñr(i)m : k(a)n(ı)m*” ile yapılan “önyineleme (/ cümle başı tekrarı/ anaphore)”, dördüncü kullanım ise aynı söz öbeği ile yapılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”dir.

Satır başındaki ses benzerlikleri Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde sadece Tariat Yazıtı'nın kuzey ilk, üç ve dördüncü satırlarında mevcuttur. Bu özgün kullanım da Tariat Yazıtı'nın en özgün yönlerinden biridir. Bu ses benzerlikleri sayesinde ilk, üç ve dördüncü satıra etkileyici bir giriş yapılmıştır.

“*t(ä)ñr(i)*” ve “*k(a)n*” sözcüklerinin “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” olarak kullanılması hem anlam yoğunluğu sağlamış hem de birinci tekil şahıs iyelik ekinin yapı gereği tekrarı ile belirli bir müzikalite yaratılmıştır.

Burada Moyen Çor için doğrudan “*t(ä)ñr(i)*” kelimesinin ünvan olarak kullanımı oldukça özgün bir yapıdır, diğer ünvanlar⁴⁸⁵ ile karşılaştırıldığında kağanlık yazıtları için ilk ve tek kullanımdır. Buna ek olarak Kül Tigin Yazıtı'nda

⁴⁸⁵ Diğer ünvanlar için bk. Şirin, 2016: 357-374.

Bilge Kağan için kullanılan “*t(ā)ŋri t(ā)g*” ifadesinin dengi, Tariat Yazıtı’nda “*t(ā)ŋr(i)m : k(a)n(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”si ile verilmiştir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında kağanın ilahîliğini belirtmek için “*t(ā)ŋri t(ā)g*” ifadesi yerine “*t(ā)ŋr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadesi kullanılmıştır. Bu iki yapıya bakıldığında iki güçlü kağan için denk anlamların farklı yapılarda ve farklı yollarla ifade edildiği görülür.

Beşinci ve son özgün kullanım ise üç ve dördüncü satırların ilk cümleleri arasındaki cümle türü, öge dizilişi ve çekim düzeyindeki paralelliklerdir. Söz konusu paralellikler yüze belli bir ritim katmış ve müzikalite ile birleşerek yüzün ses ahengine katkı sunmuştur.

Genel olarak Tariat Yazıtı’nda oluşturulan özgün kullanımlar dil ve anlatımı görkemli kılmıştır. Okurda merak ve hayranlık uyandıran bu özgün yapılar, yazıtın ve yazıttaki fikirlerin hem kalıcı olmasını sağlamış hem de etkileyici bir ifade oluşturulabilmesini mümkün kılmıştır. Özgünlükler sayesinde okura taze ve farklı bir bakış açısı sunulmuş, nesne ve olayların farklı boyutları gösterilmiştir. Böylece okur etki altına alınmış ve hem okurun zevk duyması hem de yazıttaki fikirleri daha çarpıcı deneyimlemesi sağlanmıştır. Yazıttaki özellikle sonsuzluk metaforu aracılığı ile alışılmış kırılmış, çağrışımlı bir ifade yaratılmış ve okurun düş dünyası harekete geçirilerek biçimin algılanması nitelikli hâle getirilmiştir. Gerçeğin yeni boyutları ile sunulduğu bu kullanımlar sayesinde eser genişlemiş ve tükenmesi önlenmiştir. Kullanılan özgün yapılar sayesinde dil basitlik ve kabalıktan kurtarılmış, güçlendirilmiştir. Özgün kullanımlar aynı zamanda yazıt metninin yaratıcısının dehasının göstergesi olarak da okunabilir.

3.1.4.7. Çoklukta Birlik

Kimi yüzlerde çeşitli hasarlar barındıran Tariat Yazıtı bu hasarlara rağmen etkili bir metinle okurların karşısındadır. Yüzlerde birçok edebî kullanım çeşitli işlev veya amaçlar uğruna başarılı şekilde ilişkili hâlde kullanılabilmektedir.

3.1.4.7.1. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik

Doğu yüzüne bakıldığında ilk dört satırın ata/ecdat bilgisi “(ä)çüm : (a)pam” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si sayesinde etkili şekilde ifade edilmiştir. Nitekim bu eş anlamlı ikileme ilk dört satırın çekirdeğini oluşturmuştur. Bu anlatım hem paralellikler hem de ses benzerlikleri ile desteklenmiş sonuç olarak birçok araç ata/ecdat bilgisinin etkili şekilde ifade edilebilmesinde ilişkili şekilde kullanılmıştır.

Doğu yüzünün geri kalan beş satırı ise Moyen Çor’un 741-743 yılları arasındaki (Kök) Türkler ile mücadelesini içerir. Bu kısımda da çeşitli edebîlik araçları bu mücadelenin etkili şekilde ifade edilme işlevi ya da amacıyla ilişkili şekilde kullanılmıştır. Bu kısmın çekirdeğini Kutlug Kül Bilge’nin Moyen Çor’a talimatlarının doğrudan anlatımının yapıldığı kısım oluşturur. Doğrudan anlatım sayesinde mücadelenin emri etkileyici şekilde verilmiş ve okurların dikkati metnin üzerine çekilmiştir.

Ayrıca Moyen Çor’un mücadelelerinin ifade edildiği kısımlarda kullanılan paralellikler, tercih edilen ses benzerlikleri çekirdeği doğrudan anlatım ile verilen Moyen Çor’un mücadelelerinin etkili şekilde ifadesi sağlamıştır. Bu kısım açısından paralellik, ses benzerliği, doğrudan anlatım ve emir çekimi araçları Moyen Çor’un mücadelesini ifade etme işlevi ya da amacında ilişkili şekilde kullanılmıştır.

3.1.4.7.2. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik

Güney yüzünde Moyen Çor’un mücadelesi ve halk tarafından kağan ilan edilmesinin etkili ifadesinde birçok edebîlik aracı ilişkili şekilde kullanılmıştır.

Mücadelelerin anlatıldığı kısımlarda kısa cümleler ile ritim oluşturulmuş, bu ritim Moyen Çor’un halk desteği ile kağan ilan edilmesi sırasında ise zirveye doğrudan anlatım ile çıkarılmıştır. Nitekim bu olaylar arasında da ritim hiçbir zaman düşürülmemiş, Kutlug Kül Bilge’ye gerçekleştirilen arzda doğrudan anlatım, emir çekimi ve eş anlamlı ikileme kullanımı ile hem ritim sürdürülmüş hem de etkili anlatım sağlanmıştır.

Moyen Çor'un kağanlığının meşruluğu halka dayandırılmış ve bu durum ad aktarması ile verilerek etkili kılınmıştır. Ad aktarması kağanlığın tüm halk tarafından istendiğinin ve halkın onayının olduğunun dolaylı yoldan ifadesini sağlamıştır.

Kullanılan teşbih-i belîğ sayesinde Moyen Çor'un kağan olmaması durumunda halkın ne kadar güç bir durumda kalacağı etkili şekilde anlatılmış, Moyen Çor'un halkın iyiliği için kağan olduğu dile getirilmiştir. Bunlar Moyen Çor'un kağanlığını destekleyen ifadelerdir.

Yine bu kısımda kullanılan "... + Ünvan + (a)t(a)dı" ve "Ünvan + (a)t(a)n(ı)p" ifadelerindeki paralellik ritmi desteklemiştir.

Söz konusu ritim hece ölçüsü ile desteklenmiş, ayrıca ulama ve aliterasyon ile yaratılan müzikalite ile birleşerek etkili bir ses ahengi oluşturmuştur. Bu ahenk içeriğin etkili şekilde iletilebilmesini sağlamıştır.

Birbirlerinden farklı birçok edebîlik aracı aynı işlev ya da amaçla birbirleri ile ilişkili şekilde kullanılmış, Moyen Çor'un mücadeleciliğini ve onun kağanlığı büyük bir destek ile sahip olduğunu etkili şekilde ifade etmiştir. Çeşitli edebîlik araçları aynı edebî etki ve içerik etrafında ilişkili kılınmıştır. Böylece içerik etkili şekilde ifade edilebilmiştir.

3.1.4.7.3. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından batı yüzüne yaklaşıldığında yüzün iki kısma ayrıldığı ve iki kısımdaki yapıların birbirine içinde belirli bir birlik yarattığı görülür.

İlk beş satır Moyen Çor'un kağan olduktan sonra kağanlık statüsüne uygun olarak yaptıklarının birinci şahıs anlatıcı ile ifade edildiği kısımdır. Altıncı satırdan yüzün sonuna kadar olan ikinci kısım ise anlatıcının üçüncü tekil şahsa dönüp değiştiği ve Moyen Çor'a bağlı olanların sayımının yapıldığı kısımdır.

İlk kısım aslında bir önceki yüz olan güney yüzünün dördüncü satırında başlatılan edebî yapının bir nevi devamı niteliğindedir. Batı yüzünün ilk beş satırında her düzeyde kullanılan paralellikler, ek ya da sözcük formunda redif değerinde oluşturulan ses benzerlikleri, ölçü, dinamik ve asimetrik yapı, tezatlar, aynen ve eş anlamlı yinelemeler, yaratılan sonsuzluk metaforu Moyen Çor'un kağanlığının anlatımında ve kağanlık statüsüne uygun olarak yapılması beklenen eylemlerin

yapıldığıının ifadesinde kullanılmıştır. Birbirinden farklı birçok araç uyumlu bir şekilde aynı işlev ya da amacı yani Moyen Çor'u ve onun yaptıklarını bir kağana yaraşır şekilde ifade etmede kullanılmıştır. Başka bir deyişle kullanılan edebîlik araçları birbirinin içinde ya da aynı yapıda birlikli bir şekilde kağan ve onun icraatlarını etkili şekilde ifade etme işlevi ya da amacı etrafında organize edilmiştir. Edebîlik araçlarındaki çeşitlilik Moyen Çor'u ve icraatlarını, onun kağan olarak yaptıklarını ve bu statüyü doldurduğunu birlikli şekilde ifadede kullanılmıştır. Farklı edebîlik araçları Moyen Çor ve eylemlerinin ifadesi etrafında, tek bir işlev ya da amaç uğruna toplanabilmiştir.

Yüzdeki ikinci kısımda ise sayım gerçekleştirilmiştir. Bir önceki kısma göre değerlendirildiğinde bu kısımda edebî bir yapının oluşturulmadığı görülmektedir. Buradaki yapı en açık şekilde sayımın ifadesini yerine getirmiştir.

3.1.4.7.4. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından kuzey yüzüne yaklaşıldığında ilk, üç ve dördüncü satırların başında ses yapısı ve anlam ile ilgili birer edebîlik aracının kullanıldığı görülür. Hem satır başlarındaki ses benzerlikleri ve ulama hem de beşinci satırın ilk cümlesindeki paralel yapı ve ikinci cümlesindeki “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” yüzün ilk beş satırının etkili başlamasını sağlamıştır.

Söz konusu etkiye üç ve dördüncü satırların cümle türü, öge dizilişi ve çekim düzeyinde paralel bir şekilde oluşturulması da katkı sunmuştur.

“*t(ā)ḡr(i)m : k(a)n(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si ve “*t(ā)ḡr(i)*”nin Moyen Çor adına doğrudan bir ünvan olarak kullanımı söz konusu kağanın güçlü şekilde yüceltilmesini sağlamıştır.

Ayrıca Moyen Çor'un “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”de birinci tekil şahıs iyelik eki ile sahiplenilişi Moyen Çor'a bağlılığın göstergesi ve dolaylı yoldan da kağanın yüceltilmesinin bir ifadesidir. Söz konusu kullanımlar yazıtın öncesi ile tutarlı kullanımlardır.

Tariat Yazıtı'nın dört yüzüne bakıldığında her yüzde öbek öbek anlamsal alanların birbirinden farklı araçlarla birlikli şekilde ifade edildiği görülür. Yazıtta

çeşitli araçlar, kullanıldığı alanlarda tek bir etki uyandıracak şekilde düzenlenmiştir. Başka bir deyişle çeşitli edebîlik araçları tek bir amaç etrafında organize edilmiş ve bütün, farklı araçlarla oluşturulmuştur. Araçlar hem birbirleriyle hem de kullanıldıkları alanda, alanın temel duygu ve fikirleri ile ilişkilendirilmiştir. Böylece çoklukta birlik elde edilerek eserin kurgulanan alanlarının etkisi arttırılmıştır.

3.1.4.8. Bütünlüklü Olma

Tariat Yazıtı, çeşitli yüzlerinde tahribata uğrayan yerler olsa da her yüzde bütünlüklü bir yapı ile kurulmuştur.

3.1.4.8.1. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma

Doğu yüzüne bakıldığında ilk dört satırın ata/ecdat ifadesine, sonraki beş satırın Moyen Çor'un 741-743 yılları arasındaki (Kök) Türkler ile mücadelesine ayrıldığı görülür.

İlk dört satırda aynen tekrar eden “*ol(u)r-*” ve “*b(a)r-*” gibi kelimeler, eş dizimsel örüntülenen kelimeler ve eş anlamlı ikileme sayesinde ata/ecdat bilgisi bütünlüklü bir şekilde ifade edilebilmiştir. Bu bilgi paralel yapılarla ve ses benzerlikleri ile desteklenmiş ve ilk dört satırda bütünlük sağlanmıştır.

Yüzdeki geri kalan beş satırda da Moyen Çor'un mücadelesi bütünlüklü hâlde verilmiştir. Eş dizimsel örüntülenen kelimeler, yapılan doğrudan anlatım, kurulan paralel yapılar Moyen Çor'un mücadelesinin bütünlüklü hâlde ifade edilebilmesini sağlamıştır.

İki kısımda da gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz sözcük tekrarı önlenmiş ve yüzün bütünlüğüne hizmet edilmiştir.

3.1.4.8.2. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma

Güney yüzüne bakıldığında ilk üç satırda Moyen Çor'un düşmanları ile mücadelesi kısa cümleler ve “*-dım*” “*ek*” formunda redif değerinde ses benzerlikleri ile bütünlüklü hâlde ifade edilmiştir.

Yönetim ile ilgili olayların ifadesinde ise doğrudan anlatım tekniği tercih edilmiş, çeşitli düzeylerde paralellikler kısım kısım ifadelerin bütün kılınmasına hizmet etmiştir. Doğrudan anlatım tekniği ise yönetim düzenlemelerinde bütünlüğü sağlamıştır.

Kullanılan ad aktarması, teşbih-i belîğ, paralellik, eş anlamlı ikileme yönetim düzenlemesini öne çıkarma ve Moyen Çor'un kağanlığını etkili şekilde ifade edebilme noktasında bütünlüklü hâlde kullanılmıştır.

Güney yüzünde gereksiz sözcüklerin tekrarının eksilti ile önlenmesi bütünlüğün oluşturulmasına hizmet etmiştir. Organik bütünlük eksiltinin kullanımı ile pekiştirilmiştir.

3.1.4.8.3. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma

Bütünlüklü olma bakımından batı yüzüne bakıldığında iki kısımda ve birbirlerinden ayrı bütünlüklü bir yapının varlığı tespit edilmiştir. Aslında Tariat Yazıtı'nda birbirinden farklı iki yapı bulunmaktadır. Yazıtın doğu, güney ve batı yüzünün beşinci satırına kadar (beşinci satır dâhil) birinci tekil şahıs anlatıcının (Bu anlatıcı Moyen Çor'un kendisidir.) ve birçok edebîlik aracının kullanıldığı bir yapı vardır. İkinci yapı ise batı yüzünün altıncı satırından başlayarak (altıncı satır dâhil) kuzey yüzünü de kapsayan, üçüncü tekil şahıs anlatıcının (Bu anlatıcı “[b(i)ligā k]utl(u)g t(a)rk(a)n : [s(ä)η]ün”dür.) tercih edildiği ve edebîlik araçlarının ilk yapıya göre dört kullanım dışında hiç tercih edilmediği, sayımın yapıldığı kısımdır. İşte yazıtın geneline hâkim olan bu iki yapıdan ilkinin bitip ikincisinin başladığı nokta batı yüzüdür.

Batı yüzünün ilk beş satırında birçok edebîlik aracı kullanılmış ve içeriğin etkili şekilde ifade edilmesinde bu edebîlik önemli bir araç olarak tercih edilmiştir. Kurulan edebî yapının bileşenleri birbirleri ile ilişkilendirilmiş, Moyen Çor'u ve onun eylemlerini ifade etmede etkili şekilde kullanılmıştır. Kullanılan tüm edebîlik araçları ilk kısmın hâkim fikri etrafında bütünlüklü şekilde konumlandırılmıştır. Başka bir deyişle Moyen Çor'un icraatlarının ifadesinde, edebîlik araçları birbirleri ve bu fikir ile bütünlüklü hâlde kullanılmıştır. Ayrıca ilk kısımda kullanılan

paralellikler, cümlelerin sonlarında yer alan ses benzerlikleri belirli bir uyumun oluşturulması ve bütünlüğün kurulmasına hizmet etmiştir.

Batı yüzünün ikinci kısmının bütünlüklü yapısı ise edebî yapı kullanmama ve metni kelimelerin gerçek anlamları etrafında örme ile oluşturulmuştur. Bu kısımda anlatıcının değişmesiyle edebî olmayan bir yapı bütünlüklü şekilde oluşturulabilmiştir. Bu iki kısmın bütünlüklü şekilde oluşturulmasında anlatıcı tercihi ve kullanımı da etkili olmuştur. İlk beş satırda birinci tekil şahıs anlatıcı, sonraki dört satırda ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı tercih edilmiş ve böylelikle kısımlar birbirinden ayrılarak kendi içlerinde bütünlüklü bir hâl almıştır. Batı yüzünün genelinde kullanılan eksilti, gereksiz sözcük tekrarı önleyip duruluğa hizmet etmiş ve metnin bütünlüğünün sağlanmasına katkıda bulunmuştur.

3.1.4.8.4. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma

Bütünlük açısından kuzey yüzüne yaklaşıldığında bütünlüğün satır başı ses benzerlikleri, paralel yapılar ve göndergesel dil kullanımı ile sağlandığı görülür.

İlk, üç ve dördüncü satırlar aynen tekrar eden “*t(ä)nr(i)m : k(a)n(i)m*” ifadesi ile başlamıştır. Bu durum belirli bir ses ahengi ve ritim yaratmanın yanında satırlar arasında bütünlüğün kurulmasına da hizmet etmiştir.

Benzer hizmet üç ve dördüncü satırların ilk cümlelerinin cümle türü, öge dizilişi ve çekim düzeyinde paralel kurulması ile de sağlanmıştır.

Ayrıca Moyen Çor’un övülmesi ve yüceltilmesi yine “*t(ä)nr(i)m : k(a)n(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”si ile devam ettirilmiştir.

Kuzey yüzünün ilk, üç ve dördüncü satırlarının ilk cümleleri ile beşinci satırın ilk iki cümlesinde edebî yapılar kullanılmıştır. Sayımın yapıldığı geriye kalan hiçbir kısımda ise herhangi bir edebî yapı işletilmeyerek dil göndergesel işlevde tercih edilmiştir. İşaret edilen yerler ve buralardaki edebîlik araçları hariç hiçbir edebîlik aracının kullanılmaması batı yüzünün altıncı satırı ile başlayan yapının devam ettirilmesini sağlamıştır. Nitekim bu tavır Tariat Yazıtı genelindeki birinci tekil şahıs anlatıcılı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcılı kısımlardan üçüncü tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı yapıya dâhil olmasını sağlamıştır. Böylece yazıtın genelinde bu yapının

bütünlüğü tesis edilmiştir. Başka bir deyişle kuzey yüzündeki kelimelerin çoğunda gerçek anlama bağlı kalınması ve sayımın yapılması yüzdeki bütünlüğü oluşturmuştur.

Jakobson üçüncü şahıs çevresinde oluşan epik şiirin, en büyük önemi “gerçeğe iletmeye” verdiğini ifade etmiştir (Bayrav, 1998a: 185). Nitekim anlatıcının üçüncü şahsa geçmesi ve dilin ağırlıklı olarak göndergesel işlevde kullanılması, Moyen Çor’un gücü hakkında ifade edilenlerin gerçek olduğu fikrini desteklemiştir.

Bunun yanında yüzdeki “*t(ä)ŋr(i)m : k(a)n(i)m*” önyineleme kullanımı da yine bütünlük adına önemli bir edebîlik aracıdır. Genel olarak da kuzey yüzünün tamamı, batı yüzünün altıncı satırından sonrası ile birlikte sayımın yapıp üçüncü tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı ve dilin göndergesel işlevde tercih edilip neredeyse (işaret edilen yer ve edebîlik araçları hariç) hiçbir edebîlik ilkesinin işletilmediği bir bütün, bir yapı oluşturmuştur.

Tariat Yazıtı’nın tüm öğeleri hem birbirleri hem de oluşturdukları yapılar ile dilsel ve düşünsel olarak ilişkili kılınmıştır. Böylece temel bir kompozisyon ilkesi de olan bütünlük sağlanmıştır. Eserde genel yapıdan kopuk, işlevsiz ya da gereksiz hiçbir öge kullanılmamıştır. Birinci tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı yapıda edebîlik araçlarıyla coşkulu bir anlatım, üçüncü tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı yapıda göndergesel işlevli sayım bütünlüklü hâlde yerine getirilmiştir. Metnin kimi noktalarında eksiltirme potansiyeli olan ifadelerin eksiltilmemesi paralelliğin oluşturulmasını sağlamıştır. Bu noktalar dışında eksilti etkili şekilde kullanılmış, gereksiz sözcük tekrarı önlenerek duru ve yoğun bir anlatım oluşturulmuştur. Gereksiz sözcük tekrarının önlenmesi aynı zamanda kakofoniye de önleyerek metnin ses yapısına da katkı sunmuştur. Sonuç olarak Tariat Yazıtı’nda hem büyük hem küçük çerçevede bütünlük sağlanmış, bu nitelik sayesinde yazıt dış öğelerden bağımsız ve kendi kendine yetebilen dilsel bir yapı olarak var olmuştur.

3.1.4.9. Ek Değer

Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün altıncı satırı ile aynı yazıtın batı yüzünün ilk satırında Moyen Çor, “*(e)lb(i)lgä : k(a)tun*” ile yan yana anılmıştır. “*k(a)tun*”un

kağanla birlikte anılması ve “(e)lb(i)lgä” ünvanı ile nitelendirilmesi, yazıtlar dönemi Türk toplumunda kadının değeri ve konumunu göstermesi açısından oldukça kıymetlidir. Bu durum kağanın yanında eşinin de en az onun kadar değerli olduğunun, kağanın kullandığı önemli ünvanların “k(a)tun” tarafından da ondan aşağı kalmayacak şekilde kullanılabildiğinin kanıtıdır. Söz konusu ifadeler özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı, genel olarak ise Orta Asya Türk toplumunda kadına verilen yüksek değerin göstergesi olarak okunabilir. Tariat Yazıtı’ndaki bu satırlar Orta Asya Türk Türk kültürünün değerli bir yönünü göstermesi açısından edebî olmasa da ek bir değere sahiptir.

3.1.5. Şine Us Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Şine Us Yazıtı’nın edebî nitelikleri, bir önceki bölümde örneklerle ifade edilen bakış açısı ve edebîlik ölçütleri doğrultusunda ortaya konmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden parçalar aracılığıyla edebî kullanımların araştırılması hedeflenmiştir.

3.1.5.1. Kuzey Yüzü

Bu başlık altında Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.5.1.1. Metin Parçası-1 (Kuzey Yüzü)

1. t(ä)ŋri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n : [b(ä)n]⁴⁸⁶ ... töl(i)s ...⁴⁸⁷
2. ö[tük(ä)n (e)li ögr(ä)s ili : (e)kin [(a)ra] ol(u)rm(i)ş : subı : s(ä)l(ä)ŋä (ä)rm(i)ş⁴⁸⁸ : (a)nt<a> (e)li [...] [(ä)rm(i)ş] : b(a)rm(i)[ş]⁴⁸⁹ :
3. su[w]⁴⁹⁰.... [(a)nt]a : k(a)lm(i)şı: bod(u)n : on uygur : tok(u)z og(u)z : üzä : yüz yıl ol(u)rup] s²[...]...orkun ög(ü)z.....⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(ben) Tengride Bolmuş El Etmiş Bilge Kağan’ım.” (Aydın, 2018: 52).

⁴⁸⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Tölis <...>” (Aydın, 2018: 52).

⁴⁸⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ötüken yurdu (ile) Tegres yurdu, (bu) ikisinin arasında hüküm sürmüş, suyu Selenge imiş.” (Aydın, 2018: 52).

⁴⁸⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “O zaman devleti ...refah içinde imiş.” (Mert, 2009: 2018).

4. *tür[k] [kaga]n⁴⁹² çak⁴⁹³ (ä)l(i)g yıl: ol(u)rm(i)ş⁴⁹⁴: türk il(i)ñä : (a)ltı: ot(u)z y(a)ş(i)ma : ıdök⁴⁹⁵ o/u⁴⁹⁶ .. g⁴⁹⁷ <...> bërti⁴⁹⁸⁴⁹⁹ (a)nta buyr[ukı]⁵⁰⁰* (Şirin, 2016: 651)

Metin Parçası-1'deki ifadeler Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün ilk dört satırında Moyen Çor'un kendini tanıttığı ve ataları hakkında bilgi verdiği kısımlardan alıntılanmıştır.

3.1.5.1.1.1. Paralellik

Moyen Çor'un ünvanındaki “*t(ä)ñri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş*” ifadesi “İsim + Sıfat Fiil” formunda söz öbeği düzeyinde paralel bir yapıda oluşturulmuş, sıfat fiil gruplarında da redif değerinde aynı sıfat-fiil eki “-mİş” kullanılmıştır. Ünvanında kullanılan bu paralellikler metne belirli bir ritim katmış, ayrıca aynı ekin tekrarından da belirli bir müzikalite elde edilmiştir.

Nitekim bu ritim ve ahenk bir sonraki satırda yer alan “*ö[tük(ä)n (e)li ögr(ä)s ili*” ifadesinde de devam ettirilmiştir. Bu ifade de söz öbeği düzeyinde “İsim + İsim + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki” formunda iki belirtisiz isim tamlamasından paralel şekilde oluşturulmuş ve bu paralellik ifadeye belirli bir ritim katmıştır. Bu paralel yapı, ortak kullanılabilecek ve eksiltirme potansiyeline sahip ilk “(e)li” kelimesinin eksiltilmeyerek yüzey yapıda bırakılması ile mümkün olmuştur. Eksiltinin yapılmaması, bu aracın işlevsel şekilde kullanılmasını sağlamış ve yüzey yapıdaki yapısal paralellik mümkün kılınmıştır. Eksiltirme potansiyeli olan bir ifadenin

⁴⁹⁰ Mert, 2009: 215; Aydın, 2018: 52.

⁴⁹¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*su <...> o sırada, geri kalan halk (ile) On Uyğur(lar), Dokuz Oğuz(lar)a yüz yıl hükmedip <...> Orhon Irmağı <...>*” (Aydın, 2018: 52).

⁴⁹² Aydın, 2018: 52; Ölmez, 2018: 116.

⁴⁹³ Aydın, 2018: 52; Ölmez, 2018: 116.

⁴⁹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Türk Kağanının (yönetimi) zamanında elli yıl hüküm sürmüş.*” (Aydın, 2018: 52).

⁴⁹⁵ Aydın, 2018: 52.

⁴⁹⁶ Aydın, 2018: 52.

⁴⁹⁷ Aydın, 2018: 52.

⁴⁹⁸ Aydın, 2018: 52.

⁴⁹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Kök Türk yurdunda yirmi altı yaşında kutsal <...>-verdi.*” (Aydın, 2018: 52).

⁵⁰⁰ Aydın, 2018: 52.

eksiltilmemesi ve bu eksiltilmemenin yüzey yapıda söz öbeği düzeyinde bir paralelliği sağlaması ritmik bir yapının gözetildiğinin göstergesidir. Yazıtlarda bundan başka da örnekleri olan bu kullanım sayesinde daha yoğun ve duru bir anlatım yerine daha ritmik ve ahenkli bir ifade kurulmuştur. Ayrıca tamlamalardaki “*ili*” kelimesinin aynen tekrarı ifadeye belirli bir müzikalite de katmıştır.

3.1.5.1.1.2. Ses Yapısı

Kuzey yüzünün başından dördüncü satırının ilk cümlesine kadarki kısımlarda “...[(a)ra] ol(u)rm(i)ş”, “...s(ä)l(ä)ñä (ä)rm(i)ş”, “...b(a)rm(i)ş” ve “(ä)l(i)g yıl: ol(u)rm(i)ş”, şeklindeki “ek” formunda redif değerinde öğrenilen geçmiş zaman ekinin tercihi de ilk dört satıra belirli bir müzikalite katmıştır.

Alıntılanan metin parçasındaki müzikaliteye destek veren bir diğer araç ulamadır. İlk satırda “bolm(ı)ş il]”, “i/] (ä)tmiş”; ikinci satırda “ö[tük(ä)n (e)li”, “ögr(ä)s ili”, “(e)kin [(a)ra]”; üçüncü satırda “bod(u)n on”, “on uygur”, “tok(u)z og(u)z”, “og(u)z üzä”, “yı[l ol(u)rup]” ve dördüncü satırda “çak (ä)l(i)g”, “yıl ol(u)rm(i)ş”, “türk il(i)ñä” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama; kelime tekrarı ve ses benzerlikleri ile sağlanan müzikaliteyi desteklemiş ve akıcılığı arttırmıştır.

Hem ilk satırdaki hem de ikinci satırdaki paralel yapılar ve bunlardan doğan ritim hem de uyak ya da redif değerindeki ses benzerlikleri ve ulama ile sağlanan müzikalite kuzey yüzünün ritmik ve ahenkli bir şekilde başlamasını sağlamıştır.

3.1.5.1.2. Metin Parçası-2 (Kuzey Yüzü)

5 ... tok(u)z og(u)z bod(u)n(u)m(i)n: tirü kubr(a)tı: (a)lt(i)m⁵⁰¹ (Şirin, 2016: 651)

Metin Parçası-2 Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün beşinci satırından alıntılanmıştır. Bu kısımda Moyen Çor’un “tok(u)z og(u)z” siyasi birliğini egemenliği altına aldığı ifade edilmiştir.

⁵⁰¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Dokuz Oğuz halkımı derleyip topladım.” (Aydın, 2018: 52).

3.1.5.1.2.1. Yineleme

Bilindiği gibi Uygurlar “*tok(u)z og(u)z*” siyasi birliğini egemenlik altına alıp “On Uygur” siyasi birliğini kurmuştur. Uygurlar bu siyasi yapı ile Basmıl, Karluk ve (Kök) Türklere üstünlük sağlayarak Uygur Kağanlığı’nı kurup bağımsızlığını ilan etmiştir. Alıntılanan kısımda “*tirü kubr(a)tı*” zarfında “*tir-*” ve “*kubr(a)t-*” kelimelerinin yan yana tercihi ile “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” formunda bir yineleme yapılmıştır. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde ifadenin anlam dünyası zenginleştirilmiş ve metinde yoğunluk artırılmıştır.

Özellikle “*tir-*⁵⁰²” ve “*kubr(a)t-*⁵⁰³” kelimelerinin siyasi alandaki kullanımı eş anlamlı ikileme sayesinde Uygurların organize ediciliği, “*tok(u)z og(u)z*” siyasi birliğini bilinçli bir şekilde örgütleme rolleri sıradan bir anlatıma göre daha etkileyici bir şekilde öne çıkarılmış ve vurgulanmıştır. Ek olarak “*tok(u)z og(u)z*” ifadesindeki ulama da metin parçasına belirli bir akıcılık ve müzikalite katarak vurguyu arttırmıştır. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde Uygurların yönetici kimliği öne çıkarılmıştır. Başka bir deyişle Moyen Çor tarafından siyasi bir örgütlenme oluşturulmuş ve bunun ifadesi de “*tirü kubr(a)tı*” eş anlamlı ikilemesi sayesinde etkileyici bir şekilde ifade edilmiştir.

Ayrıca söz konusu kısımda Türk sanatının geleneklerinden hamasi üslup kendine yer bulmuş ve okur üzerinde etkileyciliği arttırmıştır. Söz konusu üslup sayesinde Moyen Çor’un portresi okur tarafından daha kabul edilebilir biçimde çizilmiştir.

⁵⁰² tir- / ter-: “1. bir araya getirmek, derlemek, toparlamak” (Clauson, 1972: 529; Şirin, 2016: 742), “2. (bodunu, boyları) derleyip toparlamak, bir araya getirmek, başka bodun ve boyları müttefik kılmak” (Şirin, 2016: 742).

⁵⁰³ kubrat-: “1. bir araya getirmek, derlemek, toparlamak” (Clauson, 1972: 586; Şirin, 2016: 734), “2. (bodunu, boyları) derleyip toparlamak, siyasal teşekkül oluşturmak amacıyla bir araya getirmek, başka bodun ve boyları müttefik kılmak” (Şirin, 2016: 734).

3.1.5.1.3. Metin Parçası-3 (Kuzey Yüzü)

12. ... (a)nta : kisrä : k(a)η(ı)m : k(a)g(a)n : uçdı⁵⁰⁴ (Şirin, 2016: 651)

Metin Parçası-3'teki ifade Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzünün on ikinci satırının başından, Kutlug Kül Bilge'nin vefatının bildirildiği kısımdan alıntılanmıştır.

3.1.5.1.3.1. Ses Yapısı

Kuzey yüzünde ulama, beşinci satırdan sonra yer yer tercih edilmiş ve on ikinci satıra kadar yüzün akıcılık ve müzikalitesine katkı vermiştir. Altıncı satırda “öz(ü)m(ü)n öñrä”; yedinci satırda “[k(a)]t(ı)lt(ı)/m/ (a)nta”; sekizinci satırda “kum (a)şm(ı)ş”, “y(a)r ög(ü)zdä”; dokuzuncu satırda “sün(ü)ş [(ä)η]” “[(ä)η il]ki” “(a)y (a)ltı”; onuncu satırda “k(a)tunın (a)nta”, “bod(u)n (a)nta”; on birinci satırda “on ok(k)a” kelimelerinin arasında ulama yapılmıştır. On ikinci satıra gelindiğinde ise “k(a)g(a)n uçdı” kelimeleri arasında ulama vardır. Bu ulama ile hem bu satıra kadar olan akıcılık ve müzikalite desteklenmiş hem de kapalı istiare ile edebî şekilde aktarılan ölüm bilgisi müzikalite ve akıcılık ile de bezenerek daha da etkili hâlde sunulmuştur.

3.1.5.1.3.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Kutlug Kül Bilge Uygurların lideri ünvanıyla Karluk ve Basmıllar ile ittifak kurarak (Kök) Türklere karşı mücadele edip başarılı olmuş, ardından müttefiklerine karşı da üstünlük sağlayarak Uygur Kağanlığı'nı kurmuştur. O, kağanlığı kurduktan kısa bir süre sonra vefat etmiştir.

Bu vefat ilk kağanın önemiyle doğru orantılı bir şekilde kapalı istiare ve eksilti ile ifade edilmiştir. Böylece hem vefat bilgisi etkili şekilde ifade edilmiş hem de Kutlug Kül Bilge'nin önemi dolaylı yoldan ortaya konmuştur çünkü ölüm, sıradan bir kişi için kullanılacak günlük bir dilsel ifadeyle –örneğin *öl--* değil içinde kültürel bir arka plan barındıran edebî bir dilsel yapı ile dile getirilmiştir.

⁵⁰⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ondan sonra babam kağan öldü.” (Aydın, 2018: 54).

Kutlug Kül Bilge'nin vefatı hem Tes hem Şine Us Yazıtlarında aynı edebî yapı ile ifade edilmiştir⁵⁰⁵. Kutlug Kül Bilge'nin ruhunun bedenden ayrılışında kağanın ruhu “kuş”a benzetilmiş ve “uç-” benzetme yönü olarak kullanılmıştır. Kurulan istiarede yüzey yapıda “*k(a)η(ı)m : k(a)g(a)n*” benzeyen, “uç-” benzetme yönü olarak yer almış; kendisine benzetilen “kuş” ve benzetme edatı ise yüzey yapıya çıkarılmamıştır. Böylece “ölüm” kapalı istiare ile edebî ve etkili şekilde ifade edilmiştir.

Bu kapalı istiarede eksilti “*(a)nta : kisrā : [benim] k(a)η(ı)m : k(a)g(a)n : uçdı*” şeklinde kullanılmış ve işlevsel olmayan “benim” tamlayanı yüzey yapıya çıkarılmayarak duruluk sağlanmıştır.

Kapalı istiarede doğadan insana doğru bir yol izlenmiş, Türk ve bozkır kültürü ile bağ kurularak okurların kültürel kodlarına da oldukça yakından seslenilmiştir. Böylece hem edebî hem kültürel açıdan kabul edilebilir bir ifade yakalanmış ve ölüm etkileyici bir şekilde ifade edilmiştir.

Kutlug Kül Bilge'nin vefatı hem Tes hem Şine Us Yazıtlarında “uç-” temelinde edebî bir şekilde dile getirilmesi Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki ölüm bilgisinin yine edebî bir yapı ile ifade edilmesi ile benzerdir. Bu benzerliklerin edebî değeri ve etkileyciliği Suci Yazıtı'ndaki gibi “*(a)mtı : ölt(ü)m*”⁵⁰⁶ biçimindeki günlük ifadeler ile karşılaştırılınca daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

“uç-” fiilinin gerçek anlamı “(kuş) uçmak”, mecaz anlamları ise “yüksek hızla gitmek”, “kaybolmak”, “kıyıldamak”, “(renk) solmak” ve saygı bildirir tarzda “vefat etmek”tir (Clauson, 1972: 19; Şirin, 2015: 213; Aydın, 2022b: 380). “uç-”, yazıtlar döneminde gerçek anlamıyla değil sadece mecaz anlamı “vefat etmek” ile tespit edilmiştir. Söz konusu fiilin ifade ettiği gerçek anlamın yazıtlar döneminde sadece kuşlar tarafından gerçekleştirilebileceği malumdur. Bu düşünüldüğünde söz konusu mecazlaşma için “kuş” temelli bir yolun izlendiği ortaya çıkar. Mecazlaşma için kuşlardan, ölümden sonra insan ruhunun uçup gitmesi anlamları etkili olmuştur denebilir (Aydın, 2022b: 380). Giraud “uç-”ın “uçmak, havalanmak” temel anlamlarına geldiğini ve mecazen de “ölmek” anlamında kullanıldığını belirtmiştir.

⁵⁰⁵ Tes Yazıtı'nın edebî eleştirisi yapılırken “3.1.6.2.1. *Metin Parçası-2 (Batı Yüzü)*” kısmında da oldukça benzer bir yapı incelenmiştir.

⁵⁰⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Şimdi öldüm.*” (Ölmez, 2018: 189).

Araştırmacı söz konusu mecaz kullanımının, bedenden çıkıp göğe yükselen ruh düşüncesini akla getirdiğini belirtmiştir (Giraud, 1999: 164). Yırtıcı olmayan kuşlar hem Türk topluluklarında hem diğer bozkır topluluklarında çeşitli mitsel inanışlarla bağlantılıdır. Örneğin Amur Vadisi'nde yaşayan Ulchi geleneklerinde ya da ilk proto-Türk topluluklardan kabul edilebilecek Andronovo kültüründe her ailenin ruhlarının kuş formunda yaşadığı özel bir ağacının varlığına inanılmıştır. Türk kültüründe ise kuşlar cennetin ifadesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca kuşlar şamanların suretlerine büründükleri, yardım aldıkları veya koruyucu olarak belirledikleri varlıklar olarak da dikkati çeker. Sonuç olarak kuşlar hem Türk hem bozkır kültüründe dinle veya ölümle ilgili konularda önemli mitsel inanışların merkezinde olmuş varlıklardır (Çoruhlu, 2020: 53-54, 233; Çoruhlu, 2020a: 292). İnsanın ölünce ruhunun bir kuş gibi kendisinden çıkıp uçtuğuna inanılmıştır (Köprülü, 2009: 40; Orkun, 2011: 15). Barthold (Kök) Türklerin Şamanizm'e inandığını belirtmiş, bu inancın izlerinin de özellikle cenaze ve defin törenlerinde görüldüğünü ifade etmiştir. Araştırmacı Göktürk Yazıtlarından anlaşıldığı kadarıyla Türklerin inancına göre insan ruhunun öldükten sonra kuş veya böceğe dönüştüğünü dile getirmiştir. Barthold ölen kişi hakkında “*uçtu*” dendiğini, Batı Türklerinde ve hatta İslamiyet'ten sonra da “*öldü*” yerine “*şonkar boldu*” yani “*şahin oldu*” deyiminin kullanıldığını kaydetmiştir (2004: 17, 19, 21). Başka bir deyişle Barthold Türklerin ölüleri, ruhu uçup giden bir kuş şeklinde düşündüğünü ve bunu da “*uçabar-*” ifadesiyle dile getirdiklerini belirtmiştir (Asım, 1922: 73-74; Açık, 2019: 85). Tuna, Barthold'un “*şonkar bol- (/ şuñkar bol-)*” örneğine *Şecere-i Türki*'den daha fazla örnek gösterilebileceğini dile getirmiş, insan ruhunun uçucu bir varlık ile özdeşleştirilmesine İnan ve Köprülü'den de çeşitli dayanaklar göstermiştir (Tuna, 1960: 139). Esin, Kül Tigin'in “*börk-tâc*”ının üstündeki kuş motifinin Hun, Türk ve diğer göçebe mezarlarında genellikle görüldüğünü ve bunun Şamanist inançlar çerçevesinde izah edildiğini ifade etmiştir. Yazar bunun, ruhun kuşa benzetilmesi ile ilgili olabileceğini ya da bir ongun özelliğine sahip olabileceğini dile getirmiştir. Ayrıca Esin, Kaşgarlı'nın “*tigin*”lere yırtıcı kuş adlarının verilmesi bilgisini ilettiğini de sözlerine eklemiştir (Esin, 1972: 46). Novgorodova'ya göre hem erken göçebeler hem Hunların sanatında kuş tasvirleri yaygındır. Kuş motifi ile kuşu ölünün ruhuyla ilişkilendiren şaman sembolü arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Buna göre

Türkler ve daha sonrasında Sibiryaya ya da Orta Asya'daki pek çok halk ruhun, kartal veya şahin gibi bir kuş şeklinde yaşadığına inanmıştır (Nowgorodowa, 1980: 241). Orkun “uçabardı” ifadesini bu bakış açısı ile ilişkili görmüş; “öl-” yerine metinlerde “uçabar-”ın kullanıldığını ifade etmiştir (2011: 15). Türklerin prototipinin (/ atalarının) ortaya çıkıp hâkim olduğu Altaylarda kartallar kutsal kabul edilmiştir (Ögel, 2020: 17).

Yazıtlar döneminde “vefat etmek” anlamını taşıyan ve mecazlaşma sürecinde “kuş” ile bağı tartışmalı olan bir diğer söz öbeği “kergek bol-”tır. Söz konusu birleşik fiil yazıtlar döneminde sadece “vefat etmek” mecaz anlamı ile kullanılmıştır. Metin yazarının saydığı kağan ya da beylerin vefatının saygı bildirir tarzda ifadesi için tercih edilen örtmece sözlerden biridir (Şirin, 2015: 190-161; Şirin, 2016: 465). Thomsen, *Türkçe* makalesinde “*kergeksiz*” kelimesini ele alırken bu kelimenin yalın hâli olan ve “ölçü, vade; kural, ilke; gereklilik, gerekli, gerekir, gerek” anlam gelişmesini gösteren “*kergek*”e de değinmiştir. Araştırmacı bu kelimenin yazıtlarda üstü kapalı olarak “ölmek” bilgisini ileten “*kergek bol-*” deyiminde yer aldığına işaret etmiştir (Thomsen, 2011: 364-365). Tekin, “KT, D, 3” alıntısını yapmış ve “kergek bol-” deyimine temas etmiştir. Araştırmacı bu deyim “uç-” ve “uçabar-” gibi ifadelerle birlikte “ölmek” bilgisini iletmede daha çok kağanlar ve kağan sülalesinden prensler için tercih edilen saygılı bir ifade şekli olduğunu belirtmiştir. Yazar “KT, D, 30; KT, K, 10; KÇ, D, 11” kullanımlarına da temas etmiştir (Tekin, 2014: 82). Ölmez yazıtlarda kağanların ölümünün ifadesinde sıradan bir şekilde “öl-” kelimesinin kullanımı yerine “*kergek bol-*” ve “*uçabar-*” gibi birleşik fiillerin tercih edildiğini belirtmiştir (2018: 143-144). Aksan “ölmek” bilgisinin temel anlamlı “öl-” kelimesinin yanında deyim aktarmalı (/ metaphorical) olarak “uç-”, “uçabar-”, “yok bol-” kelimeleri/yapıları ve “kergek bol-” deyimini ile de dile getirildiğini belirtmiştir. Nitekim Aksan’a göre bu durum yazıtların ifade gücü ve söz zenginliğinin göstergelerindendir (2000: 51). “kergek bol-” birleşik fiilinin mecaz anlamı “vefat etmek” üzerinde fikir birliği bulunsa da bu mecazlaşmanın nasıl yaşandığı ile ilgili iki farklı görüş vardır. İlk görüşün sahibi Tuna’ya göre “kergek bol-” birleşik fiilindeki “kergek”, “genişletmek, yaymak” anlamındaki “*ker-*” fiilinden “*-gek*” fiilden isim yapım ekiyle türetilmiş bir isimdir. Araştırmacıya göre bu şekilde türeyen “kergek”, “bıldırcın türünden bir kuşun adı”dır. Tuna’ya göre “kergek”

isminde “gerici, açıcı, geren” anlamları ağır basar ve kelimenin etimolojisi “(kanatlarını havaya yelken gibi) gerici” şeklindedir (1960: 144, 146). Tuna eski Türk inancında kuşun, ölünün ruhu ile ilişkilendirilmesinden, ölüm gerçekleşikten sonra insan ruhunun kuş olup uçtuğuna inanılmasından ve “uç-” kelimesinin de mecazen “vefat etmek” anlamında kullanılmasından hareketle “kergek”in “bıldırcın türünden bir kuş ismi” olduğunu ileri sürmüştür. Araştırmacı “kergek bol-”ı da bu bakış açısı ile “kergek (denilen kuş) ol-” şeklinde anlamlandırmış, mecazlaşmayı bu şekilde ortaya koymuştur (Tuna, 1960: 139, 146). Ercilasun’a göre “kergek”, “şahin cinsinden bir kuş” anlamına gelir, “kergek bol-” da “kergek kuşu olup uç-” anlamındadır. Araştırmacıya göre Türkler ölümden sonra ruhların yükseldiğine, uçtuğuna inandıkları için “vefat et-” anlamını karşılamak için “kergek bol-”, “uç-”, “uç bar-” gibi kelime veya ifadeleri kullanmıştır (Ercilasun, 2016: 310). İkinci görüşe göre ise “kergek” kelimesi, “gerekli olmak” anlamındaki “kerge-” fiilinden “-k” fiilden isim yapım eki ile türetilmiştir ve “ihtiyaç, zorunluluk, şart; gerek, gerekli, gereklilik” anlamlarına gelir (Clauson, 1972: 742; Şirin, 2015: 161). “Kergek” kelimesinin tarihî ve çağdaş Türk yazı dillerinde “gerek, ihtiyaç”tan başka “bıldırcın türünden bir kuş” gibi bir anlamı da tespit edilememiştir (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 300; Clauson, 1972: 742; Doerfer, 1967: 593-595; Sevortyan, 1980: 25-27; Aydın, 2022b: 377). Bu ikinci görüşe göre “kerge-” ve “kergek” kelimelerinin anlam dünyası, “bıldırcın türünden bir kuş” olarak “kergek”in anlam dünyası ile ters düşer. Bu sebepten ötürü “kergek bol-” birleşik fiilindeki mecazlaşmanın, “bıldırcın türünden bir kuş adı” olarak “kergek”ten değil “gereklilik” ile ilgili bir anlam dünyasına ait olarak “kergek”ten belki de “(yeryüzünde görevi biten kişinin) Tanrı’ya gerekemek” anlamından geliştiği ileri sürülmüştür (Şirin, 2015: 161). Aydın, “kergek bol-” yapısının “ölmek” anlamındaki söz ve söz öbekleri arasında en karmaşık ve anlaşılması olduğunu dile getirmiştir. Araştırmacı “kergek” sözcüğünü farklı biçimlerde okuyarak farklı anlamlar verenlerin olduğunu belirtmiş, bunun yanında yukarıda değinilen ve farklı araştırmacılarca benimsenen iki görüşe de değinmiştir. Aydın; Tuna ve Ercilasun gibi isimlerce öne sürülen görüşün ilginç önerilerden biri olduğunu dile getirmiş, ikinci görüş için ise “kergek”in gerçek anlamından hareketle “ölmek” anlamlı bir birleşik fiilin elde edilemeyeceğini ifade etmiştir (Aydın, 2022b: 376-377). Aksan “kergek bol-”a temas etmiş, bu deyim

hem “gerek olmak, lüzumlu olmak; ölmek” hem de Tuna’nın ileri sürdüğü şekilde “kergek”in bir kuş olduğu ve mecazen “ölmek” anlamına geldiği bilgilerini belirtmiştir. Araştırmacıya göre bu deyimdeki “ölmek” bilgisi, somutlaştırmayla kurulan metaforik (/ deyim aktarmalı) bir anlatımdır (Aksan, 2015: 26).

Sonuç olarak “kergek bol-”ın mecazen “ölmek, vefat etmek” anlamında, kağan/kağan sülalesi için tercih edilen saygılı bir ifade şekli olduğu ve yazıtlarda bu şekilde kullanıldığı konusunda fikir birliği vardır. Ancak mecazlaşmanın nasıl gerçekleştiği ve bir kuş ile ilgisinin olup olmadığı noktasında henüz bir birliğe varılamamıştır.

3.1.5.2. Doğu Yüzü

Bu başlık altında Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.5.2.1. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)

1. ... *kiçä y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli : süñ(ü)şd(ü)m : (a)nta : s(a)nçd(ı)m*⁵⁰⁷ : *kün : kuvranmış*⁵⁰⁸ : *tün tir(i)lm(i)ş*⁵⁰⁹ : *[b]ü[k(ä)gükdä : s(ä)k(i)z og(u)z : tok(u)z t(a)t(a)r : k(a)lm(a)duk*⁵¹⁰ : *(e)ki y(a)ñka : kün tuguru*⁵¹¹ : *süñ(ü)şd(ü)m*⁵¹² : *kul(ı)m : küñ(i)m : bod(u)n(ı)g : t(ä)ñri :*

2. *y(e)r : (a)yu : birti: (a)nta : [s(a)nç]d(ı)m*⁵¹³ (Şirin, 2016: 651)

Metin Parçası-4 Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk iki satırından alıntılanmıştır. Bu satırlarda Moyen Çor’un 748’deki “*s(ä)k(i)z og(u)z*” ve “*tok(u)z*”

⁵⁰⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Gece, hava kararana kadar savaştım (ve) orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 54).

⁵⁰⁸ Ölmez, 2018: 116.

⁵⁰⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Güneş toplanmış, akşam (da) derilmişti.” (Ölmez, 2018: 121).

⁵¹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Bükegük’te Sekiz Oğuz (ve) Dokuz Tatar(lar) kalmadı.” (Aydın, 2018: 54).

⁵¹¹ Aydın, 2018: 54.

⁵¹² Türkiye Türkçesi aktarımı: “İkinci gün güneş doğar doğmaz savaştım.” (Aydın, 2018: 54).

⁵¹³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kullarım, hizmetçilerim ve halkım (için) gök (ve) yer buyruk verdi, orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 54-55).

t(a)t(a)r” ile mücadeleleri ve onlara üstün gelişi konu olarak ele alınmıştır. Bu anlatım çeşitli edebîlik araçları ile bezenerek etkileyici şekilde yapılmıştır.

3.1.5.2.1.1. Paralellik

Öncelikle “*kiçä y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli : süñ(ü)şd(ü)m*” cümlesinde hem “*kiçä*” hem “*y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli*” ifadeleri zaman zarfı olarak kullanılmıştır. “*kiçä*” zaman zarfının yanında harekete dayalı zarf fiil ile oluşturulan “*y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli*” zarfının da kullanılması hem ifadeye belirli bir hareket katmış hem de barındırdığı güneşin batışı bilgisi ile daha görsel bir anlatımı mümkün kılmıştır. Kullanılan “*y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli*” zarfı sayesinde hareketin ve görselliğin öne çıkarıldığı bir ifade yakalanmıştır. Görselliğin öne çıkarılması sayesinde okurların zihninde savaşın görsel bir şölen eşliğinde canlanması sağlanmıştır.

Alıntılanan kısımdaki bir diğer edebî yapı ise “*kün : kuvranmış : tün tir(i)lm(i)ş*” cümleleri arasında yapılmıştır. İki cümle arasında “Özne + Yüklem” formunda cümle düzeyinde paralellik mevcuttur.

İki cümlenin yüklemi yapım ve çekim yönünden “Fiil Kök + Fiilden Fiil Yapım Eki + Öğrenilen Geçmiş Zaman Eki +3. Tekil Şahıs Kişi Çekimi” formunda bir paralellığe sahiptir.

Böylece okurun dikkati metne çekilerek ilgi canlı tutulmuş ve içerik vurgulanmıştır. Akılda kalıcı, canlı, hareketli ve etkili bir anlatım yakalanabilmiştir. İfadedeki monotonluk kırılmış ve akıcılık arttırılarak tam bir uyum yakalanmıştır.

3.1.5.2.1.2. Ses Yapısı

“kün”

1 : 1 Hece

kuv-ran-mış

1 1 1: 3 Hece

tün

1: 1 Hece

ti-r(i)l-m(i)ş

1 1 1 : 3 Hece

“*kün : kuvranmış : tün tir(i)lm(i)ş*” şeklinde öge paralelliğine sahip olan bu cümleler hece sayısı bakımından da “1+3=4” eşit hece sayısına sahiptir. Doğal olarak söz konusu cümleler paralelliğin yanında eşit hece sayısına sahip olmaları bakımından da birbirine denktir. Cümlelerin hece sayısındaki bu denkliği, paralellikle sağlanan ritme katkı veren bir durumdur.

Nitekim bu ritim ek formunda redif değerinde “-mİş” öğrenilen geçmiş zaman ekinin tekrarı ve öznelerdeki “-ün” redif değerindeki ses benzerliğinin sayesinde müzikalite yönünden de desteklenmiştir. Farklı düzeylerde sağlanan bu paralellikler ifadeye belirli bir ritim katarken ses benzerlikleri de bu ritmi müzikalite açısından desteklemiştir. Böylece metin parçasında etkili bir ses ahengi kurulabilmiştir.

İlk satırdaki müzikalite ulama ve aliterasyon tarafından da desteklenmiştir. Birinci satırda “b(a)t(a)r (ä)rkli” ve “s(ä)k(i)z og(u)z” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama ilk satıra belirli bir akıcılık ve müzikalite katmıştır.

Aynı satırda “*kün : kuvranmış tün tir(i)lm(i)ş*” ifadesinde konsonant tekrarı mevcuttur. İlk cümledeki kelimeler “k”, ikinci cümledeki kelimeler “t” konsonantı ile başlamış, kelime başlarında tekrar eden bu konsonantlar yatay aliterasyon oluşturmuştur. Söz konusu aliterasyon sayesinde belirli bir müzikalite oluşturulmuştur.

“*tok(u)z t(a)t(a)r*” konfederasyon isminde yine iki kelime de “t” tekrarı ile yer almış ve söz konusu konsonant tekrarı yatay aliterasyon ile belirli bir müzikalite oluşturmuştur. Nitekim iki isim de 2+2=4 heceden oluşmuş, bu da belirli bir ritim katmıştır. Söz konusu müzikalite ve ritim, konfederasyon isminin geçtiği her satırda yer almıştır.

Birinci satırın sonuna doğru “*kul(i)m küñ(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde “*kul*” ve “*küñ*” kelimelerinin ikisi de “k” konsonantı ile başlamış ve bu konsonantın kelime başlarında tekrarı, yatay aliterasyonu oluşturmuştur. Ek olarak iki kelime de yapı gereği birinci tekil şahıs iyelik ekiyle paralel şekilde çekimlenerek kullanılmıştır. Doğal olarak “+(I)m” birinci tekil şahıs iyelik ekinin tekrarı redif değerinde bir ses benzerliği oluşturmuştur. Hem aliterasyon hem redif değerindeki ses benzerliği belirli bir müzikalitenin oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca söz konusu “*kul(i)m küñ(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si “1+1=2” şeklinde 2’li

hece ölçüsüne sahip bir şekilde aynı hece sayısı ile oluşturulmuştur. Söz konusu hece eşitliği ise “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”ye belirli bir ritim katmış ve bu ritim müzikalite ile birleşerek belirli bir ses ahengi yaratmıştır.

3.1.5.2.1.3. Söz Sanatları

“*kün : kuvranmış : tün tir(i)lm(i)ş*” şeklindeki öge dizilişi ve sayısında da tam bir paralelliğe sahip olan bu cümlelerin “*kün*” ve “*tün*” özneleri arasında ise tezat vardır. Zıt ögelerin bir arada kullanımı paralellik ile sağlanan uyumun yanında farklı tarzda bir uyum da doğurmuş ve böylece anlatımın gücü ve canlılığı arttırılmıştır. Kavramlar daha belirgin, canlı ve şaşırtıcı şekilde ifade edilebilmiştir.

Nitekim “*kiçä y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli : süñ(ü)şd(ü)m*” cümlesindeki görsel anlatım bu cümlelerde de devam ettirilmiş ve bu kısımda etkili bir görsel anlatım sağlanmıştır.

İmgeli anlatım “*(e)ki y(a)ñka : kün tuguru : süñ(ü)şd(ü)m*” cümlesinde de devam ettirilmiştir. Moyen Çor hem gece “*y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli*” hem de sabah “*kün tuguru*” savaşlarını yapmıştır. Alıntılanan cümlede kullanılan “*kün tuguru*” zarfı sayesinde hem hareketin ağır bastığı hem de görselliği öne çıkan bir ifade yaratılmıştır⁵¹⁴.

Söz konusu ifadeler günün hangi anı olduğunu ifade etme (Bazin, 2011: 225) yanında ifadeye belirli bir görsellik de katmıştır. Başka bir deyişle bu ifadeler zaman taksimatı işlevini yerine getirmiş ve bunun yanında ifadenin belirli bir görselliğe sahip olarak okura ulaşmasını sağlamıştır. Bu görsellik sayesinde de belirli bir edebî etkinin oluşmasına hizmet etmiştir. Söz konusu görselliğin bozkır hayatına uygun şekilde çizilmesi Türk sanatının geleneklerinden gerçekliğin yer almasını sağlamış, doğallık elde edilmiş ve metin parçası okur üzerinde daha etkili olmuştur. Hamasi üslubun da yer aldığı metin parçasında gerçeklik de tercih edilmiş ve böylece okur açısından oldukça kabul edilebilir, doğal bir metin parçası yaratılmıştır.

“*kul(i)m : küñ(i)m : bod(u)n(i)g : t(ä)ñri : y(e)r : (a)yu : birtî*” cümledeki “*t(ä)ñri*” ve “*y(e)r*” kelimelerinin kullanımı da tezadı ortaya çıkarmıştır. Burada kullanılan tezat, canlı bir anlatımı oluşturmanın yanında dolaylı yoldan ilahi bir

⁵¹⁴ “*tuguru*” hakkında farklı bir bakış açısı için bk. Şirin, 2016: 124.

bütünlüğün, varlığın ifadesini sağlamıştır. Bilindiği gibi Göktürkçenin insanı sadece gök ya da sadece yer tarafından değil hem gök hem yer tarafından gözetilir. Bu tezat unsurlar ise zıtların uyumu ile aslında bir bütünü, ilahi bir varlığın ifadesidir. Tezat, bu ilahi varlığın dolaylı bir ifadesi olarak kullanılmıştır denebilir.

3.1.5.2.1.4. Yineleme

Görüldüğü gibi doğu yüzü hem hareketli hem de oldukça görsel şekilde başlatılmıştır. Alıntılanan kısımdaki son edebî kullanımlar “*kul(ı)m : küñ(i)m : bod(u)n(ı)g : t(ä)ñri : y(e)r : (a)yu : birtı*” cümlesinde yer almıştır. Cümlede “*kul*” ve “*küñ*” kelimeleri ile “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” oluşturulmuştur. Kullanılan eş anlamlı ikileme sayesinde metnin yoğunluğu artırılmış ve ifade güçlendirilip vurgulu bir hâle getirilmiştir.

3.1.5.2.2. Metin Parçası-5 (Doğu Yüzü)

2. *y(e)r : (a)yu : birtı : (a)nta : [s(a)nç]d(ı)m⁵¹⁵ y(a)zıkl(ı)g (a)tl(ı)g[(ı)g] : teñri⁵¹⁶ tuta birtı⁵¹⁷ : k(a)ra : ig(i)l : bod(u)n(u)g : yok kıl(m)a(d)ı(m)⁵¹⁸ : (ä)bin [b(a)rki[n] yıl[kısı]n : [y]ul(ı)m(a)d(ı)m⁵¹⁹ : kıy(ı)n : (a)yd(ı)m⁵²⁰ : turgur[u] kot(tı)m⁵²¹ : k(ä)ntü bod(u)n(ı)m : tid(i)m⁵²² : udu : k(ä)l(i)ñ tid(i)m⁵²³ : kod(u)p : b(a)rd(ı)m⁵²⁴ : k(ä)lm(ä)di⁵²⁵ : yiçä :*

3. *irt(i)m⁵²⁶ : burguda : y(e)td(i)m⁵²⁷ : tört(ü)nç (a)y : tok(u)z [y(a)ñık]a : süñ(ü)şd(ü)m : s(a)nçd(ı)m⁵²⁸ : yilkısın : b(a)r(ı)mın : kızın : kod(u)zın : k(ä)l(ü)rt(ü)m⁵²⁹*

⁵¹⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kullarım, hizmetçilerim ve halkım (için) gök (ve) yer buyruk verdi, orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 54-55).

⁵¹⁶ Mert, 2009: 228; Aydın, 2018: 55; Ölmez, 2018: 117.

⁵¹⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Günahkâr süvarileri <...> (ebedi) gök tutuverdi.” (Aydın, 2018: 55).

⁵¹⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sade halkı (avam) yok etmedim.” (Aydın, 2018: 55).

⁵¹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Evini, barkını (ve) at sürülerini yağmalamadım.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Cezalarını söyledim (tebliğ ettim).” (Aydın, 2018: 55).

⁵²¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Oldukları gibi bıraktım.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²² Türkiye Türkçesi aktarımı: “’Kendi halkım’ dedim.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “’(Ey halkım) gelin’ dedim.” (Mert, 2009: 234).

⁵²⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(öylece) koyup bıraktım.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Gelmediler.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tekrar ulaştım.” (Aydın, 2018: 55).

b(e)ş(i)nç (a)y : ud[u] : k(ä)lti⁵³⁰ : s(ä)k(i)z og(u)z : tok(u)z t(a)t(a)r : k(a)lm(a)tı : k(ä)lti⁵³¹ : s(a)l(ä)ñä : kid(i)n : yılun : kol : b(i)r(i)din : sıñ(a)r : şıp b(a)şınā : t(ä)gi : ç(ä)rig itd(i)m⁵³² : (Şirin, 2016: 651-652)

Metin Parçası-5'te Şine Us Yazıtı'nın iki ve üçüncü satırları alıntılanmıştır. Alıntılanan kısımda Moyen Çor'un affediciliği, bu affediciliğin değerini bilmeyenlere karşı takındığı tavır hamasi üslup ile etkileyici şekilde ifade edilmiştir. Bu etkileycilik çeşitli edebîlik araçlarının kullanımı ile sağlanmıştır.

3.1.5.2.2.1. Paralellik

Alıntılanan kısımdaki “*k(a)ra : ig(i)l : bod(u)n(u)g : yok kılm(a)d(i)m*” ve “*(ä)bin [b(a)rki[n] yıl[kısı]n : [y]ul(i)m(a)d(i)m*” cümleleri arasında öge düzeyinde “Nesne + Yüklem” formunda paralellik mevcuttur.

Cümlelerdeki iki yüklem de “Fiil Kök + Fiilden Fiil Yapım Eki (Olumsuzluk) + Görülen Geçmiş Zaman Eki + 1. Tekil Şahıs Kişi Eki” formunda yapım ve çekim paralelliğine sahiptir.

İkinci cümlelerin nesnesini oluşturan kelimeler “İsim Kök + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formunda paralel şekilde çekimlenmiştir.

“*k(ä)ntü bod(u)n(i)m : tid(i)m*” ve “*udu : k(ä)l(i)ñ tid(i)m*” cümleleri “Yan Cümle + Asıl Cümle” şeklinde, cümle yapısı düzeyinde “... *tid(i)m*” ile kurulan iç içe birleşik cümle olma ve doğrudan anlatım cümlesi olma düzeylerinde paralelliğe sahiptir.

Gerçekleştirilen bu paralellikler ifadeye belirli bir ritim katmıştır. Böylece etkili, canlı, ritmik ve ahenkli bir yapı elde edilmiştir.

⁵²⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onlara) Burgu (Irmağı) 'da yetiştim.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Dördüncü ayın dokuzuncu gününde savaştım, mızrakladım.” (Aydın, 2018: 55).

⁵²⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “At sürülerini, varlıklarını, kızlarını ve karılarını getirdim.” (Aydın, 2018: 55).

⁵³⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Beşinci ay, izleyerek geldiler.” (Aydın, 2018: 55).

⁵³¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sekiz Oğuz (ve) Dokuz Tatar(lar)dan herkes geldi.” (Aydın, 2018: 55).

⁵³² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Selenge'nin batısında Yılun-Kol'un güney ucundan Şıp (Irmağı'nın) kaynağına kadar asker konuşlandırdım.” (Aydın, 2018: 55).

Alıntılanan kısımdaki diğer bir edebî kullanım “*k(ä)ntü bod(u)n(ı)m : tid(i)m*” ve “*udu : k(ä)l(i)ñ tid(i)m*” cümlelerinde kullanılan doğrudan anlatımdır. Kullanılan doğrudan anlatım sayesinde metne dikkat çekilmiş ve okurun doğrudan olaylarla yüz yüze gelmesi sağlanmıştır. Canlı ve hareketli bir anlatım yakalanarak etkili bir ifade yaratılmıştır. Yaratılan bu canlı ve hareketli anlatımı ikinci cümledeki “*udu : k(ä)l(i)ñ*” emir çekimi ve dolaylı yoldan seslenme desteklemiştir.

Alıntılanan kısımda kullanılan edebîlik araçları Moyen Çor’un affediciliğinin etkili şekilde ifadesi sağlanmıştır. Moyen Çor’un bu affediciliğine karşı “*k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n*”un tavrı ise olumsuz olmuştur. Bu olumsuzluk karşısında ise Moyen Çor oldukça sert davranmış ve bu davranışın sonucu da “*yılıksın: b(a)r(ı)mın: kızın: kod(u)zın: k(ä)l(ü)rt(ü)m*” cümlesi ile etkileyici şekilde aktarılmıştır. Bu cümlede nesneler “İsim + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formunda çekim düzeyinde paralel oluşturulmuştur.

3.1.5.2.2.2. Ses Yapısı

k(a)-ra i-g(i)l: bo-d(u)-n(u)g yok kıl-m(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 11 Hece

(ä)-bin [b(a)r-kı[n] yıl-[kısı]n : [y]u-l(i)-m(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 11 Hece

Paralelliğe sahip “*k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n(u)g : yok kıl(m(a)d(i)m : (ä)bin [b(a)rkı[n] yıl[kısı]n : [y]ul(i)m(a)d(i)m*” cümleleri arasında aynı zamanda 11’li hece ölçüsü de mevcuttur. Söz konusu ölçüde “4+7” veya “7+4” durakları da mevcuttur. Söz konusu ölçü ve durak ile oluşturulan ritim, paralellikle oluşturulan ritim ile birlikte düşünüldüğünde iki cümlelerin geişkin bir ritmik yapısının var olduğu ortaya çıkar.

Paralellik, ölçü ve durak ile bezenen “*k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n(u)g : yok kıl(m(a)d(i)m*” ve “*(ä)bin [b(a)rkı[n] yıl[kısı]n : [y]ul(i)m(a)d(i)m*” cümleleri arasında “ek” formunda redif değerinde “*-m(a)d(i)m*” ses benzerlikler mevcuttur. Ayrıca “*(ä)bin [b(a)rkı[n] yıl[kısı]n*” kelimelerinde yapı gereği tekrar eden üçüncü

şahıs iyelik eki ve belirtme ekinin de tekrarı yine redif değerinde bir ses benzerliği ortaya çıkarmıştır. Ölçü, durak ve paralellikle yaratılan ritim, ses benzerliği ile müzikalite yönünden de desteklenmiştir. Böylece iki cümle aracılığıyla etkili bir ses ahengi yaratılmıştır.

kı-y(i)n (a)y-d(i)m

1 1 1 1 : 4 Hece

tur-gu-r[u] kot-(t)i)m

1 1 1 1 1 : 5 Hece

Art arda gelen “*kıy(i)n : (a)y-d(i)m*” ve “*turgur[u] kot(t)i)m*” cümlelerinde tam bir hece ölçüsü yer almasa da +/-1 hece farkla 4’lü ya da 5’li hece ölçüsüne yakın bir ölçü vardır. Birbirine yakın ölçüler, tam ölçünün tam ritmini vermese de kısmi bir ritim vermiştir. Ayrıca cümlelerin sonundaki “-*Dım*” redif değerindeki ses benzerliği de söz konusu cümlelere belirli bir müzikalite katmıştır.

k(ä)n-tü bo-d(u)-n(i)m ti-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

u-du k(ä)-l(i)η ti-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

Art arda gelen “*k(ä)ntü bod(u)n(i)m : tid(i)m*” ve “*udu : k(ä)l(i)η tid(i)m*” paralelliğe sahip cümlelerde de tıpkı kendisinden önce gelen iki cümlede olduğu gibi tam bir hece ölçüsü yer almasa da +/-1 hece farkla 7’li veya 6’lı hece ölçüsüne yakın bir ölçü vardır. Birbirine yakın ölçüler, tam ölçünün verdiği ritmi vermese de kısmi bir ritim yaratmıştır. Ek olarak asıl cümlelerin “*tid(i)m*” şeklinde aynı kelime ile tekrarı, “kelime” formunda redif değerinde bir ses benzerliği ortaya çıkarmıştır. Söz konusu ses benzerliği, kurulan ritmik yapıyı müzikalite açısından da desteklemiştir.

Genel olarak ikinci satıra bakıldığında “*k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n(u)g : yok kıl(m)a-d(i)m : (ä)bin [b(a)rkı[n] yıl[kısı]n : [y]ul(i)m(a)d(i)m*” cümleleri arasında

11’li hece ölçüsü, “*kıy(ı)n : (a)yd(ı)m : turgur[u] kot(tı)m*” ve “*k(ä)ntü bod(u)n(ı)m : tid(i)m : udu : k(ä)l(i)ñ tid(i)m*” cümleleri arasında ise yakın ölçülerin yer aldığı görülür. Ard arda gelen cümlelerdeki bu ölçü eşitliği ve eşitliğe oldukça yakın ölçü benzerliği; ayrıca paralellikler; söz konusu cümlelerin ve metin parçasının belirli bir ölçü ve ritim gözetilerek oluşturulduğunun göstergesidir. Aynı zamanda bu ritmik yapının redif değerindeki ses benzerlikleri ile de desteklenmesi incelenen cümlelerin belirli bir müzikalite de gözetilerek yaratıldığının göstergesidir. Sonuç olarak art arda gelen, ritmik ve müzikaliteye sahip söz konusu cümleler etkili bir ses ahengi yaratmıştır.

yıl-kı-sın

1 1 1 : 3 Hece

b(a)-r(ı)-mın

1 1 1 : 3 Hece

kı-zın

1 1 : 2 Hece

ko-d(u)-zın

1 1 1 : 3 Hece

k(ä)-l(ü)r-t(ü)m

1 1 1 : 3 Hece

“*yılıksın: b(a)r(ı)mın: kızın: kod(u)zın: k(ä)l(ü)rt(ü)m*” cümlesindeki paralellik ifadeye belirli bir ritim katmıştır. Buna ek olarak “*yılıksın: b(a)r(ı)mın*” şeklindeki ilk “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”nin iki kelimesi de eşit şekilde 3 heceden, “*kızın: kod(u)zın*” biçimindeki ikinci “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”nin kelimeleri sırasıyla 2 ve 3 heceden, yüklem ise diğer 3 heceli kelimelerle aynı şekilde 3 heceden oluşmuştur. Aynı ve yakın hecelerin kullanımı söz konusu paralellikle yaratılan ritmi desteklemiştir. Ayrıca yapı gereği aynı tür ve sesteki eklerin kullanımından doğan redif değerindeki

ses benzerliği “-ın” da bu ritmi müzikalite açısından desteklemiştir. Böylece etkili bir ses ahengi yakalanmıştır.

Üçüncü satırdaki müzikaliteye satırın ortalarındaki “*kızın: kod(u)zın k(ä)l(ü)rt(ü)m*” ifadelerinde yer alan aliterasyon da destek vermiştir. Üç kelime de “*k*” konsonantı ile başlamış, söz konusu konsonantın tekrarı yatay aliterasyon oluşturmuştur. Bu aliterasyon satırdaki müzikaliteyi desteklemiştir.

İkinci ve üçüncü satırlardaki müzikaliteyi destekleyen bir diğer ses yapısı aracı ulamadır. İkinci satırda “*y(e)r (a)yu*”, “*y(a)zukl(ı)g (a)tl(ı)g[(ı)g]*”, “*kıy(ı)n (a)yd(ı)m*”; üçüncü satırda “*tört(ü)nç (a)y*”, “*b(e)ş(i)nç (a)y*”, “*(a)y ud[u]*”, “*s(ä)k(i)z og(u)z*”, “*ç(ä)rig itd(i)m*” kelimeleri arasında ulama vardır. Söz konusu ulama iki satıra da hem belirli bir akıcılık katmış hem de satırlardaki müzikaliteyi desteklemiştir.

3.1.5.2.2.3. Yineleme

İkinci satırdaki “*(ä)bin [b(a)rkı[n] yıl[kısı]n : [y]ul(ı)m(a)d(ı)m*” cümlesinde “*(ä)b*” ile “*[b(a)r*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” oluşturmuştur. Böylece içerik yoğun ve vurgulu şekilde oluşturulabilmektedir.

Üçüncü satırdaki “*yılksın: b(a)r(ı)mın: kızın: kod(u)zın: k(ä)l(ü)rt(ü)m*” cümlesindeki dört nesne, ikişerli gruplandırılırsa birer “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” olarak görülebilir. “*yılki*” ile “*b(a)r(ı)m*” ve “*kız*” ile “*kod(u)z*” şeklinde gruplandırılacak eş anlamlı ikilemeler sayesinde anlam oldukça zengin ve yoğun bir şekilde oluşturulmuş, içerik oldukça vurgulu şekilde verilebilmiştir.

Tercih edilen edebîlik araçları sayesinde Moyen Çor’un affediciliği ve bu affediciliğe rağmen Moyen Çor’a karşı tavır alanlara karşı kağanın sert tavrı etkili şekilde ifade edilebilmiştir.

3.1.5.2.3. Metin Parçası-6 (Doğu Yüzü)

4. *k(ä)rgün : s(a)k(i)şın : şıp b(a)şın : yürä : k(ä)lti⁵³³ : ... uçı : s(ä)l(ä)ñ(ä)kä : t(ä)gi : ç(ä)r(i)g [it]di⁵³⁴ : biş(i)nç (a)y : tok(u)z ot(u)zka : süñ(ü)şd(ü)m⁵³⁵ : anta sançdım⁵³⁶ s(ä)l(ä)ñ(ä)kä : sıka : s(a)nçd(ı)m⁵³⁷ : y(a)zı kalt(ı)m⁵³⁸ ök(ü)şü : s(ä)l(ä)ñä : kodı : b(a)rđı⁵³⁹ : b(ä)n : s(ä)l(ä)ñä : k(ä)çä : udu : yorıd(ı)m⁵⁴⁰ : süñ(ü)şdä : tut(u)p : on (ä)r it(tı)m⁵⁴¹ : (Şirin, 2016: 652)*

Metin Parçası-6’da Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün dördüncü satırı alıntılanmıştır.

3.1.5.2.2.1. Ses Yapısı

Dördüncü satırda Moyen Çor’un etkileyici zaferi ifade edilmiş, söz konusu zaferin ifade edildiği parçada ulama; akıcılık ve müzikalite meydana getirmiştir. Satırdaki “ç(ä)r(i)g [it]di”, “biş(i)nç (a)y”, “tok(u)z ot(u)zka”, “tut(u)p on”, “on (ä)r”, “(ä)r it(tı)m” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Bu ulamalarla belirli bir akıcılık ve müzikalite yaratılmıştır.

Satırdaki tüm cümlelerde “-DP” veya “-DIm” redif değerindeki ses benzerlikleri kullanılmış ve bu benzerlikler ulama ile birlikte satırın müzikalitenin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

⁵³³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Düşman) (Aydın, 2018: 56), Kergü’yü, Sakış’ı, Şıp Başı’nı yürüyerek geldi(ler).” (Mert, 2009: 234).

⁵³⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> ucu, Selenge’ye kadar asker konuşlandırdı.” (Aydın, 2018: 56).

⁵³⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Beşinci ayın yirmi dokuzunda savaştım.” (Aydın, 2018: 56).

⁵³⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 56).

⁵³⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Selenge’de sıkıştırıp mızrakladım.” (Aydın, 2018: 56).

⁵³⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Orayı) dümdüz / yerle bir ettim.” (Mert, 2009: 234).

⁵³⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Birçoğu Selenge’nin aşağısına doğru gitti.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ben Selenge’yi geçip izleyerek ilerledim.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Savaşta (onlardan bazılarını) ele geçirip, (bunların içinden) on adamı (haberci (elçi?) olarak) gönderdim.” (Aydın, 2018: 56).

3.1.5.2.2.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Düşman ile gerçekleştirilen savaşın sonucu “y(a)zı kıl(t)m” cümlesiyle edebî bir şekilde ifade edilmiştir. Böylece savaşın sonucunun kesinliği ve zaferin niteliği etkili biçimde okura aktarılmıştır.

Oluşturulan istiarede sadece kendisine benzetilen “y(a)zı” yüzey yapıya çıkarılmış; benzeyen, benzetme edatı ve benzetme yönü yüzey yapıda kullanılmamıştır. Böylece açık istiare oluşturulmuştur.

Düşman orduları Moyen Çor tarafından ova gibi dümdüz yapılmış, galibiyetin ya da düşman ordularının bozgunun şiddeti ovanın dümdüz olması ile ilişkilendirilmiş ve etkili bir anlatım oluşturulmuştur. Türk sanatının geleneklerinden olan hamasi üslup söz konusu edebî yapıda kendine açık istiare ile yer bulmuştur. Tercih edilen bu açık istiare ile düşman bozgunu alışılmışın dışında ifade edilerek okura yeni bir bakış açısı sağlanmış ve anlam zenginliği yaratılmıştır. Başka bir deyişle zafer, sıradanlıktan kurtarılarak etkili şekilde ifade edilmiş ve metne çok anlamlılık, canlılık ve etkileyicilik sağlanmıştır.

3.1.5.2.4. Metin Parçası-7 (Doğu Yüzü)

5. t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : k(a)ra : bod(u)n(i)m⁵⁴² : ölt(ü)ñ : y(e)td(i)ñ : y(a)na : iç(i)k ölm(ä)çi : yitm(ä)çi : s(ä)n tid(i)m⁵⁴³ : yiçä : iş(i)g : küç(ü)g : birg(i)l : tid(i)m⁵⁴⁴ : (e)ki (a)y küt(t)(ü)m : k(a)lm(ä)di⁵⁴⁵ : s(ä)k(i)z(i)nç (a)y bir y(a)ñ(ı)ka : sü yorıyın : tid(i)m⁵⁴⁶ : tug : t(a)şık(ı)r : (ä)rkli

⁵⁴² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tay Bilge Totok kötülük düşündüğü için, bir iki süvari de kötülük düşündüğü için (ey) halkım!” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Öldün, mahvoldun. Tekrar tâbi olursan, ölmezsin, mahvolmazsın’ dedim.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İşini gücünü ver’ dedim.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İki ay bekledim (ancak) gelmedi(ler).” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sekizinci ayın birinci günü ‘Ordu sevk edeyim’ dedim.” (Mert, 2009:235).

6. *y(ä)lmä : (ä)ri k(ä)lti⁵⁴⁷ : y(a)gı [k(ä)l(ü)]r : tidi⁵⁴⁸ : y(a)gın b(a)[şı] : yoriyu : k(ä)lti⁵⁴⁹ : s(a)k(i)z(i)nç (a)y : (e)ki y(a)ñika : çıg(ı)lt(ı)r : költä : (a)k sub : k(ä)zü : süñ(ü)şd(ü)m : (a)nta : s(a)nçd(ı)m : (a)nta : udu : yorıd(ı)m⁵⁵⁰ : ol (a)y : biş y(e)g(i)rmikä : k(ä)yrä : b(a)şı : üç birküdä : t(a)t(a)r : birlä : k(a)tı : tokıd(ı)m⁵⁵¹ : sıñ(a)rı: bod(u)n :*

7. *iç(i)kdi⁵⁵² : sıñ(a)rı: b[od(u)n]a: kirti⁵⁵³ : (Şirin, 2016: 652)*

Metin Parçası-7’de Şine Us Yazıtı’nın beş, altı ve yedinci satırının başı alıntılanmıştır. Alıntılanan kısımda halkın çektiği sıkıntıların sebebi “*t(a)y bilgä : tutuk*” olarak ifade edilmiş ve kullanılan çeşitli edebîlik araçlarıyla anlatım etkili şekilde yapılmıştır.

3.1.5.2.4.1. Paralellik

Beşinci satıra çeşitli paralellikler ve seslenmelerle etkili bir giriş yapılmıştır. Öncelikle “*ölt(ü)ñ*” ve “*y(e)td(i)ñ*” yüklemeleri Tariat Yazıtı’nda da örneklerinin görüldüğü gibi ortak bir şekilde “*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” ve “*bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” zarfları ile “*k(a)ra : bod(u)n(ı)m*” seslenmesini ortak kullanmıştır. Böylece “Zarf Tümleci + Zarf Tümleci + Cümle Dışı Unsur (Seslenme) + Yüklem + Yüklem” dizilimi ortaya çıkmıştır. Bu dizilimde hem zarf tümleçleri hem yüklemeler çekim açısından paralelliğe sahiptir.

İki yüklem de “Fiil Kök + Görülen Geçmiş Zaman Eki + 2. Tekil Şahıs Kişi Eki” formunda paralel fiil çekimine sahiptir.

Zarf tümleçleri ise “Belirtisiz İsim Tamlaması + Belirtme Hâli Eki + Edat” formunda hem çekim hem söz öbeği düzeyinde paralelliğe sahiptir. Sağlanan

⁵⁴⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Tam ordumun) sancağı çıkarılırken keşif birliğinin eri geldi.” (Mert, 2009: 235).

⁵⁴⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Düşman geliyor’ dedi.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁴⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Düşmanın lideri ilerleyerek geldi.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁵⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sekizinci ayın ikinci gününde Çığlır Gölü’nden (Aydın, 2018: 56) Ak Irmağı (boyunca) ilerlerken savaştım, orada mızrakladım (ve onları) kovaladım.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁵¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “O ayın on beşinde Keyre (Irmağı’nın) kaynağı (ile) Üç Birkü’de Tatarlarla şiddetli bir savaşa tutuştum.” (Aydın, 2018: 56).

⁵⁵² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Halkın yarısı tâbi oldu.” (Aydın, 2018: 56-57).

⁵⁵³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Diğer) yarısı da <...>-a girdi.” (Aydın, 2018: 57).

paralellikler sayesinde oldukça etkili bir ritmik yapı kurulmuştur. Zarfların arasında yüzey yapıda sağlanan paralellik, eksiltinin yapılmaması sayesinde mümkün olmuştur. İki zarf tümlecinde de “*y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” ifadesi ortaktır ve ilk zarftaki “*y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*”ün eksiltirme potansiyeli vardır. Buna rağmen eksilti yapılmamış, yüzey yapıda tam bir paralellik ve ritmik yapı kurulmuştur. Bu durum paralellik ve ritmik yapının bilinçli olarak gözetildiği ve amaçlandığının göstergesidir. Böylece daha az yoğun ve duru bir metin parçası ortaya çıksa da daha ritmik ve ahenkli bir yapı elde edilmiştir.

Beşinci satırdaki etkili giriş “*y(a)na : iç(i)k ölm(ä)çi : yitm(ä)çi: s(ä)n tid(i)m*” ve “*yiçä: iç(i)g : küç(ü)g : birg(i)l: tid(i)m*” cümleleri ile devam ettirilmiştir. Söz konusu cümleler “Yan Cümle + Asıl Cümle” şeklinde cümle yapısı düzeyinde “...*tid(i)m*” ile kurulan iç içe birleşik cümle olma ve doğrudan anlatım cümlesi olma düzeylerinde paralelliğe sahiptir. Bu paralellik söz konusu cümlelerin kendisinden önce kurulan ritmik yapıyı devam ettirmiş ve yüzün ritmik yapısına hizmet etmiştir.

3.1.5.2.4.2. Ses Yapısı

t(a)y bil-gä tu-tuk y(a)b-l(a)-kın üç(ü)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 10 Hece

bir (e)-ki (a)t-l(i)g y(a)b-l(a)-kın üç(ü)n

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 10 Hece

k(a)-ra bo-d(u)n-(i)m

1 1 1 1 : 5 Hece

öl-t(ü)ñ

1 1 : 2 Hece

y(e)t-d(i)ñ

1 1 : 2 Hece

Paralellikler ile kurulan bu ritmik yapıyı destekleyen bir diğer araç ise hem zarf tümleçlerinde hem de yüklemelerde eşit kullanılan hece sayılarıdır. Yüklemelerin ikisi

de ikişer heceden oluşmaktadır. Zarflar ise onar heceden oluşmakta ve bu onar hece de “5 + 5” durağa izin vermektedir. Çekim açısından paralel olan yüklem ve zarflar hece sayısı bakımından da eşitliğe sahiptir ve böylece ritim oldukça etkili şekilde meydana gelmektedir.

Bu ritmik yapı zarfların sonundaki “söz öbeği” düzeyinde redif değerinde “*y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” ses benzerliği ve yüklemelerin sonundaki “ek” düzeyinde redif değerinde “*-DIη*” ses benzerliği sayesinde müzikal açıdan da desteklenmiştir.

Bu ritmik ve müzikal yapı sayesinde beşinci satır oldukça etkili bir şekilde başlamıştır. Okurun dikkati metne çekilmiş ve içerik vurgulanmış, kötü durumun sebebi olarak “*t(a)y bilgä : tutuk*” etkileyici şekilde öne çıkarılmıştır. Oldukça canlı, hareketli, akılda kalıcı ve ilgi çekici bir metin oluşturularak okur etki altına alınmıştır.

... *öl-t(ü)η*

1 1: 2 Hece

...*y(e)t-d(i)η*

1 1: 2 Hece

...

... *öl-m(ä)-çi*

1 1 1: 3 Hece

... *yit-m(ä)-çi*

1 1 1: 3 Hece

...

i-ş(i)g

1 1: 2 Hece

kü-ç(ü)g

1 1: 2 Hece

Alıntılanan metin parçasındaki “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”ler anlam yoğunluğunu oluşturmuş, bunun yanında eşit hece sayısı ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile belirli bir ses ahengi de yaratmıştır. Yapı gereği “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”lerdeki çekimler aynı şekilde gerçekleştirilmiş; “-DIŋ”, “-m(ä)çİ” ve “+Ig” redif değerindeki ses benzerlikleri söz konusu yapılara belirli bir müzikalite katmıştır. Aynı şekilde “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”ler sırasıyla “2, 3 ve 2” olmak üzere aynı hece sayıları ile oluşturulmuş, bu durum söz konusu yapıları ritim açısından desteklemiş ve sonuç olarak “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”ler belirli bir ses ahengi ile yaratılmıştır.

Bunlara ek olarak “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”ler ile aynı yerde kullanılan “... s(ä)n tid(i)m” ve “... birg(i)l: tid(i)m” doğrudan anlatım cümlelerinde “tid(i)m”in tekrarı, redif değerinde ses benzerliği yaratmış ve bu benzerlik parçada yaratılan müzikaliteyi desteklemiştir.

(a)nta : s(a)nçd(i)m

(a)nta : udu : yorid(i)m

...

sıŋ(a)rı: bod(u)n : iç(i)kdi

sıŋ(a)rı: b[od(u)n....]a: kirti

Altıncı satırda kullanılan iki önyineleme de yine satırın müzikalitesine hizmet etmiştir. “(a)nta : s(a)nçd(i)m : (a)nta : udu : yorid(i)m” ve “sıŋ(a)rı: bod(u)n : iç(i)kdi: sıŋ(a)rı: b[od(u)n]a: kirti” cümlelerinin başındaki kelime ve kelime grupları aynen tekrarlanmıştır. Hem “(a)nta” hem de “sıŋ(a)rı: bod(u)n” tekrarı altıncı satırdaki müzikaliteyi desteklemiştir.

Beşinci ve altıncı satırda yaratılan müzikaliteye hizmet eden bir diğer araç ulamadır. Beşinci satırda “y(a)bl(a)kın üç(ü)n”, “bir (e)ki” “y(a)bl(a)kın üç(ü)n”, “s(ä)k(i)z(i)nç (a)y”, “t(a)şık(i)r (ä)rkli”; altıncı satırda “s(a)k(i)z(i)nç (a)y”, “(a)y

(e)ki”, “ol (a)y” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama ele alınan satırlardaki müzikalite ve akıcılığın oluşmasına hizmet etmiştir.

3.1.5.2.4.3. Söz Sanatları

Okurun etki altına alınması yukarıda değinilen edebîlik araçları ile sınırlı değildir. Gerçekleştirilen seslenmeler sayesinde okur oldukça nitelikli şekilde etki altına alınmıştır.

İlk cümledeki “k(a)ra : bod(u)n(i)m” seslenmesi, “ölt(ü)ñ” ve “y(e)td(i)ñ” yüklemelerindeki ikinci tekil kişi çekimi, sonraki doğrudan anlatım cümlelerinin yan cümlelerindeki “iç(i)kØ” ve “birg(i)l” ikinci şahıs emir çekimleri, “ölm(ä)çi : yitm(ä)çi: s(ä)n” ikinci tekil kişi çekimi kullanılan seslenmelerdir. Bu seslenmeler sayesinde okur doğrudan metne dâhil edilmiş ve metnin bu şekilde dikkat çekmesi sağlanmıştır. Gerçekleştirilen seslenmeler ayrıca metnin ritmini de arttıran araçlardır.

Beşinci satırdaki bu edebî yapı “y(a)na : iç(i)k ölm(ä)çi : yitm(ä)çi: s(ä)n tid(i)m”, “yiçä: iş(i)g : küç(ü)g : birg(i)l: tid(i)m”, “: y(a)gı [k(ä)l(ü)]r : tid” şeklindeki doğrudan anlatım cümleleri ile de desteklenmiştir. Kullanılan doğrudan anlatım cümleleri ile metne çekilen ilgi canlı tutulmuş ve okur etki altına alınmaya devam edilmiştir. Metnin ritmi yine bu doğrudan anlatım cümleleri ile desteklenmiş ve yüksek perdedeki ritim altıncı satırın başına kadar devam ettirilmiştir. Böylece beşinci satır oldukça etkileyici şekilde kurgulanmıştır.

Beşinci satırın sonuna doğru etkileyciliğe hizmet eden bir diğer araç ise iç konuşma tekniğidir. Beşinci satırın sonuna doğru “s(ä)k(i)z(i)nç (a)y bir y(a)ñ(i)ka : sü yorıyın : tid(i)m” cümlesinde gösterme tekniklerinden iç konuşma (/ monolog) tekniği kullanılmıştır. Kağan düşüncelerini sesli düşünme şeklinde dikkat çekici şekilde doğrudan okura iletebilmiştir.

Beşinci satırın sonu, altıncı satırın başındaki “tug : t(a)şık(i)r: (ä)rkli y(ä)lmä : (ä)ri k(ä)lti” cümlesinde ise “tug” benzetme amacı güdülmeksizin “ordu”nun yerine kullanılmış ve “bütün yerine parça kullanımı” formunda bir ad aktarması meydana getirilmiştir. Türk sanatının geleneklerinden olan hamasi üslup bu edebî yapıda ifadesini “tuğ”un ad aktarmalı şekilde kullanılmasıyla bulmuştur. Ordunun sefere çıkışı, “tuğ”un ad aktarmalı şekilde kullanımıyla ifade edilmiş, parça söylenerek

bütün anlatıya dâhil edilmiş ve bu hamasi konu böylece daha edebî bir şekilde ifade edilmiştir. Ordunun sefere çıkışının edebî ifadesi metnin etkileyciliğini arttırarak Moyen Çor'un askerî harekâtının daha vurucu şekilde okurlara iletilmesini sağlamıştır. Bunun sonucunda Moyen Çor ve onun askerî gücü metinde vurgulanıp öne çıkarılmıştır.

Esin'e göre askerî musiki takımı kağanlık göstergesidir ve kağanın maiyetinde gider. Araştırmacı, “tuğ”un zaman zaman askerî musiki takımının baş aleti olan davula takıldığını ve bu şekilde hareket ettirildiğini kaydetmiştir (Esin, 1978: 98, 105). Doğal olarak “*tug : t(a)şık(ı)r: (ä)rkli*” ifadesinde kağanlık göstergelerinden “tuğ”un şehirden çıkarılmasıyla ordunun şehirden ayrıldığı ve bir savaş hareketına başladığı edebî şekilde ifade edilmiştir. Yukarıda verilen bilgilere göre söz konusu harekâtın askeri musiki takımı eşliğinde gerçekleştirildiği de düşünülebilir. Moyen Çor'un emriyle ordusu, törenle harekete geçmiştir. Bu noktada Moyen Çor'un kağanlığı, kağanlık göstergelerinden birinin sanatlı hâlde kullanılması ile de dolaylı yoldan pekiştirilmiştir. Söz konusu kağanın “kağanlık” profili yazıt metni boyunca edebî şekilde nitelikli biçimde işlenmiştir.

Mecazın benzerlik ilgisi olmadan kullanılmasına örnek olan bu ad aktarması sayesinde anlatım canlı ve etkili kılınmıştır. Ad aktarmasında tercih edilen “*tug*” kağanın hâkimiyetini pekiştiren bir unsur olarak metne katkı sunmuştur.

3.1.5.2.4.4. Yineleme

Beşinci satırda biçim yukarıda örnekleriyle gösterilen araçlar sayesinde oldukça etkili şekilde kurulurken içerik de “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendiadyoin*/ İng. *hendiadyoin*)”ler ve satırın sonundaki ad aktarması sayesinde nitelikli şekilde oluşturulabilmiştir.

Beşinci satırın başındaki “öl-” ile “*y(e)t-*” ve ilk doğrudan anlatım cümlesindeki “öl-” ile “*yit-*” fiilleri, ikinci doğrudan anlatım cümlesindeki “*iş*” ile “*küç*” isimleri eş anlamlı ikileme olarak kullanılmıştır.

Bu eş anlamlı ikilemeler sayesinde anlam ve içerik vurgulu şekilde verilebilmiştir. Biçimde yakalanan etkili anlatım böylece içerikte de kendini

göstermiştir. Eş anlamlı ikilemeler sayesinde metindeki anlam zenginliği arttırılmış ve etkileyici bir ifade yaratılmıştır.

3.1.5.2.5. Metin Parçası-8 (Doğu Yüzü)

7. ... (a)nta: y(a)na: tüşd(ü)m⁵⁵⁴: ötük(ä)n irin : [kɪ]şl(a)d(ı)m⁵⁵⁵ : y(a)g(ı)da : boş(u)na : boş(u)n(u)ld(u)m⁵⁵⁶(e)ki ogl(ı)ma : y(a)bgu ş(a)d (a)t birt(i)m⁵⁵⁷ : t(a)rd(u)ş : töl(i)s : bod(u)nka : birt(i)m⁵⁵⁸ : (a)nç(ı)p b(a)rs : yılka: çik t(a)pa: yorıd(ı)m⁵⁵⁹ : (e)k(i)nt(i) (a)y: tört y(e)g(i)rmikä: k(ä)mdä :

8. tokıd(ı)m⁵⁶⁰ (Şirin, 2016: 652)

Metin Parçası-8'de Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün yedinci satırı alıntılanmıştır.

3.1.5.2.5.1. Ses Yapısı

ö-tü-k(ä)n i-rin [kɪ]ş-l(a)-d(ı)m

1 1 1 1 1 1 1 : 8 Hece

y(a)-g(ı)-da bo-ş(u)-na bo-ş(u)-n(u)l-d(u)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 10 Hece

(e)-ki og-l(ı)-ma y(a)b-gu ş(a)d (a)t bir-t(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 11 Hece

t(a)r-d(u)ş tö-l(i)s bo-d(u)n-ka bir-t(i)m

⁵⁵⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Oradan yine geri döndüm.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁵⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kışı Ötüken’in kuzeyinde geçirdim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁵⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Düşmandan kurtulup rahatladım.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁵⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İki oğluma yabgu (ve) şad unvanları verdim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁵⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onları) Tarduş ve Tölis boylarına (yönetici olarak) tayin ettim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁵⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sonra pars yılında (750) Çiklere doğru yürüdüm.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁶⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İkinci ayın on dördünde Kem (Yenisey) Irmağı’nda bozguna uğrattım.” (Aydın, 2018: 57).

1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 9 Hece
 (a)n-ç(i)p b(a)rs yıl-ka çik t(a)-pa yo-rı-d(i)m
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 11 Hece

Yedinci satırda tam bir ölçü olmasa da kimi cümleler yakın ölçüler ile art arda sıralanmıştır. Yukarıda gösterildiği üzere söz konusu cümleler sırasıyla “8, 10, 11, 9, 11” hece sayıları ile oluşturulmuştur. Art arda bakıldığında “+/- 1-3” hecelik sapma ile söz konusu cümlelerde tam bir hece ölçüsü yakalanamamıştır ancak hece ölçüsüne yakın bir ritim, kısmi bir ritim sağlanmıştır. Yakın ölçü, ritmin gözetildiğinin göstergesidir. Bunlara ek olarak “*birt(i)m*” ve “*-DIm*” redif değerindeki ses benzerlikleri de kısmi ritmi desteklemiş ve cümleler arasında kısmi de olsa bir ses ahenginin oluşturulmasını sağlamıştır.

Yedinci satırdaki zayıf ses ahengini müzikalite açısından destekleyen bir diğer araç ulamadır. Söz konusu satırda ulama da zayıf bir şekilde “ötük(ä)n irin” ve “ş(a)d (a)t” kelimeleri arasında mevcuttur. Söz konusu araç da müzikaliteyi desteklemiş, satırdaki zayıf ses ahengine destek olmuştur.

3.1.5.2.5.2. Yineleme

Moyen Çor “*k(ä)yrä : b(a)şı : üç birkü*”de “*t(a)t(a)r*” ile “*k(a)tı*” savaştıktan sonra zaferle “*ötük(ä)n irin*”de kışı geçirerek rahata kavuşmuştur. Metinde bu durum “*y(a)g(i)da : boş(u)na : boş(u)n(u)ld(u)m*” şeklindeki cümle ile ifade edilmiştir. “*boş(u)na : boş(u)n(u)l-*” ifadesinde Türk edebiyatının kimi dönemlerinde -örneğin Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “*(a)t(i)g (a)t(a)n-* (TA, B, 1)” ya da Eski Anadolu Türkçesi eserlerinden *Dede Korkut Kitabı*’nda “*boy boyla-*”, “*soy soyla-*” şeklinde-kullanılan bir yineleme tarzı kullanılmıştır. “*k(a)tı*” zarfıyla nitelendirilen bir savaşın galibiyetinin rahatlığı da “*boş(u)na : boş(u)n(u)l-*” yinelemesi ile yoğun ve vurgulu şekilde verilmiştir. Başka bir deyişle galibiyet sonrasındaki rahatlığın yineleme aracılığıyla yoğun ve vurgulu ifadesi, savaşın da ne kadar çetin geçtiğinin ve galibiyetinin ne kadar kıymetli olduğunun göstergesidir.

3.1.5.2.6. Metin Parçası-9 (Doğu Yüzü)

8. ... [te]z⁵⁶¹ b(a)şinta : k(a)s(a)r kur(ı)d(ı)n : örg(i)n (a)nta : it(i)td(i)m : çıt
(a)nta : tokıtd(ı)m⁵⁶² : y(a)y (a)nta : y(a)yl(a)d(ı)m⁵⁶³ : y(a)ka : (a)nta:
y(a)k(a)l(a)d(ı)m⁵⁶⁴ : b(ä)lgüm(i)n: bit(i)g(i)m(i)n: (a)nta:
y(a)r(a)t(i)td(ı)m⁵⁶⁵ (a)nç(ı)p : ol yıl : küz(ü)n : ilg(ä)rü : yorıd(ı)m⁵⁶⁶ : t(a)t(a)r(i)g :
(a)y(ı)td(ı)m⁵⁶⁷ : (Şirin, 2016: 652)

Metin Parçası-9 Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün sekizinci satırından alıntılanmıştır. Moyen Çor 750'de Çiklere karşı bir sefer düzenleyerek onları Yenisey Irmağı bölgesinde bozguna uğratmış ve sonrasında Tes Irmağı bölgesinde yazı geçirmiştir. Moyen Çor'un yazı geçirdiği sırada yaptıkları çeşitli edebîlik araçlarıyla bezenerek etkili bir şekilde ifade edilmiş ve doğu yüzünde kurulan etkileyici yapı sürdürülmüştür.

3.1.5.2.6.1. Paralellik

Alıntılanan kısımdaki ilk cümlede yer bilgisi “[te]z b(a)şinta : k(a)s(a)r kur(ı)d(ı)n” şeklinde açık bir şekilde verilmiş ve bu bilgiden sonra “Nesne + (a)nta + Yükleme” formu “örg(i)n (a)nta : it(i)td(i)m”, “çıt (a)nta : tokıtd(ı)m”, “y(a)y (a)nta : y(a)yl(a)d(ı)m”, “y(a)ka : (a)nta: y(a)k(a)l(a)d(ı)m”, “b(ä)lgüm(i)n: bit(i)g(i)m(i)n: (a)nta: y(a)r(a)t(i)td(ı)m” şeklindeki beş cümle arasında paralel bir şekilde tekrar etmiştir. Cümleler arasında sağlanan öge düzeyindeki bu paralellik belirli bir ritmin ve akıcılığın yaratılmasını sağlamıştır.

⁵⁶¹ Mert, 2009: 231; Aydın, 2018: 57; Ölmez, 2009: 117.

⁵⁶² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Orada <...> Tes Irmağı'nın kaynağında (ve) Kasar'ın batısında tahtımı kurdurdum, çiti orada vurdurdum.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁶³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yazı orada geçirdim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁶⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Karargâhının) sınırlarını belirledim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁶⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Damgamı (ve) yazıtımı orada meydana getirdim.” (Aydın, 2018: 57).

⁵⁶⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Böylece o yıl güzün doğuya ordu sevk ettim.” (Şirin, 2008: 192).

⁵⁶⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tatar(lar)ı korkuttum (tedhiş ettim/yıldırdım/tehdit ettim/Tatarlara gözdağı verdim).” (Şirin, 2008: 192; Şirin, 2016: 128-129).

3.1.5.2.6.2. Ses Yapısı

ör-g(i)n (a)n-ta i-t(i)t-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

çıt (a)n-ta to-kıt-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

y(a)y (a)n-ta y(a)y-l(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

y(a)-ka (a)n-ta y(a)-k(a)-l(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 : 8 Hece

b(ä)l-gü-m(i)n: bi-t(i)-g(i)-m(i)n (a)n-ta y(a)-r(a)-t(i)t-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 13 Hece

Yukarıda alıntılanan paralel yapılara sahip cümlelerin “*b(ä)lgüm(i)n: bit(i)g(i)m(i)n: (a)nta: y(a)r(a)t(i)td(i)m*” hariç yakın ölçülerle kurulduğu görülür. Söz konusu cümlelerde tam bir ölçü olmasa da +/- 1 veya 2 hecelik farklarla birbirlerine yakın bir ölçü mevcuttur. Bu yakın ölçü sayesinde söz konusu cümleler arasında kısmi bir ritim elde edilmiştir. Tam bir ölçüden kaynaklı kusursuz bir ritim olmasa da yakın ölçülerle elde edilen kısmi ritim, paralellik ile sağlanan ritmi desteklemiş ve söz konusu metin parçasının ritmik olmasına katkı sunmuştur.

Alıntılanan metin parçasındaki “*it(i)td(i)m*”, “*tokıtd(i)m*” ve “*y(a)r(a)t(i)td(i)m*” yüklemeleri arasında “*-(I)td(I)m*” şeklinde redif değerinde ses benzerliği mevcuttur. “*y(a)yl(a)d(i)m*” ve “*y(a)k(a)l(a)d(i)m*” yüklemeleri arasında ise “*-l(a)d(i)m*” şeklinde redif değerinde ses benzerliği vardır. Ayrıca yukarıda değinilen ve paralellığe sahip beş cümle birlikte düşünüldüğünde hepsinin sonunda tercih edilen “*-dIm*” “ek” düzeyinde redif değerinde ses benzerliği olarak da görülebilir. Sonuç olarak cümlelerin sonundaki bu ses benzerlikleri alıntılanan metin parçasını müzikalite yönünden desteklemiştir.

“y(a)y y(a)yl(a)-” ve “y(a)ka y(a)k(a)l(a)-” yinelemelerinde aynı kelimenin tekrarından doğan belirli bir müzikalite mevcuttur. Ayrıca paralel yapılardaki “(a)nta” tekrarı da söz konusu metin parçasına belirli bir müzikalite katmıştır.

“b(ä)lgüm(i)n bit(i)g(i)m(i)n” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde yapı gereği kelimelerin ikisi de aynı şekilde çekimlenmiştir. Aynı çekimlenmeden kaynaklı “-m(i)n” ekleri de kelimelerde redif değerinde ses benzerliği olarak tekrar etmiş ve söz konusu ses tekrarı belirli bir müzikalite yaratmıştır.

Söz konusu “b(ä)lgüm(i)n bit(i)g(i)m(i)n” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde tekrar eden iki kelime de “b” konsonantı ile başlamış ve söz konusu konsonantın iki kelime başında tekrarı yatay aliterasyon oluşturmuştur. Bu yatay aliterasyon da belirli bir müzikalite meydana getirmiş ve metin parçasının ses ahengine katkıda bulunmuştur.

Sekizinci satırda kullanılan araçlardan bir diğeri ulamadır. “kur(ı)d(ı)n örg(i)n”, “örg(i)n (a)nta”, “çıt (a)nta”, “y(a)y (a)nta”, “bit(i)g(i)m(i)n (a)nta”, “(a)nç(ı)p ol”, “küz(ü)n ilg(ä)rü” ve “t(a)t(a)r(ı)g (a)y(ı)td(ı)m” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Bu ulama sayesinde satırda belirli bir akıcılık ve müzikalite meydana getirilmiştir.

Kurulan bu ritmik ve müzikal yapı okurun ilgisini canlı tutmuş, dikkati metne çekmiştir. Bu araçlar sayesinde canlı, akıcı, hareketli ve akılda kalıcı bir yapı kurulmuştur. Ayrıca yine bu araçlar sayesinde yazın geçirilmesinin anlatıldığı kısım kendi içinde bütünlüklü bir yapı olarak inşa edilmiştir.

3.1.5.2.6.3. Yineleme

Parçadaki edebî kullanımlar yukarıda ifade edilenlerle sınırlı değildir. “y(a)y y(a)yl(a)-” ve “y(a)ka y(a)k(a)l(a)-” ifadelerinde tıpkı bir önceki metin parçasında olduğu gibi yineleme yapılmıştır.

Alyılmaz bünyesinde nesne barındıran fiilin ikinci bir nesne almasının gereksiz olduğunu ancak yazıtlarda anlamı kuvvetlendirmek için kimi zaman bu kuralın dışına çıkıldığını kaydetmiştir. Araştırmacı yazıtlarda bünyesinde nesne bulunduran kimi fiillerin anlamı kuvvetlendirmek için bünyesindeki nesnenin belirtisiz şekliyle

birlikte kullanıldığını, böylece bunların bir fiil deyimi oluşturduğunu kaydetmiştir (Alyılmaz, 1994: 25).

Alıntılanan metin parçasında bu tarzda yapılan yineleme sayesinde yoğun ve vurgulu bir anlatım yakalanabilmiş, içerik etkili şekilde oluşturulmuştur. Böylece hem biçim hem içerik etkili şekilde oluşturulmuştur.

Alıntılanan metin parçasında “*b(ä)lgü*” ve “*bit(i)g*” kelimeleri “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” olarak kullanılmıştır. Söz konusu “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” içeriğin etkili şekilde oluşturulmasını sağlamış, vurgulu ve yoğun bir anlatımın oluşturulmasını sağlamıştır.

3.1.5.2.7. Metin Parçası-10 (Doğu Yüzü)

8. ... *t(a)b(i)şg(a)n* : yıl :

9. *biş(i)nç (a)yka t(ä)g[i... ulu⁵⁶⁸ yıl]ka* : *ö[t(ü)k(ä)n yış b](a)şınt[a]* : *[(a)s ö]ñ(ü)z b(a)şinta* : *ıduk b(a)ş* : *kid(i)n[tä]* : *y(a)b(a)ş tok(u)[ş]* : *b(a)lt(i)rint[ä]* : *(a)nta y(a)yl(a)dım⁵⁶⁹* : *örg(i)n* : *(a)nta* : *y(a)r(a)t(i)td(i)m* : *çıt (a)nta* : *tokıtd(i)m* : *bıñ yull(i)k* : *tüm(ä)n künl(i)k* : *bit(i)g(i)m(i)n* : *b(ä)lgüm(i)n* : *(a)nta* : *y(a)sı t(a)şka*

10. *y(a)r(a)t(i)td(i)m⁵⁷⁰* (Şirin, 2016: 652)

Metin Parçası-10 Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün sekizinci satırının sonu, dokuzuncu satırı ve onuncu satırının başından alıntılanmıştır. Bir önceki dokuzuncu metin parçasının devamı olan bu kısımda Moyen Çor’un önce doğuya gidip Tatarları korkutması ve 751 yılında “*ö[t(ü)k(ä)n*” bölgesinde yazı geçirmesi konu edilmiştir.

⁵⁶⁸ Ölmez, 2018: 117.

⁵⁶⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tavşan yılının (751) beşinci ayına kadar (Aydın, 2018: 57-58), ... ejderha yılında Ötüken ormanının zirvesinde As Öngüz başında, Idok Baş’ın batısında Yavaş ve Tokuş ırmaklarının birleştiği yerde orada yazı geçirdim (749).*” (Ölmez, 2018: 123).

⁵⁷⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tahtı orada kurdurdum, çiti orada vurdurdum, bin yıllık on bin günlük yazıtımı ve damgamı orada yassı taşa hâkkettirdim.*” (Aydın, 2018: 58).

3.1.5.2.7.1. Paralellik

Moyen Çor'un yazı geçirmesi tıpkı bir önceki metin parçasında olduğu gibi yine edebî şekilde ifade edilmiştir. Öncelikle bir önceki metin parçasında kullanılan “Nesne + (a)nta + Yüklem” formundaki paralel yapı “örg(i)n : (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m” ve “çıt (a)nta : tokıtd(i)m” cümlelerinde aynen sürdürülmüştür.

Nitekim bu paralel yapı hem bu cümlelerin öncesindeki “... b(a)lt(i)rint[ä] : (a)nta y(a)yl(a)dım” hem de sonrasındaki “... b(ä)lgüm(i)n : (a)nta : y(a)sı t(a)şka y(a)r(a)t(i)td(i)m” ifadeleri ile de yapısal benzerlik göstermektedir.

Ayrıca alıntılanan kısmın başındaki “ö[t(ü)k(ä)n yış b](a)şınt[a]”, “[a)s ö]η(ü)z b(a)şınta”, “b(a)ş : kid(i)n[tä]”, “y(a)b(a)ş tok(u)[ş] : b(a)lt(i)rint[ä]” yer tamlayıcılarında da yapısal benzerlik bulunmaktadır. Alıntılanan kısımdaki bire bir ve benzer paralel yapılar sayesinde ritmik ve akıcı bir metin oluşturulmuştur.

Kurulan ritmik ve akıcı yapı alıntılanan kısımdaki son cümlede de söz öbeği ve çekim düzeyinde gerçekleştirilen paralellikler sayesinde devam ettirilmiştir. Son cümlelerin “bıñ yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n” nesnesinde “bıñ yill(i)k” ve “tüm(ä)n künl(i)k” sıfat öbekleri “Sıfat + İsim (İsim < İsim Kök + + İlk İsimden İsim Yapım Eki)” formunda, isimler ise “İsim Kök + 1. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirtme Hâli Eki” formunda paralel şekilde oluşturulmuştur.

Biçimsel düzeyde kurgulanan bu yapı içerikte de tıpkı Tariat Yazıtı'nda olduğu gibi “bıñ yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n” ifadesindeki “sonsuzluk” metaforu ile desteklenmiştir. Alıntılanan Şine Us Yazıtı'ndaki “bıñ yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : (a)nta : y(a)sı t(a)şka y(a)r(a)t(i)td(i)m” ifadesi Tariat Yazıtı'nın batı yüzünün ikinci satırının sonu ve üçüncü satırının başında da “bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : b(i)t(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : bunta y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” şeklinde kullanılmıştır.

İki yazıt incelendiğinde Şine Us Yazıtı'ndaki cümlelerin “... y(a)sı t(a)şka y(a)r(a)t(i)td(i)m” şeklinde, Tariat Yazıtı'ndaki cümlelerin ise “y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” biçiminde bitirildiği görülür. Bu noktada Tariat Yazıtı'nın “y(a)sı t(a)şka : y(a)r(a)t(it)d(i)m : tolku : t(a)şka tokıtd(i)m” şeklindeki sonunda fazladan “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” formunda

fazladan bir paralel yapı daha kullanıldığı görülebilir. Böylece aynı cümle Tariat Yazıtı'nda Şine Us Yazıtı'ndaki şekline göre daha ritmik bir şekilde oluşturulmuştur.

3.1.5.2.7.2. Ses Yapısı

bıy yıl-l(i)k tü-m(ä)n kün-l(i)k

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

bi-t(i)-g(i)-m(i)n b(ä)l-gü-m(i)n

1 1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

Alıntılanan kısımdaki son cümlelerin “*bıy yıl(l)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” şeklindeki paralellige sahip nesnesinin sıfat ve isim kanadı eşit hece sayısı ve dinamik durak yapısına sahiptir. Sıfat kanadı “3+4” duraklı 7’li hece ölçüsüne sahipken isim kanadı “4+3” duraklı 7’li hece ölçüsüne sahiptir. Söz konusu iki kanat “3+4 / 4+3” duraklarla dinamik bir yapı meydana getirmiştir. Bu duraklarda “tek+çift / çift+tek” ve “3+4 (3>4) / 4+3 (4>3)” asimetrik yapıları da vardır. Bu asimetrik yapılar da meydana getirilen dinamizme katkı vermiştir. Sonuç olarak alıntılanan ifade paralellikle uyumlu olarak ritmik ve dinamik bir biçimde vücuda getirilmiştir.

Metin Parçası-10’daki son cümlelerin “*bıy yıl(l)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” nesnesindeki paralellik ve ölçü, sıfat öbeklerinin sonundaki “+llk” ve isimlerin sonundaki “+min” “ek” düzeyinde redif değerinde ses benzerlikleri ile de müzikal açıdan desteklenmiştir. “*bit(i)g*” ve “*b(ä)lgü*” kelimeleri “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” kurduğu için yapı gereği söz konusu çekimleri ve ekleri tekrar etmiştir.

Söz konusu ses tekrarlarının yanında kimi cümle ve paralel yapılarda “(a)nta”nın aynen tekrarı, cümlelerin sonunda yer alan redif değerindeki “...y(a)yl(a)dım”, “... y(a)r(a)t(i)td(i)m”, “... tokıtd(i)m”, “... y(a)r(a)t(i)td(i)m”, şeklindeki ses benzerlikleri yine alıntılanan kısımdaki müzikaliteyi destekleyen diğer öğelerdir.

Alıntılanan metin parçasındaki müzikaliteyi destekleyen bir diğer araç ulamadır. Dokuzuncu satırda “biş(i)nç (a)yka”, “[(a)s ö]ñ(ü)z”, “örg(i)n (a)nta”, “çıt (a)nta” ve “b(ä)lgüm(i)n (a)nta” kelimeleri arasında ulama vardır. Söz konusu ulama, alıntılanan metin parçasındaki akıcılık ve müzikaliteye hizmet etmiştir.

Bir önceki satırda olduğu gibi “*bit(i)g*” ve “*b(ä)lgü*” ile kurulan “*bit(i)g(i)m(i)n b(ä)lgüm(i)n*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde iki kelime de “*b*” konsonantı ile başlamıştır. Söz konusu kelimelerin başında aynı konsonantın tekrar etmesi ile yatay aliterasyon oluşturulmuş ve bu belirli bir müzikalitenin yaratılmasını sağlamıştır.

Böylece bir önceki metin parçası da düşünüldüğünde sekizinci satırdan başlayan ritmik ve müzikal yapı dokuzuncu satıra kadar etkili şekilde devam ettirilmiştir.

3.1.5.2.7.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

“*bıy yill(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” ifadesinde tıpkı Tariat Yazıtı’nda olduğu gibi “sonsuzluk” metaforu kullanılmıştır⁵⁷¹.

3.1.5.2.7.4. Yineleme

Alıntılanan metin parçasında bir önceki satırda olduğu gibi “*bit(i)g*” ve “*b(ä)lgü*” kelimeleri “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” şeklinde kullanılmıştır. Bu “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” içeriğin nitelikli biçimde yaratılmasına hizmet etmiş, vurgulu ve yoğun bir ifadenin vücuda getirilmesini sağlamıştır.

⁵⁷¹ Alıntılanan kısımda geçen “*bıy yill(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” yapısı daha önceki bölümde Tariat Yazıtı’nda da incelenmiştir. Tekrara düşülmemesi için “sonsuzluk” metaforunun incelenmesi buraya tekrar alınmamıştır. “Sonsuzluk” metaforunun incelenmesi için “3.1.4. Tariat Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi” başlığının altındaki “3.1.4.3.2. Metin Parçası-10 (Batı Yüzü)” alt başlığına bakılabilir.

3.1.5.2.8. Metin Parçası-11 (Doğu Yüzü)

10. ... to[kuz] og[(u)z ...] : [b(ä)g]l(ä)ri: k(ä)l[ti]⁵⁷² :... y(ä)mä :
[y(a)]r(a)m(a)tın : y(a)gı[du er]miş⁵⁷³⁵⁷⁴ : ür(ü)ñ b(ä)g(i)g : k(a)ra buluk(u)g : (a)nı
ol(u)rm(i)ş⁵⁷⁵ : kırk(ı)z : t(a)pa : (ä)r ıdm(i)ş : siz t(a)şık(ı)ñ : çık(i)g t(a)şg(a)r(ı)ñ :
tim(i)ş⁵⁷⁶ : m(ä)n : t(a)şık(a)yın : tim(i)ş⁵⁷⁷ : kür bud(ı)kl(ı)da :

11. k(a)b(ı)ş(a)l(ı)m tim(i)ş⁵⁷⁸ : ötü[ken]⁵⁷⁹-m⁵⁸⁰ tim(i)ş ... [toku?]z⁵⁸¹
[ya]ñı[ka]⁵⁸² sü yori<t>d(ı)m⁵⁸³ :... tutuk : b(a)ş(ı)n : çık t(a)pa : bıña : it(tı)m⁵⁸⁴ :
eşit⁵⁸⁵ y(e)r t(a)pa : (a)z (ä)r it(tı)m⁵⁸⁶ : kör tid(i)m⁵⁸⁷ : kırk(ı)z k(a)nı: kögm(ä)n :
irintä :

12. (ä)b] b(a)r[k(ı)nda] (ä)rm(i)ş⁵⁸⁸ y(ä)lm(ä)sin : eş⁵⁸⁹ : y(e)riñ(ä)rü:
ıdm(i)ş⁵⁹⁰ : y(ä)lm(ä)sin : m(ä)n(i)ñ (ä)r (a)nta : b(a)sm(i)ş : tıl tutm(i)ş⁵⁹¹ :
k(a)nıña⁵⁹² (Şirin, 2016: 652-653)

⁵⁷² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Dokuz Oğuz <...> beyleri geldi.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁷³ Aydın, 2018: 58.

⁵⁷⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onlar) yine zamansız (uygunsuz?) düşmanlaşmıştı.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁷⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onlar) Ürüñ Beg, Kara Buluk (ve) Anı (ırmağı)da otururlarmış.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁷⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kırgızlara adam göndermiş, ‘siz savaşa çıkın (yola çıkın), Çikleri dışarı çıkarın (savaşa çıkarın)’ demiş.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁷⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘(Ardından) ben de yola çıkayım’ demiş.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁷⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Kür Budıklı ormanında birleşelim.’ demiş.”

⁵⁷⁹ Aydın, 2018: 58; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁸⁰ Aydın, 2018: 58.

⁵⁸¹ Aydın, 2018: 58; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁸² Aydın, 2018: 58; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁸³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ötüken <...>-m demiş <...> dokuzuncu gün asker (Aydın, 2018: 58) sevk ettirdim.”

⁵⁸⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Askerî valinin komutasında Çiklere doğru atlı birlik gönderdim.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁸⁵ Mert, 2009: 233; Aydın, 2018: 58.

⁵⁸⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Müttefiklerin yerine doğru az adam gönderdim.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁸⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Bak’ dedim.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁸⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kırgızların kağanı Kögmen’in kuzeyinde evinde barkında imiş.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁸⁹ Mert, 2009: 233; Aydın, 2018: 58; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Öncü birliğini, müttefiklerin (bulunduğu) yere göndermiş.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁹¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Öncü birliğine, benim askerim orada saldırmış, muhbirleri ele geçirmiş.” (Aydın, 2018: 58).

⁵⁹² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hanına” (Aydın, 2018: 58).

Metin Parçası-11 Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün on, on bir ve on ikinci satırından alıntılanmıştır. Alıntılanan kısım, alıntılanan bir önceki metin parçasının devamıdır. Metin parçası dokuz ve onda alıntılanan metinlerde oluşturulan ritmik yapı, burada alıntılanan kısımda da doğrudan anlatımlarla devam ettirilmiş ve yazıtın doğu yüzü ritim hiç düşürülmeden bitirilmiştir.

3.1.5.2.8.1. Paralellik

Alıntılanan metin parçasındaki “*siz t(a)şık(i)η : çik(i)g t(a)şg(a)r(i)η : tim(i)ş : m(ä)n : t(a)şık(a)yın : tim(i)ş : kür bud(i)kl(i)da : k(a)b(i)ş(a)l(i)m tim(i)ş : ötü[ken]-m tim(i)ş*” cümleleri arasında “Yan Cümle + *tim(i)ş*” şeklinde iç içe birleşik cümle forumda cümle yapısı açısından paralel dört doğrudan anlatım cümlesi vardır.

Ayrıca alıntılanan kısımda “*t(a)şık(i)η : çik(i)g t(a)şg(a)r(i)η : tim(i)ş*”, “*m(ä)n : t(a)şık(a)yın : tim(i)ş*”, “*kür bud(i)kl(i)da : k(a)b(i)ş(a)l(i)m tim(i)ş*”, “*ötü[ken]-m tim(i)ş*”, ve “*kör tid(i)m*” ifadelerinde doğrudan anlatım kullanılmıştır. Tercih edilen doğrudan anlatım ile anlatıcı, okur ile metin arasından çekilmiş ve okur doğrudan metinle muhatap olmuştur. Böylece metne ilgi çekilmiş ve daha önceki kısımlarda sağlanan ritmik yapı yüksek perdeden devam ettirilmiştir. Böylece metin oldukça canlı şekilde kurulmuştur.

3.1.5.2.8.2. Ses Yapısı

Alıntılanan metin parçasındaki müzikaliteyi destekleyen araçlardan biri ulamadır. Onuncu satırda “*to[kuz] og[(u)z ...]*”, “*buluk(u)g (a)nı*”, “*(ä)r ıdm(i)ş*”; on birinci satırda “*(a)z (ä)r*”, “*(ä)r it(tı)m*”, “*kögm(ä)n irintä*”; on ikinci satırda “*y(ä)lm(ä)sin eş*”, “*m(ä)n(i)η (ä)r*”, “*(ä)r (a)nta*” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama hem akıcılık hem belirli bir müzikalite oluşturmuştur.

Alıntılanan metin parçasında müzikaliteye katkı veren bir diğer unsur farklı çekimlerde de olsa “*ti-*” tekrarıdır. Özellikle on ve on birinci satırlarda gerek “*tim(i)ş*” gerekse “*tid(i)m*” şeklinde tekrar eden kelime söz konusu parçalara belirli bir müzikalite katmıştır.

Söz konusu metin parçasındaki müzikaliteyi destekleyen bir diğer araç aliterasyondur. “*... y(ä)mä : [y(a)]r(a)m(a)tın : y(a)gı[du er]miş*” cümlesinde

“y(ä)mä”, “[y(a)]r(a)m(a)tın” ve “y(a)gı[du” kelimeleri art arda “y” konsonantı ile başlamıştır. Bunun sonucunda yatay aliterasyon oluşmuş ve bu da alıntılanan metin parçasına belirli bir müzikalite katmıştır.

3.1.5.2.8.3. Söz Sanatları

Alıntılanan metin parçasında ritme destek veren bir diğer edebîlik aracı ise nidadır. “siz t(a)şık(ı)ı”, “çık(i)g t(a)şg(a)r(ı)ı”, “m(ä)n : t(a)şık(a)yın”, “kür bud(ı)kl(ı)da k(a)b(ı)ş(a)l(ı)m”, “körØ” cümlelerinde görüldüğü gibi nida olarak da değerlendirilebilecek emir çekimleri ritmin yüksek tutulmasına hizmet etmiş, doğrudan anlatım ile yakalanan canlılık ve hareketliliği desteklemiştir.

3.1.5.2.8.4. Yineleme

Yukarıda değinilen düzenlemeye ek olarak “kırk(ı)z k(a)nı: kögm(ä)n : irintä : (ä)b] b(a)r[k(ı)nda] (ä)rm(i)ş” cümlesinde on ikinci satırın başında kullanılan “(ä)b] b(a)r[k” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”si içeriğin etkili şekilde oluşturulmasını sağlamıştır. Kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” sayesinde yoğun ve vurgulu bir anlatım yaratılmıştır.

3.1.5.3. Güney Yüzü

Bu başlık altında Şine Us Yazıtı’nın güney yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.5.3.1. Metin Parçası-12 (Güney Yüzü)

1. eşişe⁵⁹³ (ä)r k(ä)lti⁵⁹⁴ : k(a)rluk : eşişe⁵⁹⁵ : k(ä)lm(ä)d[ük] tidi⁵⁹⁶ : (e)r(e)n⁵⁹⁷ sü k(a)rluk : t(a)[pa] [...]g^l [k(ä)m] : [k(a)rgusun]da (ä)rt(i)ş ö[g(ü)zdä] (a)rk(a)r

⁵⁹³ Aydın, 2018: 59.

⁵⁹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Müttefiklerinden adam geldi.” (Aydın, 2018: 59).

⁵⁹⁵ Mert, 2009: 244; Aydın, 2018: 59; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁹⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “’Karlukların müttefiklerinden (kimse) gelmedi’ dedi.” (Aydın, 2018: 59).

*b(a)şı tuşinta : (ä)r k(a)m(i)ş [(a)lt(i)]n[ta] (a)nta ş[...]*⁵⁹⁸ *p k(ä)çd(i)m*⁵⁹⁸ (Şirin, 2016: 653)

Metin Parçası-12 Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün ilk satırından alıntılanmıştır.

3.1.5.3.1.1. Ses Yapısı

Birinci satırda müzikalite adına ulama kullanılmış ancak başka edebîlik araçları ile desteklenmeyen bu araç da satırın ses yapısını oluşturmada zayıf kalmıştır. İlk satırda “k(a)rluk eşine”, “(ä)rt(i)ş ö[g(ü)zdä]”, “k(a)m(i)ş [(a)lt(i)]n[ta]”, “y(e)g(i)rm(i)nç (a)y”, “karluk(u)g (a)nt[a]” kelimeleri arasında ulama yapılmış, söz konusu ulama sınırlı bir akıcılık ve müzikalite oluşturmuştur.

3.1.5.3.1.2. Yineleme

Alıntılanan kısımda “*k(a)rluk : eşine : k(ä)lm(ä)d[ük] tidi*” cümlesinde doğrudan anlatım, “*(e)r(e)n sü*” ifadesinde ise “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” tercih edilmiştir. Söz konusu doğrudan anlatım bir önceki yüzden itibaren sergilenen anlatım şeklinin devamını, kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” ise içeriğin etkili şekilde oluşturulmasını sağlamıştır.

3.1.5.3.2. Metin Parçası-13 (Güney Yüzü)

2. ... *t(ä)z] b(a)şı : çit(i)m(i)n : y(a)yl(a)d(i)m*⁵⁹⁹ : *y(a)ka : (a)nta : y(a)k(a)l(a)d(i)m*⁶⁰⁰ : *çik bod(u)nka : tutuk birt(i)m*⁶⁰¹ : *ışb(a)r(a)s : t(a)rk(a)t : (a)nta : (a)nçul(a)d(i)m*⁶⁰² *(a)nta ..](ä)r k(ä)lti*⁶⁰³ : *k(a)zluk költä : (Şirin, 2016: 653)*

⁵⁹⁷ Mert, 2009: 244; Ölmez, 2018: 118.

⁵⁹⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Adamlar (ve) ordu Karluk(lar)a doğru ... Kem'deki gözetleme kulelerinden, İrtiş Irmağı'ndan, Arkar kaynağının karşısında, asker kamış altından; oradan ...geçtim.”

⁵⁹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *Tes (Irmağı'nın) kaynağında çitimi (vurdurup) yazı geçirdim.*” (Aydın, 2018: 59).

⁶⁰⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Karargâhın sınırlarını belirledim.*” (Aydın, 2018: 59).

Metin Parçası-13'te Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün ikinci satırı alıntılanmıştır.

3.1.5.3.2.1. Yineleme

Alıntılanan kısımdaki “y(a)ka : (a)nta : y(a)k(a)l(a)d(ı)m” cümlesinde “y(a)ka ... y(a)k(a)l(a)-” yinelemesi kullanılmıştır. Bu yineleme “t(a)rk(a)t (a)nta” ulaması ile birlikte satırın müzikalitesine kısmi bir katkı sunmuştur.

3.1.5.3.3. Metin Parçası-14 (Güney Yüzü)

3. [... t(a)]gda : körti⁶⁰⁴ : y(a)ğ⁶⁰⁵ kelir⁶⁰⁶ : tip : (a)yu k(ä)lti⁶⁰⁷ biş y(e)g(i)rmikä [... t(a)]yg(a)n költä tir(i)lt(i)m⁶⁰⁸ : bidgüçi⁶⁰⁹ (ä)r : (a)nta : ut(t)[ım⁶¹⁰ (ä)r k(ä)]lti⁶¹¹ k(a)ra : yot(u)lk(a)n : k(ä)çip : k(ä)lirti⁶¹² : [b(ä)n] : utru yori[d(i)m]⁶¹³ : bolti⁶¹⁴ : k(a)rluk :

4. [t(a)pa] (ä)r ı[d]m(i)ş⁶¹⁵ : t¹ tim(i)ş⁶¹⁶ içrā : b(ä)n bulg(a)yın : t(e)m(i)ş⁶¹⁷ : t(a)şd(ı)nt(a)n ... aşayın⁶¹⁸ t(e)m(i)ş⁶¹⁹ : b(a)sm(i)l : y(a)g(i)d(i)p :

⁶⁰¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Çik halkına askerî vali atadım.” (Aydın, 2018: 59).

⁶⁰² Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onlara) ışvara (ve) tarkan unvanlarını orada takdim ettim.” (Aydın, 2018: 59).

⁶⁰³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Orada <...> adam geldi.” (Aydın, 2018: 59).

⁶⁰⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kazluk Gölü'nde <...> Dağı'nda gördü.” (Aydın, 2018: 59-60).

⁶⁰⁵ Mert, 2009: 245; Aydın, 2018: 59; Ölmez, 2018: 118.

⁶⁰⁶ Ölmez, 2018: 118.

⁶⁰⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Düşman geliyor’ diye söylenerek geldi.” (Ölmez, 2018: 123).

⁶⁰⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(O ayın) on beşinde <...> Taygan Gölü'nde (tekrar) toplandım.” (Aydın, 2018: 60).

⁶⁰⁹ Mert, 2009: 245; Aydın, 2018: 59.

⁶¹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Oradan keşifçi / öncü er gönderdim.” (Mert, 2009: 248).

⁶¹¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “O (geri) geldi.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kara Yotulkan'ı geçip getirdiklerini (söyledi).” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Ben karşılarına (doğru) ilerledim.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> oldu.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Karluk(lara) (doğru) adam göndermiş.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘t<...>’ demiş.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘İçeriye ben karıştırayım (isyan edeyim)’ demiş.” (Aydın, 2018: 60).

⁶¹⁸ Aydın, 2018: 60.

⁶¹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “‘Dışarıdan <...> aşayım’ demiş.” (Aydın, 2018: 60).

(ä)b(i)m(ä)rü : b(a)rdı⁶²⁰ : (a)nı [iç]g(ä)rm(ä)d(i)m⁶²¹ : t(a)şd(ı)nt(a)n : üç k(a)rluk üç ıduk tag⁶²² ... tür[giş ötü]k(ä)n[tä] : b(ä)n (Şirin, 2016: 653)

Metin Parçası-14'te Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün üç ve dördüncü satırları alıntılanmıştır.

3.1.5.3.3.1. Paralellik

Üçüncü satırda “y(a)ğl kelir : tip : (a)yu k(ä)lti” cümlesinde doğrudan anlatım kullanılmıştır. Söz konusu doğrudan anlatım ile daha önceki satır ve yüzde tesis edilen canlı yapı devam ettirilmiştir. Ayrıca bir sonraki satırda kullanılacak doğrudan anlatım cümlelerine de destek verilmiştir.

Alıntılanan dördüncü satırda “t^l tim(i)ş”, “içrä : b(ä)n bulg(a)yın : t(e)m(i)ş” ve “t(a)şd(ı)nt(a)n ... aşayın t(e)m(i)ş” cümleleri arasında “Yan Cümle + t(e)m(i)ş” şeklinde iç içe birleşik cümle formunda cümle yapısı açısından paralel üç doğrudan anlatım cümlesi vardır. Söz konusu paralellik ve doğrudan anlatım cümleleri metin parçasına belirli bir ritim ve canlılık katmıştır. Söz konusu doğrudan anlatım ile hem daha önceki yüzde hem de daha önceki satırlarda yaratılan canlı anlatım devam ettirilmiştir.

3.1.5.3.3.2. Ses Yapısı

Alıntılanan metin parçasında zayıf bir müzikalite oluşturulmuştur. Bu zayıf müzikalite ulama ve “t(e)m(i)ş” kelimesinin aynen tekrarı ile elde edilmiştir. Üçüncü satırda “(ä)r (a)nta”; ve “tip (a)yu”; dördüncü satırda ise “(ä)r ı[d]m(i)ş”, “y(a)g(ı)d(ı)p (ä)b(i)m(ä)rü”, “t(a)şd(ı)nt(a)n üç”, “k(a)rluk üç”, “üç ıduk” ulamaları ile metin parçasına kısmi bir akıcılık ve müzikalite verilmiştir.

⁶²⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Basmıllar düşmanlık edip evime doğru geldi.” (Mert, 2009: 248).

⁶²¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Onları içeri sokmadım.” (Ölmez, 2018: 123).

⁶²² Ölmez, 2018: 118.

3.1.5.3.3. Söz Sanatları

Dördüncü satırda yer alan doğrudan anlatım cümleleri içindeki “*içrâ : b(ä)n bulg(a)yın*” ve “*t(a)şd(ı)nt(a)n ... aşayın*” şeklindeki emir çekimleri nida olarak da değerlendirilebilir. Söz konusu emir cümleleri ritmi yükseltmiş, doğrudan anlatım ile sağlanan canlılığın daha etkili olmasını sağlamıştır.

Metin Parçası-12, Metin Parçası-13, Metin Parçası-14’te alıntılanan kısımlarda kullanılan doğrudan anlatımlar metne dikkati çekmiş, bir önceki yüzde çekilen okur ilgisi canlı tutulmuştur. Gerçekleştirilen eş anlamlı ikileme ve yinleme sayesinde ise anlam yoğunluğu sağlanmış ve içerik etkili şekilde oluşturulmuştur. Zayıf da olsa sağlanan ritim ve müzikalite sayesinde anlatılanlar daha etkili kılınmıştır.

3.1.5.3.4. Metin Parçası-15 (Güney Yüzü)

5. ...ı/ı⁶²³ (a)nta : t[okıd(ı)m]⁶²⁴ [biş(i)nç (a)y (a)ltı] ot(u)zka : süñ(ü)şd(ü)m :
(a)nta: s(a)nçd(ı)m⁶²⁵ : içüy⁶²⁶ k[eçip]⁶²⁷ ... [türgeşi]g⁶²⁸ toguru : s(a)nçd(ı)m⁶²⁹ :
(a)nta : ötrü : türg(i)ş : k(a)rluk(u)g : t(a)b(a)rın : (a)l(ı)p : (ä)bin : yulıp :
b(a)rm(ı)ş⁶³⁰ : (ä)b(i)mä : tüş[d(ü)m]⁶³¹

...

⁶²³ Aydın, 2018: 60.

⁶²⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Dışarıdan Üç Karluk(lar) üç kutsal (Aydın, 2018: 60) dağ, (Ölmez, 2018: 123) <...> Türgeş(ler) <...> Ötüken’de, ben <...>-i orada bozguna uğrattım. (Aydın, 2018: 60)”.
⁶²⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Beşinci ayın yirmi altısında savaştım, orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 60).

⁶²⁶ Mert, 2009: 245; Aydın, 2018: 60; Ölmez, 2018: 118.

⁶²⁷ Aydın, 2018: 60; Ölmez, 2018: 118.

⁶²⁸ Aydın, 2018: 60.

⁶²⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İçüy Irmağı’nı geçip <...> Türgeş(ler)i? doğrudan (dosdoğru) mızrakladım.” (Aydın, 2018: 60).

⁶³⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Bundan ötürü Türgeş(ler), Karluk(lar)ın varlıklarını alıp evini barkını yağmalayıvermiş.” (Aydın, 2018: 60).

⁶³¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Daha sonra) karargâhıma geri döndüm.” (Aydın, 2018: 60).

7.b(a)sm(i)l(i)g ko[dup]⁶³² : ...nç (a)y bir ot(u)zka : k(a)rl(u)k(u)g ... yogra :
ya[r](i)şda : süsin : (a)nta : s(a)nçd(i)m⁶³³ : (ä)bi : on kün : öñrä : ürk(ü)p :
b(a)rm(i)ş⁶³⁴ : (a)nta : y(a)na : yorıp : tüşd(ü)m⁶³⁵ : r¹⁶³⁶<...>⁶³⁷ (Şirin, 2016: 653)

Metin Parçası-15'te Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünün beşinci ve yedinci satırları alıntılanmıştır.

3.1.5.3.4.1. Paralellik

Alıntılanan kısımdaki “(a)nta : ötrü : türğ(i)ş : k(a)rluk(u)g :t(a)b(a)rın :
(a)l(i)p : (ä)bin : yulıp : b(a)rm(i)ş” cümlesindeki “t(a)b(a)rın : (a)l(i)p : (ä)bin :
yulıp” iki zarf-fiil grubu hem söz öbeği hem çekim açısından paralel oluşturulmuştur.
Zarf-fiil grupları “Nesne + Zarf Fiil” formunda ve iki zarf fiil grubu da “-p” zarf fiil
ekiyle paralel şekilde oluşturulmuştur.

3.1.5.3.4.2. Ses Yapısı

Beşinci satırdaki kısmi müzikalite “[biş(i)nç (a)y”, “(a)y (a)ltı]”, “t(a)b(a)rın
(a)l(i)p” ulamaları ile de desteklenmiştir. Söz konusu ulamalar diğer ses benzerlikleri
ile satırın zayıf müzikalitesine destek vermiştir.

Ayrıca hem belirtme hâli eki “+n” hem de zarf-fiil eki “-p” eklerinin aynen
tekrarı bu ritmik yapıya kısmi bir müzikalite katmıştır. Zarf-fiil gruplarının birinin 5,
diğerinin 4 hece ile birbirlerine yakın hece sayıları ile oluşturulması da ritmi
desteklemiştir.

Sonuç olarak alıntılanan bu kısımdaki kısmi bir ritmik ve müzikal yapı
oluşturulmuştur.

⁶³² Aydın, 2018: 61.

⁶³³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Basmıl(lar)ı bırakıp (terkedip) <...>-nci ayın yirmi birinde Karluk(lar)ı
<...> Yogra-Yarış'ta ordusunu orada mızrakladım.” (Aydın, 2018: 61).

⁶³⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Karargâhı (karargâhtaki halkı) on gün önceden ürküp kaçmışlar.”
(Aydın, 2018: 61).

⁶³⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Sonra yine ilerleyip geri döndüm. <...>” (Aydın, 2018: 61).

⁶³⁶ Mert, 2009:246; Aydın, 2018: 61; Ölmez, 2018: 118.

⁶³⁷ Mert, 2009:246; Aydın, 2018: 61; Ölmez, 2018: 118.

3.1.5.3.4.3. Söz Sanatları

Yedinci satırın ortalarında yer alan “(ä)bi : on kün : öñrā : ürk(ü)p : b(a)rm(i)ş” ifadesinde ad aktarması yapılmış, herhangi bir benzetme amacı olmadan dış ile ilgili olan “(ä)b” kelimesi içindeki varlık olan “insanlar” yerine kullanılmıştır. Benzetme ilgisine dayanmayan söz konusu mecaz aracılığıyla halkın kaçması gibi alışılmış bir durum alışılmamış bir üslupta, dikkat çekici ve alışılmışı kıracak hâlde verilmiştir.

3.1.5.3.5. Metin Parçası-16 (Güney Yüzü)

9. *m(ä)n(i)ñ süm : üç [...]p : [birtü]⁶³⁸ : tug [taşıkı]r biş yü[z] k(ä)d(i)ml(i)g : y(a)d(a)g : bir(i)ki ş(a)ş(i)p : k(ä)ltü⁶³⁹ : küñ(i)m : kul(i)m : bod(u)n(i)g : t(ä)ñri y(e)r : (a)nta : (a)yu [b](ä)rti : (a)nta : s(a)nçd(i)m <...>⁶⁴⁰⁶⁴¹ : (Şirin, 2016: 653)*

Metin Parçası-16 Şine Us Yazıtı’nın güney yüzünün dokuzuncu satırından alıntılanmıştır. Nitekim alıntılanan kısımda tercih edilen edebî yapıların aynısı aynı yazıtın doğu yüzünün birinci satırının sonu ile ikinci satırının başında ve beşinci satırında da kullanılmıştır.

3.1.5.3.5.1. Ses Yapısı

Alıntılanan metin parçasında zayıf da olsa bir ses ahengi oluşturulmuştur. Öncelikle “süm üç”, “y(e)r (a)nta” kelimeleri arasında ulama yapılmış ve bu ulama söz konusu müzikaliteye katkı sunmuştur.

Satırda kullanılan “küñ(i)m : kul(i)m” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”sinde iki kelime de “k” konsonantı ile başlamış, söz konusu konsonant iki kelime başında da tekrar ederek yatay aliterasyon yaratmıştır. Söz

⁶³⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Benim ordum üç <...>-verdi.” (Aydın, 2018: 61).

⁶³⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Tuğu dışarı çıkaran (Aydın, 2018: 61) beş yüz zırlı piyade birliği dağılıp geldi.”

⁶⁴⁰ Mert, 2009: 246; Aydın, 2018: 61; Ölmez, 2018: 119.

⁶⁴¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hizmetçilerim (ve) kullarım, halkı(m) (için) gök (ve) yer öyle buyurduğu için (onları) orada mızrakladım <...>” (Aydın, 2018: 61).

konusu aliterasyon müzikaliteyi desteklemiştir. Ayrıca “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”de yapı gereği birinci tekil şahıs iyelik ekleri “+Im” aynen tekrar etmiş ve bu tekrar redif değerinde ses benzerliği yaratarak yine müzikaliteye katkı sunmuştur. Tekrarlayan kelimelerin ikişer heceden eşit şekilde oluşması, bu yapıya belirli bir ritim katmıştır.

“(a)nta” kelimesinin aynen tekrarı da ele alınan metin parçasına belirli bir müzikalite katmıştır.

3.1.5.3.5.2. Söz Sanatları

Alıntılanan kısımda “*tug [taşık]r*” ifadesinde benzetme amacı olmaksızın parça yani “*tug*”, bütün yani “ordu” yerine kullanılmış ve ad aktarması yapılmıştır. Benzetme ilgisine dayanmayan bu mecaz sayesinde alışılmış bir durum okurun dikkatini çekecek, alışılmışı kırarak ve belirli bir etki yaratacak şekilde verilmiştir⁶⁴².

Parçanın sonuna doğru “*t(ā)ḡri*” ile “*y(e)r*” kelimelerinin arasında ise tezat vardır. Tezat ifadenin etkili şekilde oluşturulmasını sağlamıştır. Bunun yanında dolaylı yoldan ilahi bir varlığın bütünlüğünü zıtların uyumu ile ifade etmiş, bu ilahi varlığın göstergesi olmuştur. Zıtlar belirli bir bütünlük içinde uyuma sokulmuş, bu uyumla yaratılan güç güzellik sayesinde etkileyici bir anlatım meydana getirilmiştir. Hem yer hem gök tarafından gözetilen Göktürkçenin insanı kendisini gözetilen ilahi varlığı zıtların uyumu ile çarpıcı bir hâlde ifade etmiştir⁶⁴³.

3.1.5.3.5.3. Yineleme

Alıntılanan kısımdaki “*kūḡ*” ile “*kuḡ*” kelimeleri ile “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” oluşturulmuştur. Ayrıca iki kelime birinci tekil şahıs iyelik ekiyle paralel şekilde çekimlenmiştir. Tercih edilen eş anlamlı ikileme sayesinde ifadedeki anlam yoğun bir şekilde verilmiş, içerik vurgulanarak ön plana çıkarılmıştır.

⁶⁴² Benzer bir kullanım Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün beşinci satırının sonunda da mevcuttur.

⁶⁴³ Benzer bir kullanım Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk satırının sonu ve ikinci satırının başında da mevcuttur.

3.1.5.3.6. Metin Parçası-17 (Şine Us Yazıtının Güney Yüzünde Yer Alan Ek I)

2. ... *b(ä)n : itd(i)m*⁶⁴⁴ : *bunça : b(i)t(i)g(i)g* *bitig*⁶⁴⁵ [*biti*]*dim*^{646,647}
(Şirin, 2016: 654)

Metin Parçası-17 Şine Us Yazıtı'nın güney yüzünde yer alan "Ek I" kısmından alıntılanmıştır.

3.1.5.3.6.1. Ses Yapısı

Alıntılanan metin parçasında okunamayan epey kısım olmasına rağmen mevcut kısımlarda kimi ses yapısı araçlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Alıntılanan parçada "b(ä)n itd(i)m" kelimeleri arasında ulama yapılmıştır.

Ulamaya ek olarak "b(ä)n" şeklinde gerek aralıklı "bunça : b(i)t(i)g(i)g bitig [*biti*]*dim*" biçiminde gerekse art arda olmak üzere kelime başlarında "b" tekrarı yapılmıştır. Tekrarlanan "b" konsonantı sayesinde yatay aliterasyon yapılmıştır.

Hem ulama hem aliterasyon sayesinde güney yüzünde yer alan ek kısım müzikalite açısından desteklenmiş ve etkili bir anlatım oluşturulmuştur.

3.1.5.3.6.2. Yineleme

Alıntılanan kısımda "bitig [*biti*]-" yinelemesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanılan bu yineleme sayesinde metnin bu kısmındaki anlam yoğunluğu arttırılmış ve entelektüel bir uğraş olan yazı yazma içeriği vurgulanmıştır. Gerçekleştirilen bu vurgu sayesinde Göktürkçe için yazı yazmanın ne kadar önemli olduğu bir kez daha gösterilmiş ya da "yazı yazma" entelektüel uğraşı için kullanılan yineleme edebîlik aracı bu entelektüel uğraşın ne kadar kıymetli olduğunun göstergesi olmuştur.

⁶⁴⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: "<...> Kara Yotulkan (?) koşan? <...> Begni'yi (?) ben <...> düzenledim." (Aydın, 2018: 63).

⁶⁴⁵ Aydın, 2018: 63.

⁶⁴⁶ Aydın, 2018: 63.

⁶⁴⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: "Bu kadar yazıtı <...> yazıtı yazdırdım." (Aydın, 2018: 62).

3.1.5.4. Batı Yüzü

Bu başlık altında Şine Us Yazıtı'nın batı yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır. Genel olarak batı yüzüne bakıldığında yüzdeki her satırın oldukça hasarlı olduğu görülür. Buna rağmen mevcut kısımlarda kimi edebîlik araçlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.5.4.1. Metin Parçası-18 (Batı Yüzü)

1. ... *[k(a)r]luk : tir(i)gi b(a)rı : türg(i)şkă : k[irti]*⁶⁴⁸ (Şirin, 2016: 654)

Metin Parçası-17 Şine Us Yazıtı'nın batı yüzünün birinci satırından alıntılanmıştır.

3.1.5.4.1.1. Yineleme

Metin Parçası-18'de “*tir(i)g*” ve “*b(a)r*” kelimeleri ile “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” oluşturulup kullanılmıştır. Böylece ilk satırda anlam yoğunluğu sağlanmış ve içerik vurgulanmıştır.

3.1.5.4.2. Metin Parçası-19 (Batı Yüzü)

4. ... *(a)nç(ı)p : k(ä)lti : (e)ki kızın :*

5. *t(a)p(ı)g birt[i]*⁶⁴⁹*b¹.. .çI... [ba]rmış*⁶⁵⁰⁶⁵¹ *ol t¹.....* ...*[söz](i)ñă :*
*y(a)zm(a)yın t(e)di*⁶⁵² *[y(a)ñ(ı)l]m(a)[y(ı)]n tidi*⁶⁵³ : *yiçe*⁶⁵⁴ *bolñ*⁶⁵⁵ (Şirin, 2016: 654)

⁶⁴⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Karlukların hayatta kalanları tümüyle Türgeşlere iltica etti.”

⁶⁴⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Öylelikle geldi, iki kızını (*prences Ningguo ile prences Xiaoningguo*’yu) *hizmetime verdi*.” (Ölmez, 2018: 125).

⁶⁵⁰ Aydın, 2018: 64.

⁶⁵¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...>-varmış.” (Aydın, 2018: 64).

⁶⁵² Türkiye Türkçesi aktarımı: “... *emirlerine karşı gelmeyeceğim*’ dedi.” (Mert, 2009: 262).

⁶⁵³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Yanlış davranmayacağım / sözüne karşı çıkmayacağım*’ dedi.” (Mert, 2009: 262).

⁶⁵⁴ Mert, 2009: 261; Ölmez, 2018: 120.

Metin Parçası-19 Şine Us Yazıtı'nın batı yüzünün dördüncü satırının sonu ve beşinci satırının başından alıntılanmıştır.

3.1.5.4.2.1. Paralellik

Alıntılanan metin parçasında “Yan Cümle + *t(e)di*” biçiminde iç içe birleşik cümle formunda cümle yapısı açısından paralel iki doğrudan anlatım cümlesi vardır. “*ol t^l..... ...[söz](i)ḡä : y(a)zm(a)yın t(e)di*” ve “*[y(a)ḡ(i)l]m(a)[y(i)]n tidi*” cümlelerinde doğrudan anlatım tekniği kullanılmıştır. Bu doğrudan anlatım sayesinde tıpkı diğer yüzlerde olduğu gibi metne dikkat çekilmiş ve okurun ilgisi metnin üzerinde yoğunlaştırılmıştır.

Çin tarafından genel olarak Türkler ve özel olarak Uygurların isteklerini kabul etmek, bu kabule mecbur olmak aşağılayıcı ve küçültücü görülüyor, esefle karşılanıyordu (Sinor, 2014a: 23-24). Haracın hediye olarak bilinçli şekilde çarpıtılarak ifadesi söz konusu aşağılayıcılığı biraz olsun önleme, gelecek kuşaklar gözünde itibarı koruma amacı olarak görülebilir. Çin hükümdarının iki kızını “*t(a)p(i)g*” olarak vermesi, “*...[söz](i)ḡä : y(a)zm(a)yın t(e)di [y(a)ḡ(i)l]m(a)[y(i)]n tidi*” biçimindeki uysal tavır, bunların edebî şekilde ifade edilişi dikkate değerdir. Söz konusu ifadeler ile Moyan Çor'un kağanlığı yüceltilmiş ve bu yüceltme edebîlik ile desteklendiği için daha etkili olmuştur. Kağanın otoritesi, Çin karşısındaki mevcut konumu hakaret edilmeden ve doalyı yoldan nitelikli şekilde ifade edilmiştir.

Ayrıca “*t(ä)ḡri[dä bolm(i)ḡ : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*”ın hizmetine verilme durumu ve hizmete verilen kişinin kağanın sözlerinden çıkmayacağını beyanı ya da kendine telkini, kağanın hâkimiyetini pekiştirmiştir. Kağanın hâkimiyetinin pekiştirildiği bir noktada doğrudan anlatım tekniğinin kullanılıp okurun o an ile ya da metin ile doğrudan karşı karşıya bırakılması metnin etkisini daha da arttırmıştır. Başka bir deyişle doğrudan anlatımın, kağanın hâkimiyetinin pekiştirildiği bir noktada kullanılması bu kısmın okur üzerinde daha da etkili olmasını sağlamıştır.

⁶⁵⁵ Mert, 2009: 261; Ölmez, 2018: 120.

3.1.5.4.3. Ses Yapısı

Batı yüzündeki okunabilen kısımlarda yer yer ulamalar kullanılmış, bu durum yüzdeki akıcılık ve müzikaliteyi desteklemiştir. İlk satırda “s(ä)k(i)z(i)nç (a)y”, “(a)y üç”; ikinci satırda “[o]n(u)nç (a)y”, “(a)y [iki]”; üçüncü satırda “s(ä)[k(i)z urı”, “bodun(u)g [(a)l(i)p]”, “t[o]k(u)z(u)nç (a)y”, “ol(u)r(u)p (ä)biñä”; dördüncü satırda “(a)y (a)ltı”; altıncı satırda “y(a)r(ı)ş (a)gul(u)g”, “(a)gul(u)g (a)ra”; yedinci satırda “(a)y (a)ltı”; sekizinci satırda “s(ä)k(i)z/ og[(u)z” kelimeleeri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar yüze belirli bir akıcılık ve müzikalite katmıştır.

3.1.5.5. Eksilti

Şine Us Yazıtı’nın metni yer yer hasarlı olsa da mevcut kısımlarda eksiltinin farklı ve etkili şekillerde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.5.5.1. Kuzey Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzüne bakıldığında bu aracın duruluk ve yoğunluğu sağlamak amacıyla gereksiz tekrarın önlenmesinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Yüzdeki eksiltieler şu şekilde gösterilebilir:

1. *t(ä)ñri[dä bolm(i)ş [b(i)lgä k(a)g(a)n] : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n : [erür] [b(ä)n] ... töl(i)s ...*

2. *[O] ö[tük(ä)n (e)li ögr(ä)s ili : (e)kin [(a)ra] ol(u)rm(i)ş : [onun] subı : s(ä)l(ä)ñä (ä)rm(i)ş : (a)nt<a>[onun] (e)li [...] [(ä)rm(i)ş] : b(a)rm(i)ş] :*

3. *su[w].... [(a)nt]a : k(a)lm(i)şı: bod(u)n : on uygur [üzä : yüz yı[l ol(u)rup]] : tok(u)z og(u)z : üzä : yüz yı[l ol(u)rup] s²[...]...orkun ög(ü)z.....*

4. *tür[k] [kaga]n çak (ä)l(i)g yıl: ol(u)rm(i)ş : türk il(i)ñä : [benim] (a)ltı: ot(u)z y(a)ş(i)ma : ıdök o/u .. g¹<...> berti (a)nta [onun] buyr[ukı]*

5. *yana [tüşd]i [ben] tok(u)z og(u)z [benim] bod(u)n(u)m(i)n: tirü kubr(a)tı: (a)lt(i)m: [benim] k(a)ñ(i)m: kül ... [bil]g[ä k(a)g(a)n]*

6. *sü yoradı : [o] [benim] öz(ü)m(ü)n : öñrä : bıña : b(a)şı : ıt(t)ı [ben] k(ä)yr(ä)dä : öñd(ü)n : yantaç[ım]da [k]oñlug tok<...>*

7. içg(ä)r(i)p : y(a)na : yorid(i)m : [ben] k(ä)yrä : b(a)şınta : üç birküdä : k(a)n süsi: [b(i)rl]ä : [k(a)]t(i)lt(i)[m] : [ben] (a)nta.....

8. ertim [o] k(a)ra : kum : (a)şm(i)ş : küg(ü)rdä : köm(ü)r t(a)gda : y(a)r ög(ü)zdä : üç tugl(u)g : türk bod(u)n

9. ozm(i)ş : tig(i)n : k(a)n bolm(i)ş : [ben] koñ yılka : yorid(i)m : [ben] (e)kinti: süñ(ü)ş [(ä)ñ il]ki (a)y: (a)ltı: y(a)ñıka : t[okıd(i)m] <...>

10. [ben] tutd(u)m : [ben] [onun] k(a)tunın : (a)nta : (a)lt(i)m : türk bod(u)n : (a)nta : ıñ(a)ru :yok boltı: (a)nta : kisrä : t(a)k(a)gu : yılka [...] bod(u)n- untuy(u)p

11. üç k(a)rluk: y(a)bl(a)k s(a)k(i)n(i)p : t(ä)zä: b(a)rdı: [o] kur(i)ya: on ok(k)a : kirti: [ben] l(a)gzın yılka : t[okıd(i)m]... [o] [... t(a)y] bilgä : tutuk(u)g

12. y(a)b[gu (a)t(a)]dı : (a)nta : kisrä : [benim] k(a)ñ(i)m : k(a)g(a)n : uçdı : [ben] k(a)ra :bod(u)n kılınç küsgü : yıl/ka ...aşdım

13. [ben] <...> t^l<...> bodun <...>-tı <...>-dım (Gürgün, 2021: 200)

Eksiltilere bakıldığında “t(ä)ñri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n”ın yüzey yapıda açık bir şekilde ifade edildikten sonra birinci şahıs iyelik ve kişi çekimlerinde her zaman yüzey yapıda eksiltiliği görülür. “t(ä)ñri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n”ın kişi bilgisi tüm yüzde birinci tekil kişi iyelik ve şahıs ekleri ile sağlanmıştır.

Bunun yanında ilk satırdaki “b(i)lgä k(a)g(a)n”, üçüncü satırdaki “üzä : yüz yıl/l ol(u)rup]” ifadeleri ortak kullanılmış ve eksilti yapılarak gereksiz tekrar önlenmiştir.

Eksiltinin kullanıldığı bir diğer nokta şudur: Birbirinin devamı cümlelerde ya da kısa mesafelerde özne/iye bir kere yüzey yapıda kullanıldıktan sonra diğer kullanımlarında eksiltiyle kullanılmış ve böylece gereksiz tekrarın önüne geçilmiştir. Bunlara altıncı satırdaki “[O] [benim] öz(ü)m(ü)n : öñrä : bıña : b(a)şı : ıt(t)ı” cümlesinde “kül ... [bil]g[ä k(a)g(a)n]” öznesi, onuncu satırdaki “[Ben] [onun] k(a)tunın : (a)nta : (a)lt(i)m” cümlesinde “ozm(i)ş : tig(i)n” iyesi, on birinci satırdaki “[O] kur(i)ya: on ok(k)a : kirti” cümlesindeki “üç k(a)rluk” öznesi örnek verilebilir.

Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz tekrar ve bundan doğacak kakofoni önlenmiş, daha yoğun, akıcı ve duru bir metin elde edilmiştir. Eksilti metnin bütünlüğüne katkı sunan bir araç olarak da öne çıkmış ve metnin organik bütünlüğünü desteklemiştir.

Eksiltinin kullanılmadığı tek yer “*ö[tük(ä)n (e)li ögr(ä)s ili*” ifadesidir ancak burada da eksiltinin yapılmamasıyla yüzey yapıda paralellik kurulmuştur. Bu sebeple eksiltinin bu noktada kullanılmaması kusur değil metnin ritmi için yapılmış bir tercih olarak değerlendirilebilir.

3.1.5.5.2. Doğu Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzüne bakıldığında bu aracın yüzün hemen hemen her noktasında kullanıldığı tespit edilmiştir. Yüzdeki eksilteler şu şekilde gösterilebilir:

1. [ben] *tutd(u)m ... birl[e] ... [ben] bü[k(ä)gük(k)]ä y(e)td(i)m* : [ben] *kiçä y(a)r[uk] b(a)t(a)r (ä)rkli* : *sün(ü)şd(ü)m* : [ben] *(a)nta* : *s(a)nçd(i)m* : *kün* : *kuvranmış* : *tün tir(i)lm(i)ş* : *[b]ü[k(ä)gükdä* : *s(ä)k(i)z og(u)z* : *[k(a)lm(a)duk* : *[b]ü[k(ä)gükdä* : *tok(u)z t(a)t(a)r* : *k(a)lm(a)duk* : [ben] *(e)ki y(a)ñika* : *kün tuguru* : *sün(ü)şd(ü)m* : [benim] *kul(i)m* : [benim] *kün(i)m* : *bod(u)n(i)g* : *t(ä)ñri* : [(a)yu : *birti*]

2. *y(e)r* : *(a)yu* : *birti* : [ben] *(a)nta* : *[s(a)nç]d(i)m* : *y(a)zıkl(i)g* [teñri tuta *birti*] *(a)tl(i)g[(i)g].....: teñri tuta birti* : [ben] *k(a)ra* : *ig(i)l* : *bod(u)n(u)g* : *yok kilm(a)d(i)m* : [ben] [onun] *(ä)bin* [onun] *[b(a)rkı[n]* [onun] *yıl[kısı]n* : *[y]ul(i)m(a)d(i)m* : [ben] *kıy(i)n* : *(a)yd(i)m* : [ben] *turgur[u]* *kot(tı)m* : [ben] [benim] *k(ä)ntü bod(u)n(i)m* [erür] : *tid(i)m* : [ben] [siz] *udu* : *k(ä)l(i)ñ tid(i)m* : [ben] *kod(u)p* : *b(a)rd(i)m* : [o] *k(ä)lm(ä)di* : [ben] *yiçä*:

3. *irt(i)m* : [ben] *burguda* : *y(e)td(i)m* : [ben] *tört(ü)ñç (a)y* : *tok(u)z [y(a)ñık]a* : *sün(ü)şd(ü)m* : [ben] *s(a)nçd(i)m* : [ben] [onun] *yılkısn* [k(ä)l(ü)rt(ü)m] : [ben] [onun] *b(a)r(i)mın* [k(ä)l(ü)rt(ü)m] : [ben] [onun] *kızın* [k(ä)l(ü)rt(ü)m] : [ben] [onun] *kod(u)zın* : *k(ä)l(ü)rt(ü)m* : [o] *b(e)ş(i)ñç (a)y* : *ud[u]* : *k(ä)lti* : *s(ä)k(i)z og(u)z* : *[k(a)lm(a)tı]* *tok(u)z t(a)t(a)r* : *k(a)lm(a)tı* : [o] *k(ä)lti* : [ben] *s(a)l(ä)ñä* : *kid(i)n*

[t(ä)gi: ç(ä)rig itd(i)m] [ben] : *yılun : kol: b(i)r(i)din : sını(a)r* [t(ä)gi: ç(ä)rig itd(i)m]
: [ben] *şıp b(a)şına: t(ä)gi: ç(ä)rig itd(i)m* :

4. [o] *k(ä)rgün* [yürä : k(ä)lti] : [o] *s(a)k(i)şın* [yürä : k(ä)lti] : [o] *şıp b(a)şın* :
yürä : k(ä)lti: ...[o] uçı : s(ä)l(ä)ñ(ä)kä : t(ä)gi: ç(ä)r(i)g [it]di: [ben] *biş(i)nç (a)y :*
tok(u)z ot(u)zka : süñ(ü)şd(ü)m : [ben] *anta sançdım* [ben] *s(ä)l(ä)ñ(ä)kä : sıka :*
s(a)nçd(i)m : [ben] *y(a)zı kıl(i)m* : [onun] *ök(ü)şü : s(ä)l(ä)ñä : kodı : b(a)rdı: b(ä)n*
: s(ä)l(ä)ñä : k(ä)çä : udu : yorıd(i)m : [ben] *süñ(ü)şdä : tut(u)p : on (ä)r it(tı)m* :

5. [sen] *t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n* [benim] [k(a)ra : bod(u)n(ı)m]
[ölt(ü)ñ] : [sen] *bir (e)ki (a)tl(i)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n* : [benim] *k(a)ra :*
bod(u)n(ı)m : ölt(ü)ñ : [sen] [t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n] [benim]
[k(a)ra : bod(u)n(ı)m] [y(e)td(i)ñ] : [sen] [bir (e)ki (a)tl(i)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n] :
[benim] [k(a)ra : bod(u)n(ı)m] *y(e)td(i)ñ* : [ben] [sen] *y(a)na : iç(i)k [s(ä)n] [tid(i)m]*
[ben] [sen] *ölm(ä)çi [s(ä)n] [tid(i)m]* : [ben] [sen] *yitm(ä)çi: s(ä)n tid(i)m* : [ben]
[s(ä)n] *yiçä: iş(i)g : küç(ü)g : birg(i)l: tid(i)m* : [ben] *(e)ki (a)y küt(t)(ü)m* : [o]
k(a)lm(ä)di : [ben] *s(ä)k(i)z(i)nç (a)y bir y(a)ñ(i)ka* : [ben] *sü yorıyın : tid(i)m : tug :*
t(a)şık(i)r: (ä)rkli

6. *y(ä)lmä : (ä)ri k(ä)lti* : [o] *y(a)gı [k(ä)l(ü)]r : tidi : y(a)gın b(a)ş[ı] : yorıyü :*
k(ä)lti : [ben] *s(a)k(i)z(i)nç (a)y : (e)ki y(a)ñıka : çıg(ı)lt(ı)r : költä : (a)k sub : k(ä)zü*
: süñ(ü)şd(ü)m : [ben] *(a)nta : s(a)nçd(i)m* : [ben] *(a)nta : udu : yorıd(i)m* : [ben] *ol*
(a)y : biş y(e)g(i)rmikä : k(ä)yrä : b(a)şı : üç birküdä : t(a)t(a)r : birlä : k(a)tı :
tokıd(i)m : sını(a)rı: bod(u)n :

7. *iç(i)kdi: sını(a)rı: b[od(u)n]a: kirti:* [ben] *(a)nta: y(a)na: tüşd(ü)m:* [ben]
ötük(ä)n irin : [kı]şl(a)d(i)m : [ben] *y(a)g(ı)da : boş(u)na : boş(u)n(u)ld(u)m* : [ben]
[benim] *(e)ki oğl(i)ma : y(a)bgu [(a)t birt(i)m]* [ben] [benim] [(e)ki oğl(i)ma] *ş(a)d*
(a)t birt(i)m : [ben] *t(a)rd(u)ş [bod(u)nka : birt(i)m]* : [ben] *töl(i)s : bod(u)nka :*
birt(i)m : [ben] *(a)nç(ı)p b(a)rs : yılka: çik t(a)pa: yorıd(i)m* : [ben] *(e)k(i)nt(i) (a)y:*
tört y(e)g(i)rmikä: k(ä)mdä :

8. *tokıd(i)m : ol y[ılka] <...> [içi]k[di] .ç. ant[a] <...>* [ben] *[te]z b(a)şınta :*
k(a)s(a)r kur(ı)d(ı)n : örg(i)n (a)nta : it(i)td(i)m : [ben] *çıt (a)nta : tokıtd(i)m* : [ben]
y(a)y (a)nta : y(a)yl(a)d(i)m : [ben] *y(a)ka : (a)nta: y(a)k(a)l(a)d(i)m* : [ben] [benim]
b(ä)lgüm(i)n [(a)nta] [y(a)r(a)t(i)td(i)m]: [ben] [benim] *bit(i)g(i)m(i)n: (a)nta:*

*y(a)r(a)t(i)td(i)m : [ben] (a)nç(i)p : ol yıl : küz(ü)n : ilg(ä)rü : yorid(i)m : [ben]
t(a)t(a)r(i)g : (a)y(i)td(i)m : [ben] t(a)b(i)şg(a)n : yıl :*

9. *biş(i)nç (a)yka t(ä)g[i... ulu yıl]ka : ö[t(ü)k(ä)n yış b](a)şint[a] : [(a)s
ö]η(ü)z b(a)şinta : ıduk b(a)ş : kid(i)n[tä] : y(a)b(a)ş tok(u)[ş] : b(a)lt(i)rint[ä] :
(a)nta y(a)yl(a)dım : [ben] örg(i)n : (a)nta : y(a)r(a)t(i)td(i)m : [ben] çıt (a)nta :
tokıtd(i)m : [ben] bıη yıll(i)k [benim] [bit(i)g(i)m(i)n] [bıη yıll(i)k] [benim]
[b(ä)lgüm(i)n] [(a)nta] [y(a)sı t(a)şka] [y(a)r(a)t(i)td(i)m] : [ben] tüm(ä)n künl(i)k :
[benim] bit(i)g(i)m(i)n : [tüm(ä)n künl(i)k] [benim] b(ä)lgüm(i)n : (a)nta : y(a)sı
t(a)şka*

10. *y(a)r(a)t(i)td(i)m : to[kuz] og[(u)z ...] : [b(ä)g]l(ä)ri: k(ä)l[ti] : [o] ...
y(ä)mä : [y(a)]r(a)m(a)tın : y(a)gı[du er]miş : ür(ü)η b(ä)g(i)g : k(a)ra buluk(u)g :
(a)nı ol(u)rm(i)ş : [o] kırk(i)z : t(a)pa : (ä)r ıdm(i)ş : [o] siz t(a)şık(i)η [tim(i)ş] : [o]
[siz] çik(i)g t(a)şg(a)r(i)η : tim(i)ş : [o] m(ä)n : t(a)şık(a)yın : tim(i)ş : [o] [biz] kür
bud(i)kl(i)da :*

11. *k(a)b(i)ş(a)l(i)m tim(i)ş : [o] ötü[ken]-m tim(i)ş ... [ben] [toku?]z
[ya]ηı[ka] sü yorı<t>d(i)m : [ben] ... tutuk : b(a)ş(i)n : çik t(a)pa : bıηa : it(tı)m :
[ben] [onun] eşı y(e)r t(a)pa : (a)z (ä)r it(tı)m : [ben] [sen] kör tid(i)m : kırk(i)z
k(a)nı: kögm(ä)n : irintä :*

12. *(ä)b] b(a)r[k(i)nda] (ä)rm(i)ş : [o] [onun] y(ä)lm(ä)sin : eş : y(e)riη(ä)rü:
ıdm(i)ş : [onun] y(ä)lm(ä)sin : m(ä)n(i)η (ä)r (a)nta : b(a)sm(i)ş : [o] tıl tutm(i)ş :
k(a)nıηa (Gürgün, 2021: 200-203)*

Öncelikle yazıtın kuzey yüzünün ilk satırında açık kimliği yüzey yapıda “*t(ä)ηri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*” şeklinde yer alan özne, dördüncü satırdaki “*b(ä)n : s(ä)l(ä)ηä : k(ä)çä : udu : yorid(i)m*” cümlesi dışında hem özne hem iye olduğu durumlarda eksiltilerek kullanılmıştır. Bu kişinin özne ve iye bilgisi kişi ve iyelik ekleri ile bildirilmiş, bu kişi yüzey yapıda açık bir şekilde yer almamıştır.

Bu kullanıma benzer şekilde yüzey yapıda açık bir şekilde kullanılan kişi ve iye, bir sonraki satırlarda da kullanılacaksa eksiltilip kişi ve iyelik ekleri ile bildirilerek kullanılmış ve yüzey yapıda açıkça yer almamıştır. İkinci satırda “*k(a)ra*

: *ig(i)l: bod(u)n*”; “*k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n(u)g : yok kıl(m)a d(i)m*” şeklinde yüzey yapıda açık bir şekilde kullanıldıktan sonra hem iye hem özne olarak eksiltili hâlde “[ben] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] (*ä*)bin [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] [*b(a)r kıl(n)*] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] *yıl[kısı]n : [y]ul(i)m(a)d(i)m*”, “[ben] [siz] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n] *udu : k(ä)l(i)ñ tid(i)m*”, “[k(a)ra : ig(i)l: bod(u)n] *k(ä)lm(ä)dî*”, “[ben] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] *yıl kısın* [k(ä)l(ü)rt(ü)m]: [ben] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] *b(a)r(i)mün* [k(ä)l(ü)rt(ü)m]: [ben] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] *kızın* [k(ä)l(ü)rt(ü)m]: [ben] [k(a)ra : ig(i)l: bod(u)nun] *kod(u)zın: k(ä)l(ü)rt(ü)m*” biçiminde kullanılmıştır.

Aynı kullanım beşinci satırdaki “*k(a)ra : bod(u)n*” için de geçerlidir. Bu satırda ikinci şahıs ile yapılan “[sen] [t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n] [benim] [k(a)ra : bod(u)n(i)m] [y(e)td(i)ñ] : [sen] [bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n :] [benim] [k(a)ra : bod(u)n(i)m] *y(e)td(i)ñ*”, “[ben] [sen] *y(a)na : iç(i)k [s(ä)n] [tid(i)m]* [ben] [sen] *ölm(ä)çi [s(ä)n] [tid(i)m] : [ben] [sen] *yitm(ä)çi: s(ä)n tid(i)m*”, “[ben] [s(ä)n] *yiçä: iş(i)g : küç(ü)g : birg(i)l: tid(i)m*”, “[ben] (e)ki (a)y *küt(t)(ü)m : [k(a)ra : bod(u)n] k(a)lm(ä)dî*” şeklindeki tüm atıflar “*k(a)ra : bod(u)n*”a yapılmıştır.*

Bu kullanımlardan bir diğeri onuncu satırdaki “*ür(ü)ñ b(ä)g*” ile gerçekleştirilmiştir. Doğrudan anlatım cümlelerinin özne çekimlerinde üçüncü tekil şahısla yapılan “[ür(ü)ñ b(ä)g] *kırk(ı)z : t(a)pa : (ä)r idm(i)ş*”, “[ür(ü)ñ b(ä)g] *siz t(a)şık(ı)ñ [tim(i)ş] : [ür(ü)ñ b(ä)g] [siz] *çik(i)g t(a)şg(a)r(i)ñ : tim(i)ş*”, “[ür(ü)ñ b(ä)g] *m(ä)n : t(a)şık(a)yın : tim(i)ş :*”, “[ür(ü)ñ b(ä)g] [biz] *kür bud(i)kl(i)da : k(a)b(i)ş(a)l(i)m tim(i)ş :*”, “[ür(ü)ñ b(ä)g] *ötü[ken]-m tim(i)ş*” atıflar “ür(ü)ñ b(ä)g”e yapılmıştır.*

Altıncı satırda “*y(ä)lmä : (ä)rî*”, bir sonraki cümlede “[y(ä)lmä : (ä)rî] *y(a)gı [k(ä)l(ü)]r : tidî*” biçiminde eksiltilerek kullanılmıştır.

Yüzün sonunda ise “*kırk(ı)z k(a)n*” ve “*m(ä)n(i)ñ (ä)r*” sonraki cümlelerde “[kırk(ı)z k(a)n] [kırk(ı)z k(a)nın] *y(ä)lm(ä)sin : eş : y(e)riñ(ä)rü: idm(i)ş:*”, “[kırk(ı)z k(a)nın] *y(ä)lm(ä)sin : m(ä)n(i)ñ (ä)r (a)nta : b(a)sm(i)ş*”, “[m(ä)n(i)ñ (ä)r] *til tutm(i)ş*” şeklinde yüzey yapıya çıkarılmadan yer almıştır.

“*t(ä)ñri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*” kişisi ve kısa mesafeli gerçekleştirilen eksilteler sayesinde doğu yüzünde gereksiz tekrar önlenmiş ve yüzün yoğunluğu, duruluğu ve bütünlüğü desteklenmiştir. Ayrıca gereksiz tekrardan ötürü

doğacak olan kakofoninin de önüne geçilmiş ve metnin ritmik ve ahenkli yapısı da korunmuştur.

Eksiltinin yapılması “*bıñ yill(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n : (a)nta : y(a)sı t(a)şka y(a)r(a)t(ı)td(ı)m*” gibi kullanımlarda paralelliğin oluşturulması, doğal olarak da edebîliğin güçlendirilmesine hizmet etmiştir.

“*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : k(a)ra : bod(u)n(ı)m : ölt(ü)ñ : y(e)td(i)ñ*” gibi kullanımlarda ise eksiltinin yapılmaması da yine edebîliğin yakalanmasına hizmet etmiştir. Eksilti aracı bu örneklerde ve yukarıdaki metinde de gösterildiği gibi yüksek bir bilinçle kullanılmıştır.

3.1.5.5.3. Güney Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından Şine Us Yazıtı’nın güney yüzüne yaklaşıldığında bu aracın yüzün hemen hemen her noktasında kullanıldığı tespit edilmiştir. Yazıtın güney yüzündeki eksiltieler şu şekilde gösterilebilir:

1. [onun] *ëşiñe (ä)r k(ä)lti : [o] [o] k(a)rluk : ëşiñe : k(ä)lm(ä)d[ük] tidi : [ben] (e)r(e)n sü k(a)rluk : t(a)[pa] [...]g^l [k(ä)m] : [k(a)rgusın]da (ä)rt(i)ş ö[g(ü)zdä] (a)rk(a)r b(a)şı tuşinta : (ä)r k(a)m(i)ş [(a)lt(ı)]n[ta] (a)nta ş[...]p k(ä)çd(i)m : [ben] bir y(e)g(i)rm(i)nç (a)y : s(ä)kiz y(e)g(i)rm(i)[kä] [...] [y]olukd(ı)m : [ben] [bo]lçu ög(ü)z[d]ä : üç karluk(u)g :*

2. *(a)nt[a] : tokıd(ı)m : [ben] (a)nta : y(a)na : tüşd(ü)m : çik bod(u)n(u)g : [benim] b<ı>ñ[a][m] sürä : [k(ä)lti... [ben] t(ä)z] b(a)şı : [benim] çit(ı)m(i)n : y(a)yl(a)d(ı)m : [ben] y(a)ka : (a)nta : y(a)k(a)l(a)d(ı)m : [ben] çik bod(u)nka : tutuk birt(i)m : [ben] ışb(a)r(a)s : t(a)rk(a)t: (a)nta : (a)nçul(a)d(ı)[m] (a)nta .. .] (ä)r k(ä)lti : [o] k(a)zluk költä :*

3. *[..... t(a)]gda : körti : [o] y(a)ğı kelir: tip : (a)yu k(ä)lti [ben] biş y(e)g(i)rmikä [..... t(a)]yg(a)n költä tir(i)lt(i)m : [ben] bidgüçi (ä)r : (a)nta : ut(t)[ım (ä)r k(ä)]lti [o] k(a)ra : yot(u)lk(a)n : k(ä)çip : k(ä)lirti : [b(ä)n] : utru yorı[d(ı)m] : boltı : [o] k(a)rluk :*

4. [t(a)pa] (ä)r ı[d]m(i)ş : [o] t^l..... tim(i)ş [o] içrâ : b(ä)n bulg(a)yın : t(e)m(i)ş : [o] [ben] t(a)şd(i)nt(a)n ... aşayın t(e)m(i)ş : b(a)sm(i)l : y(a)g(i)d(i)p : (ä)b(i)m(ä)rü : b(a)rdı : [ben] (a)nı [iç]g(ä)rm(ä)d(i)m : t(a)şd(i)nt(a)n : üç k(a)rluk üç iduk tağ ... tür[giş] ötü]k(ä)n[tä] : b(ä)n

5. ...ı/i (a)nta : t[okıd(i)m] [ben] [biş(i)nç (a)y (a)ltı] ot(u)zka : süñ(ü)şd(ü)m : [ben] (a)nta: s(a)nçd(i)m : [ben] içüy k[eçip] ... [türğ(ş)i]g toguru : s(a)nçd(i)m : (a)nta : ötrü : türğ(i)ş : k(a)rluk(u)g : t(a)b(a)rın : (a)l(i)p [b(a)rm(i)ş] : [a]nta : ötrü : türğ(i)ş : k(a)rluk(u)g] (ä)bin : yulıp : b(a)rm(i)ş : [ben] [benim] (ä)b(i)mä : tüş[d(ü)m]

6. [o] y(a)gı boldı..... tur(u)p : y(e)rin t(a)pa : b(a)rdı : (a)nı : udu ... ugru? : y(a)g(i)r (a)d(a)k(i)n : s(ä)k(i)z(i)nç (a)y : b(ä)n : udu : yorıd(i)m : [ben] [benim] (ä)b(i)m(i)n : (ä)rs(ä)güntä : yula : költä : kot(tı)m : [ben] (a)nta : irt(i)m

7. [ben] b(a)sm(i)l(i)g ko[dup] : ...nç (a)y bir ot(u)zka : k(a)rl(u)k(u)g ... yogra : ya[r](i)şda : [onun] süsin : (a)nta : s(a)nçd(i)m : [onun] (ä)bi : on kün : öñrâ : ürk(ü)p : b(a)rm(i)ş : [ben] (a)nta : y(a)na : yorıp : tüşd(ü)m : r^l<...>

8. [ben] bir y(e)g(i)rmi[ke] [...] s(a)nçd(i)m : [ben] k(ä)ntü ... bod(u)n ... ertim [ben] irlüntä : : talakımın t(a)td(i)m : (a)şnukı: t(a)bg(a)çd(a)kı: og(u)z [t(a)[ş(ı)k]m(i)ş] [(a)şnukı: t(a)bg(a)çd(a)kı] türk : t(a)[ş(ı)k]m(i)ş : [onlar] (a)nta : k(a)t(i)lm(i)ş (a)nta : b(ä)gl(ä)[r <...>

9. m(ä)n(i)ñ süm : üç [...]p : [birti] : tug [taşıkı]r biş yü[z] k(ä)d(i)ml(i)g :y(a)d(a)g : bir(i)ki ş(a)ş(i)p : k(ä)lti: [benim] küñ(i)m : [benim] kul(i)m : bod(u)n(i)g : t(ä)ñri [(a)nta (a)yu [b](ä)rti] [[benim] küñ(i)m : [benim] kul(i)m : bod(u)n(i)g] y(e)r : (a)nta : (a)yu [b](ä)rti : [ben] (a)nta : s(a)nçd(i)m <...>:

10. (a)nta : bod(u)n : iç(i)k[di] b(e)g [k(a)r]luk t(a)pa : t(ä)z(i)p :kirti : [ben] (a)nta : y(a)na : tüş(ü)p : orkun : [b(a)]l(i)kl(i)g : b(ä)lt(i)rintä : (e)l örginin : (a)nta : [ö]rg(i)[p(ä)n] it(i)td(i)[m] : (ä)l (ä)b(i)n...

11. s(ä)l(ä)ñä [t^l...] bir y(e)[g(i)r]m(i)nç (a)y : y(e)g(i)rmikä : k(a)ra: buluk öñ[d(i)]n : sukak yulı: (a)nta : [çi]g(i)l tutuk

12.-miş [ben] tog(u)rgug : k(ä)çürü s(a)nçd(i)m : [k(a)rluk] : b(a)sm(i)l tir(i)l(i)p <...>

13. tüşd(ü)[m]... b(a)sm(i)lka (Gürgün, 2021: 203-204)

Eksilti açısından güney yüzüne yaklaşıldığında bir önceki yüzde kullanılan eksilti tarzının devam ettirildiği görülür. Güney yüzünde de -tıpkı bir önceki yüzde olduğu gibi- açık kimliği “*t(ä)ñri[dä bolm(ı)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*”; “[*b(ä)n*] : *utru yori[d(i)m*”, “*b(ä)n : udu : yori d(i)m*”, “*m(ä)n(i)ñ süm : üç [...]p : [birti]*” şeklindeki cümleler dışında hem kişi hem iye bilgilerinde yüzey yapıya çıkarılmadan eksiltili şekilde kullanılmıştır. Başka bir deyişle alıntılanan cümleler hariç “*t(ä)ñri[dä bolm(ı)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*” kişisi yüzey yapıda açık bir şekilde yer almamış, metne her zaman kişi veya iyelik ekleri ile dâhil edilmiştir.

Bunun dışında kısa mesafede de eksilti etkili şekilde kullanılmıştır. Açık bir şekilde yüzey yapıya çıkarılan bir unsur sonraki cümlelerde de kullanılacaksa eksiltili hâlde kullanılmıştır. Güney yüzünün ilk satırının ilk cümlesinde “*(ä)r*” öznesi açık bir şekilde yüzey yapıda yer almış ve sonraki cümlede “[*(ä)r*] *k(a)rluk : eşine : k(ä)lm(ä)d[ük] tidi*” şeklinde eksiltilerek kullanılmıştır. İkinci satırın son cümlesinde yine “*(ä)r*” öznesi açık bir şekilde yüzey yapıda yer almış ve sonraki “[*(ä)r*] *k(a)zluk költä : [..... t(a)]gda : körti*” ve “[*(ä)r*] *y(a)ğı kelir: tip : (a)yu k(ä)lti*” cümlelerinde eksiltilerek kullanılmıştır.

Ayrıca sekizinci satırın dördüncü cümlesinde açık bir şekilde verilen “*og(u)z türk*” özneleri bir sonraki cümlede “[*og(u)z türk*](*a*)nta : *k(a)t(i)lm(ı)ş*” şeklinde eksiltili hâlde kullanılmıştır.

Gerçekleştirilen eksiltiiler sayesinde gereksiz sözcük tekrarı önlenerek yüzdeki yoğunluk ve duruluk desteklenmiş, ayrıca bu gereksiz tekrardan doğacak kakofoninin de önüne geçilmiştir. Eksiltiye duruluğu sağlama açısından bakıldığında ise bütünlüğe katkı veren önemli araçlardan biri olarak yüzde yer aldığı görülür.

3.1.5.5.4. Batı Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından Şine Us Yazıtı’nın batı yüzüne yaklaşıldığında yüzdeki büyük hasardan ötürü çoğu satırda eksiltinin kullanılıp kullanılmadığı, kullanıldıysa nasıl kullanıldığı tespit edilemez. Ancak mevcut kimi kısımlarda eksilti aracının diğer yüzlerdeki şekline benzer kullanımlar sergilediği tespit edilmiştir. Yüzdeki eksiltiiler şu şekilde gösterilebilir:

1. [o] k(ä)lti k(a)rluk bod[un]-miş ...-medi kan ... [ben]
 [(a)nç](i)p [s(ä)k(i)z(i)nç (a)y üç] y(a)η]ıka [yorıd(i)m]
 [k(a)r]luk : tir(i)gi b(a)rı : turg(i)şkă : k[irti]
 [ben] y(a)na : tüş(ü)p

2. [o]n(u)nç (a)y [iki] y(a)ηıka: b(a)r[d(i)m] : tim(i)şi
 tokıdım tüşdüm (a)nta : [ya]kagaru? : b(a)sm(i)l [yok boltı]: [(a)nta :
 [ya]kagaru?] k(a)rluk : yok boltı : koñ: yılka ...

3. olortum [ben] [yay]ladım t(a)bg(a)ç k(a)nı :
 k(a)g(a)n kurıyat(e)z(i)p b(a)rm(i)ş : bir [k]z s(ä)[k(i)z urı ogl(i)n]:
 tutd(i)m : ... y(a)na [tüş]d(ü)[m]..... éki bodun(u)g [(a)l(i)p]: t[o]k(u)z(u)nç (a)y
] ükenig? tokıd(i)m : [ben] (a)nta : ol(u)r(u)p : [onların]
 (ä)biñä : ut(tı)m : kut y(a)r(a)t(i)ğ tuğın

4. [benim] (e)b(i)m ... anta [b]odunug : wk...l¹g¹çk¹A : bu b(e)g
 (a)b(i)mä : (e)kinti (a)y : (a)ltı y(a)ηıka : [tüş]d(ü)m : [ben] t(a)k(a)gu : yılka
 olortum k²ü...d²m birm(i)ş : w... g¹s¹n¹g¹ yok kıl(m)iş : [o] (a)nç(i)p : k(ä)lti : [o]
 [kendinin] (e)ki kızın :

5. t(a)p(i)g birt[i] b¹.. .çI... [ba]rmış [o] [ben] ol t¹ [onun] ...[söz](i)ñä :
 y(a)zm(a)yınt(e)di [o] [ben] [y(a)η(i)l]m(a)[y(i)]n tidi : [o] yiçe bolıtı [ben] ...mk²w...
 ançıp ... so[gd(a)k] : t(a)[b]g(a)çka : s(ä)l(ä)η(ä)dä : b(a)y b(a)lık : y(a)p(i)tı:
 b(e)rt(i)m...

6. y[égi]r[mike] (a)nta [ya]na-de t[ugin] tılıg s²
 k(a)b(i)ş(i)p ... bir ot(u)zka ben-miş ör[gin]? üç [ot(u)z]ka : (a)nta :
 s(a)nçd(i)m :y(a)r(i)ş (a)gul(u)g (a)ra : y(e)tük b(a)şınt(a) (a)ra :

7. l² üç tüm(ä)n r²
 s(a)nçduky(e)rd[ä] sakınmış (e)kinti (a)y : (a)ltı:
 y(e)g(i)rmikä : üç tugl(u)g

8. tü[rk b]o[d(u)n(u)g s(ä)k(i)z]
 og[(u)z t]ok[(u)z t(a)t(a)r-miş : k(a)tun yig(ä)ni: öz [b](i)lgä : büñin

9. [bi]η yunt: k(a)lm(i)ş [t]üm(ä)n koñ :
 k(a)lm(i)ş

10.
(Gürgün, 2021: 204-205)

Görüldüğü gibi “*t(ä)ñri[dä bolm(i)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*” metinde kişi ve iyelik ekleri ile bildirilmiş, kağanın ifadesinde yüzey yapıda ayrıca bir kelime kullanılmamıştır. Böylece gereksiz tekrar önlenmiş, metnin duruluğu ve yoğunluğuna katkı verilmiştir. Ayrıca eksilti, bütünlüğe hizmet eden bir araç olarak da kullanılmıştır.

3.1.5.6. Özgünlük

Özgünlük açısından Şine Us Yazıtı incelendiğinde dört yüzde de çeşitli özgün yapıların varlığı tespit edilmiştir.

3.1.5.6.1. Kuzey Yüzünde Özgünlük

Özgünlük açısından Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzü ele alındığında paralel yapılar, ses benzerlikleri, “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” ve ölümü ifade için kullanılan kapalı istiare dikkati çekmektedir.

İlk iki satırda yer alan söz öbeği düzeyindeki paralel yapılar ve bu yapılardaki ses benzerlikleri, sonraki satırlarda da yer yer tekrar eden ses benzerlikleri ritmik ve müzikal bir yapının oluşmasına hizmet etmiştir.

Beşinci satırda kullanılan “*tirü kubr(a)tı*” şeklindeki eş anlamlı ikileme sayesinde Uygurların organize etmedeki rolü özgün bir şekilde okurlara aktarılmıştır.

Yüzde yer alan bir diğer -ve belki de en özgün- yapı ise Kutlug Kül Bilge Kağan’ın ölümünün alışılmışın dışında bir kapalı istiare ile iletilmesidir. Kullanılan bu kapalı istiare sayesinde Kutlug Kül Bilge Kağan, dolaylı yoldan sıradan halktan farklı bir yere konumlandırılmış ve ölümü sıradanlığa düşülmeden normalden daha etkileyici şekilde ifade edilmiştir. Sıradan halk “öl”ürken Kutlug Kül Bilge Kağan “uç”muştur. Bu özgün kullanım metne kültürel bir arka plan eklemiş, anlatımın etkililiğini arttırmış ve dolaylı yoldan Kutlug Kül Bilge Kağan’ı “sıradan”lıktan ayırarak daha özel bir noktaya dil düzenlemeleriyle konumlandırmıştır.

3.1.5.6.2. Doğu Yüzünde Özgünlük

Özgünlük açısından Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzüne yaklaşıldığında yüzde birçok özgün yapının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Öncelikle “*k(ä)ntü bod(u)n(ı)m : tid(i)m*”, “*udu : k(ä)l(i)η tid(i)m*” gibi kullanım örnekleri olan doğrudan anlatım tekniği doğu yüzünün başından sonuna kadar iki, beş, altı, on ve on birinci satırlarda kısım kısım etkili şekilde kullanılmıştır. Kullanılan araç sayesinde hem belirli bir ritim yakalanmış hem de metinle doğrudan iletişime geçmek durumunda kalan okur uyarılmıştır. Alışılmış olayların bu şekildeki beklenmedik aktarımı canlı, coşkulu ve çarpıcı bir anlatımın yakalanmasını sağlamıştır.

Ritmik ve coşkulu yapının kurulmasını sağlayan diğer bir özgün teknik ise çeşitli düzeylerde kullanılan paralel yapılardır. “*kün : kuvranmış : tün tir(i)lm(i)ş*” örneğinde olduğu gibi bir, iki, üç ve beşinci satırlarda kimi cümleler arasında öge düzeyinde paralel yapılar kullanılmıştır. Ritmik ve coşkulu anlatım sayesinde monotonluk kırılmış ve yüksek bir tempo tutturulmuştur.

Yaratılan ritme katkı veren diğer bir araç ise “*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(ı)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n*” gibi ifadelerde yaratılan hece sayılarındaki eşitliktir. Alıntılanan iki zarf grubu onar heceden oluşturulmuş ve “5 + 5” durağa dahi mümkün bir yapı kurulmuştur. Cümle ya da söz öbeklerindeki bu hece sayısı denkliği monotonluğu kırarak alışılmış metin ritmini kırmıştır.

Doğu yüzünde biçim ile ilgili bu özgün yapıların yanında anlam ile ilgili oldukça dikkat çekici özgün yapılar da mevcuttur. Tariat Yazıtı'nda da kullanılmış “*bıη yill(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k*” ifadesi ile yaratılmış “sonsuzluk” ya da “ebedîlik” metaforu Göktürk yazısı ile oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının en özgün kullanımlarından biridir. Bu saf metafor sayesinde çağrışıma açık, okurun düş dünyasını harekete geçiren ve anlam zenginliği oluşturan bir ifade yaratılmıştır. Böylece alışılmış kırılmış, “sonsuzluk” ya da “ebedîlik” bilgisi yepyeni bir yapı içinde verilerek algılanması keskinleştirilmiştir.

Bu saf metaforun yanında dördüncü satırda yer alan “*y(a)zı kılt(i)m*” cümlesinde yer alan açık istiare de yüzün anlamsal zenginlik ve çeşitliliğini

destekleyen bir diğ er edeb i kullanımıdır. Kullanılan metafor ve açık istiare edeb iliğı oluşturan oldukça önemli iki araçtır.

Bu benzetme ilgisi temelli mecazların yanında beşinci satırın sonu, altıncı satırın başında yer alan “*tug : t(a)şık(ı)r : ( )rkli y( )lm  : ( )ri k( )lti*” cümlesindeki ad aktarması da anlamsal zenginliğı sağlayan ancak benzetme ilgisine dayanmayan bir mecaz kullanımıdır. Bütün yani “ordu” yerine parçanın yani “*tug*”un kullanıldığı bu ad aktarması sayesinde alışılmış bir durum taze bir anlatım ile ifade edilmiştir.

Mecaz temelindeki bu zenginliklerden başka “*iş k   *”, “*y lk  b(a)r(ı)m*” gibi “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ ıng. hendiadyoin)”ler de metnin anlamsal zenginliğini özgün bir şekilde destekleyen araçlardır. Bir, iki, üç, beş ve on ikinci satırlarda örnekleri yer alan eş anlamlı ikilemeler sayesinde anlamsal yoğunluk etkili şekilde sağlanmıştır.

Ayrıca “*y(a)y ... y(a)yl(a)-*”, “*y(a)ka ... y(a)k(a)l(a)-*” gibi örnekleri olan yinelemeler de eş anlamlı ikilemeler gibi anlamsal yoğunluğun oluşturulmasında kullanıla önemli bir araçtır. Yedi ve sekizinci satırlarda  rneği olan bu yineleme tarzı anlatımın etkililiğine hizmet etmiştir.

Doğu yüzünün beşinci satırında yer alan “*s( )k(i)z(i)n  (a)y bir y(a) (ı)ka : s  yorıyın : tid(i)m*” cümlesinde kullanılan i  konuşma tekniği okurun dikkatini çeken ve ilgiyi metnin üzerine toplayan özgün bir kullanımıdır.

Doğu yüzünün beşinci satırında yer alan “*k(a)ra : bod(u)n(ı)m*”, “*...  lt( ) *”, “*... y(e)td(i) *”, “*... i (i)k *”, “*... lm( ) i : yitm( ) i : s( )n*”, “*...birg(i)l*” gibi seslenmeler hem metnin ritmini arttıran hem okurun ilgisini metne yoğunlaştıran özgün yapılarıdır.

Doğu yüzünün bir, iki ve beşinci satırlarında yer alan ses benzerlikleri de yine monotonluğun kırılmasında kullanılan sessel sapmalar olarak görülebilir.

 lk satırdaki “*ki   y(a)r[uk] b(a)t(a)r ( )rkli : s  ( )şd( )m*” ve “*(e)ki y(a) ıka : k n tuguru : s  ( )şd( )m*” cümlelerinde zarf-fiil grupları ile yakalanan hareketli ve görsel anlatım, standart dil kullanımına göre daha etkili ve  zg n bir anlatımdır.

Doğu yüzünün birinci satırının sonu, ikinci satırının başında kullanılan “*kul(ı)m : k  (i)m : bod(u)n(ı)g : t( ) ri : y(e)r : (a)yu : birt *” cümlesindeki tezat ve

kullanılan tezadın dolaylı yoldan ilahi bir varlığı ifade etmesi özgün kullanımlardan bir diğeridir.

3.1.5.6.3. Güney Yüzünde Özgünlük

Şine Us Yazıtı'nın güney yüzüne yaklaşıldığında çeşitli özgün yapıların kullanıldığı tespit edilmiştir.

“*içrā : b(ā)n bulg(a)yın : t(e)m(i)ş*”, “*t(a)şd(ı)nt(a)n ... aşayın t(e)m(i)ş*” gibi örnekleri olan doğrudan anlatım tekniği yüzde kullanılan özgün yapılardan biridir. Bir, üç ve dördüncü satırlarda tercih edilen bu teknik sayesinde alışılmış bir durum alışılmışın dışında okura iletilmiş ve metne dikkat çekilerek ilgi yoğunlaştırılmıştır.

Yüzde kullanılan diğer bir özgün kullanım ilk satırda “*(e)r(e)n*” ile “*sü*”, dokuzuncu satırda “*kün*” ile “*ku*” şeklinde kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”lerdir. Standart dil kullanımı dışında yer alan bu kullanım sayesinde yoğun bir anlam ve içeriğin etkili şekilde vurgulanması gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca ikinci satırdaki “*y(a)ka ... y(a)k(a)l(a)-*” yinelemesi de tıpkı eş anlamlı ikileme gibi alışılmışın dışında anlam yoğunluğu sağlayan bir diğer özgün teknik olarak yüzde kullanılmıştır.

Beşinci satırda yer “*t(a)b(a)rın : (a)l(i)p : (ā)bin : yulıp*” zarflarının söz öbeği ile çekim düzeyindeki paralelliği ve ses benzerliği metne kısmi de olsa bir ritim ve ahenk katan özgün bir kullanımdır.

Güney yüzündeki son özgün kullanımlar ise dokuzuncu satırdadır. “*tug [taşıkı]r*” ifadesindeki ad aktarması ile kurulan mecaz, okurun dikkatini çekmiş, ona yeni bir bakış açısı sunmuştur. Bütün yerine parçanın kullanıldığı ad aktarmasında “ordu”, alışılmışın dışında aktararak alışılmış kırılmıştır.

Aynı satırdaki “*t(ā)ηri*” ile “*y(e)r*” kelimeleri arasında yapılan tezat, hem kavramların tezat sayesinde belirgin bir şekilde dikkat çekerek anlatılmasını sağlamış hem de zıtların uyumu ile ilahi bir varlığın, bir bütünün göstergesi olmuştur.

3.1.5.6.4. Batı Yüzünde Özgünlük

Şine Us Yazıtı'nın batı yüzü diğer yüzlere göre oldukça hasarlıdır. Buna rağmen mevcut kısımlarda standart dil kullanımına göre iki özgün kullanım tespit edilmiştir.

Yüzün ilk satırında “*tir(i)g*” ve “*b(a)r*” kelimeleri aracılığıyla oluşturulan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” içeriğin standart dil kullanımından daha özgün bir şekilde aktarılmasını sağlamış ve böylece metnin etkisini yükseltmiştir.

Beşinci satırda “...[söz](i)ηä : y(a)zm(a)yınt(e)di [y(a)η(ı)l]m(a)[y(ı)]n tidi” şeklinde kullanılan doğrudan anlatım ise diğer yüzlerde olduğu gibi alışılmış bir durumun metin üzerinde alışılmamış bir şekilde verilmesi ile okurun dikkatini çekmiş ve onun metne olan ilgisini arttırmıştır

Şine Us Yazıtı'na genel olarak bakıldığında her yüzde özgün yapıların varlığı görülür. Kullanılan bu özgün yapılar sayesinde ele alınan konuların yeni yönleri farklı bir bakış açısı ile okurlara sunulmuş ve okurların alışılmışın dışında bir bakış açısı edinmesi sağlanmıştır. Bu durum yazıtın kalıcılığını arttırmış; etkili, coşkulu ve çarpıcı bir anlatıma sahip olmasını mümkün kılmıştır. Tercih edilen yapılar sayesinde Şine Us Yazıtı'nda kimi alışılmış biçimler kırılmış, böylece metin yeni ifade yollarını bünyesinde barındırabilmiştir. Metin özgün yapılarla sağlanan çağrışımlar sayesinde farklı dönemlerde farklı görüşlerle yeniden kurulabilmiş ve böylece eser tükenmez bir hâl almıştır. Özgün yapılarla okurlara etkili şekilde yeni tasarımlar dünyası açılmış ve okurların düş dünyası harekete geçirilmiştir. Ayrıca standart dil kullanımlarından farklı anlatım biçimleriyle dil ve anlatım da güçlendirilmiştir. Başka bir açıdan bakıldığında da bu özgün yapılar yazarın yaratıcılığı ve dehasının da göstergesi olmuştur.

3.1.5.7. Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından Şine Us Yazıtı incelendiğinde yüzlerde pek çok edebîlik aracının bir ya da iki temel fikri ya da durumu etkili şekilde anlatmak üzere organize edildiği tespit edilmiştir.

3.1.5.7.1. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından kuzey yüzüne bakıldığında paralellik, ulama, ses benzerlikleri, “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” ve kapalı istiarenin kağanlık mensuplarını öne çıkardığı görülmektedir. Birbirinden farklı edebîlik araçları, metne aynı yönde hizmet etmiştir.

İlk dört satırdaki paralellik ve ses benzerlikleri Moyen Çor ve Uygurların atalarının, sonrasında kullanılan eş anlamlı ikileme hem Moyen Çor hem Uygurların organize etmedeki becerisinin, kapalı istiare ise Uygur Kağanlığı’nın kurucusunun ölümünün etkileyici şekilde iletilmesini sağlamıştır. Başka bir deyişle birden fazla edebîlik aracı farklı kişiler özelinde de olsa Uygurların etkileyici şekilde ifade edilmesi işlevinde birleşmiştir.

3.1.5.7.2. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzüne bakıldığında farklı araçların edebî bir etki oluşturacak şekilde birbirleriyle ilişkilendirildiği tespit edilmiştir.

Doğu yüzü ağırlıklı olarak Moyen Çor’un icraatlarının anlatıldığı yüzdür. Bu icraatların anlatımı sırasında çeşitli edebîlik araçlarının kullanımı, icraatların etkili şekilde ifadesini sağlamıştır. Moyen Çor 748’li yıllarda “*s(ä)k(i)z og(u)z : tok(u)z t(a)t(a)r*” ile mücadele etmiş, bu mücadelede açık bir zafer kazanmıştır. Bu zaferin anlatımının yer aldığı birinci satırda hareketli ve imgeli bir anlatım, paralellik, ses benzerliği ve hece sayısı eşitliği birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır.

Bu galibiyetin ardından Moyen Çor’un merhametliliğinin ifade edildiği ikinci satırda da paralellik, ses benzerliği ve doğrudan anlatım bir bütün oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

“*t(a)y bilgä : tutuk*”un eleştirildiği beş ve altıncı satırlarda anlatımın etkili kılınması için paralellikler, seslenmeler, doğrudan anlatımlar, iç konuşma ve eşit hece sayısı kullanma biçimindeki araçlar birbirleri ile ilişkili şekilde kullanılmıştır.

750 yılındaki yazın geçirilmesi, kağanlık geleneğine uygun olarak yazıt diktirilmesi ve hemen sonrasındaki mücadelelerin ifadesinde sekizinci satırdan on ikinci satıra kadar paralellik, yinleme, metafor, doğrudan anlatım, eş anlamlı

ikileme şeklindeki araçlar anlatımı etkili kılabilmek amacıyla ilişkili bir şekilde kullanılmıştır. Araçların birbirleriyle kurduğu bu ilişki tek bir amacın, anlatımın etkili kılınabilmesinin yolunu açmıştır. Başka bir deyişle doğu yüzünün başından sonuna kadar farklı edebîlik araçları birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılmış ve Moyen Çor’un icraatlarının etkili anlatımının oluşturulmasını sağlamıştır.

3.1.5.7.3. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik açısından Şine Us Yazıtı’nın güney yüzüne yaklaşıldığında Moyen Çor’un icraatlarının anlatımının bu yüzde de devam ettiği ve araçların yine bu icraatları etkili şekilde sunma ortak işlevi etrafında örgütlendiği görülür.

Edebîlik araçları bu icraatların etkili şekilde ifadesinde ilişkili olarak kullanılmış ve böylece çoklukta birlik sağlanmıştır. Özellikle düşmanın durumunun doğrudan anlatımla bir ve üçüncü satırda verilmesi, dördüncü satırdaki isyan planının doğrudan anlatım ile etkili şekilde iletilmesi oldukça önemlidir. Böylece okurlar Moyen Çor’un iç işlerindeki mücadelelerine etkileyici şekilde şahit olmuştur.

Bu yapıların yanında anlam yoğunluğu için “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”ler ve yinelemenin kullanımı, bunların doğrudan anlatım ile ilişkilendirilmesi çoklukta birliğin sağlanmasında önemli noktalardandır.

Ayrıca ad aktarması, eş anlamlı ikileme ve tezadın aynı yapıdaki ilişkili kullanımı çoklukta birliğin oluşmasını sağlamış ve etkili bir anlatım meydana getirmiştir.

3.1.5.7.4. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik

Şine Us Yazıtı’nın batı yüzü, yazıtın diğer yüzlerine göre oldukça hasarlıdır. Bu sebeple çoklukta birlik açısından sınırlı bir yorum yapılabilir.

Bu yüzde, diğer yüzlerde olduğu gibi Moyen Çor’un icraatları ele alınmış ve bu icraatların ifade edildiği yerlerde iki edebîlik aracı kullanılmıştır. Bu iki örnekten görüldüğü kadarı ile birbirinden farklı iki edebîlik aracı Moyen Çor’un icraatlarını öne çıkarma ortak işlevinde ilişkili şekilde kullanılmıştır. Bu iki araç özelinde ve mevcut kısımlardan hareketle yüzde çoklukta birliğin sağlandığı ileri sürülebilir.

Şine Us Yazıtı'na genel olarak bakıldığında her yüzde çoklukta birliğin sağlandığı görülür. Batı yüzü için mevcut hasardan ötürü kısmen yorum yapılabilir de bu yüz de dâhil dört yüzde birçok edebîlik aracı kullanılmış, bu araçlar hem metnin bütünü hem de birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve tek bir etki yaratacak şekilde organize edilebilmiş, nitekim sonuç olarak çoklukta birlik sağlanabilmiştir. Başka bir deyişle her yüzde farklı teknikler ortak bir amaç ya da işlev için bir araya getirilip istenen etki uyandırılabilmiştir.

3.1.5.8. Bütünlüklü Olma

Bütünlük açısından Şine Us Yazıtı'na bakıldığında dört yüzde de çeşitli araçlarla bütünlüklü yapıların tesis edildiği tespit edilmiştir.

3.1.5.8.1. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma

Bütünlük açısından Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzü incelendiğinde ikinci, üçüncü satırlar ile dördüncü satırın ilk cümlesindeki öğrenilen geçmiş zaman çekimi ve bu kısımda konu olarak anlatılan ata bilgisi kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır.

İlk satırın ilk cümlesindeki ve dördüncü satırın ikinci cümlesinden sonraki birinci şahıs iyelik ve kişi çekimleri ise bir diğer bütünü oluşturmaktadır.

Başka bir deyişle kuzey yüzünde ata bilgisinin anlatıldığı ve “*t(ä)ñri[dä bolm(ı)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*”ın kendi yaşadıklarını anlattığı iki ayrı bütünlüklü yapı yer almaktadır. Ataların ifade edildiği bütünlüklü yapı “... *[(a)ra] ol(u)rm(ı)ş*”, “... *s(ä)l(ä)ñä (ä)rm(ı)ş*”, “... *b(a)rm(ı)ş*”, “... *(ä)l(i)g yıl: ol(u)rm(ı)ş*” şeklindeki öğrenilen geçmiş zaman çekimi ile oluşturulmuştur. Redif değerindeki bu ses benzerlikleri müzikalitenin yanında bütünlüğün oluşturulmasına da katkı sunmuştur. “*t(ä)ñri[dä bolm(ı)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n*”ın kendi eylemlerini ifade ettiği bütünlüklü yapı ise “... *b(i)lgä k(a)g(a)n : [b(ä)n]*”, “... *tirü kubr(a)tı: (a)lt(ı)m*”, “... *y(a)na : yorid(ı)m*”, “... *[b(i)rl]ä : [k(a)]t(ı)lt(ı)m*”, “... *(a)nta.... ertim*”, “... *koñ yılka : yorid(ı)m*”, “... *y(a)ñka : t[okıd(ı)m]*”, “*tutd(u)m*”, “*k(a)tunın : (a)nta : (a)lt(ı)m*”, “... *yılka : t[okıd(ı)m]*”, “... *yıl[ka ...aşdım]*” birinci şahıs kişi çekimleri ve “... *(a)ltı: ot(u)z y(a)ş(ı)mā : ıdok ...*”, “... *og(u)z bod(u)n(u)m(ı)n: tirü*

kubr(a)tı ...”, “*k(a)η(ı)ṃ: kǖl ...* ...”, “*öz(ü)ṃ(ü)n : öñrā : bıña ...*”, “*... kisrā : k(a)η(ı)ṃ : k(a)g(a)n ...*” birinci şahıs iyelik çekimleri ile kurulmuştur. Bu bağimli biçim birimlerin yinelenmesi belirli bir müzikalitenin yakalanmasının yanında bütünlüğe de katkı sunmuştur.

Ayrıca kuzey yüzünde eksiltinin etkili şekilde kullanımı da metnin bütünlüğünü destekleyen bir diğör önemli araç olmuştur. Gereksiz tekrarın eksilti aracılığı ile önlenmesi sayesinde metnin organik bütünlüğüne de katkı sunulmuştur.

3.1.5.8.2. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma

Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzü Moyen Çor’un icraatları ve kağanlık geleneğinin gereği uygulamalarının ifade edildiğı yüzdür. Kuzey yüzünün sonuna doğru Moyen Çor’un hâkim pozisyona gelmesi doğu yüzündeki galibiyetleri ve icraatları sayesinde tamamlanmıştır.

Doğu yüzünün başında “*s(ā)k(i)z og(u)z : tok(u)z t(a)t(a)r*”a karşı alınan galibiyet, halka karşı gösterilen merhamet, yüzün sonrasında ifade edilen “*t(a)y bilgā : tutuk*”un zararları, kağanlık sarayının kurdurulup yazıt ve nişanların inşa ettirilmesi Moyen Çor’un hâkimiyetini gösteren ve pekiştiren unsurlardır. Yüzdeki tüm öğeler Moyen Çor’un hâkimiyetini gösterme ve pekiştirme açısından hem birbirleriyle hem de yüzün temel duygu ve fikirleri ile ilişkilidir. Başka bir deyişle yüzdeki unsurlar Moyen Çor’un hâkimiyeti fikrini ifade eden ve güçlendiren ilişkili unsurlardır. Temel duygu ve fikir etrafında toplanma, ilişkili olma durumu doğu yüzünü bütün kılmıştır.

Bunun yanında gereksiz tekrarın eksilti sayesinde önlenmesi yine bütünlüğe hizmet vermiştir. Böylece doğu yüzü tek bir bütünlük olarak, Moyen Çor’un hâkimiyetinin ifadesi olarak kurulabilmiştir.

3.1.5.8.3. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma

Bütünlük açısından Şine Us Yazıtı’nın güney yüzüne yaklaşıldığında bir önceki bölümde ifade edilen Moyen Çor’un icraatlarının anlatımına devam edildiğı görülür.

Özellikle düşmanın isyan ile ilgili planlarının doğrudan anlatım ile ortaya konduğu yüzde savaş ile mücadele anlam kümesi etrafında eş dizimsel örüntülenen kelimeler sayesinde bütünlük sağlanmıştır.

Ayrıca eksiltinin etkili şekilde kullanımı yüzdeki organik bütünlüğün sağlanmasında kullanılan önemli bir araçtır.

3.1.5.8.4. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma

Şine Us Yazıtı'nın batı yüzü yazıtın diğer üç yüzüne göre oldukça hasarlıdır. Bu sebeple bütünlük açısından sınırlı bir yorum yapılabilir.

Yüze bakıldığında doğu yüzünden bu yana anlatılagelen Moyan Çor'un icraatlarının bu yüzde de okura sunulduğu görülür. Moyan Çor'un kağanlık içindeki bütünlüğü tesis etme çabalarının ifadesi bu yüzde de sürdürülmüş, buna ek olarak An Lu-Shan isyanı ile mücadele eden Çin'e de yardım ettiği ve bunun karşılığını da hizmetine prensesler verildiği ifade edilmiştir.

Mücadele ve savaş anlam alanları çevresinde eş dizimsel örüntülenen kelimeler sayesinde yazıtın bu kısmında bütünlüğün sağlandığı ileri sürülebilir.

Sınırlı sayıda örnekleri bulunan eksiltinin de yine bütünlüğün sağlanmasında etkili bir araç olarak kullanıldığı ifade edilebilir.

Şine Us Yazıtı'na genel olarak bütünlüklü olma açısından bakıldığında eserin tüm yüzlerinde bütünlüklü bir yapının oluşturulduğu görülür. Batı yüzü için mevcut hasardan ötürü kısmen yorum yapılabilse de bu yüz de dâhil dört yüzde tüm ögeler hem birbirleri hem de yüzün temel fikir yapısı ile ilişkili kılınıp bütünlüklü bir yapı ortaya konmuştur. Ayrıca eksiltinin her yüzde etkili kullanımı duruluğa ve metnin bütünlüğüne katkı sunmuştur. Edebî bir ölçüt olmanın yanında temel bir kompozisyon ilkesi de olan bütünlüklü olmanın sağlanması sayesinde yazıt metninin yapısı sağlam bir şekilde kurulabilmiştir. Bütünlük sayesinde yazıt metni dış ögelerden bağımsız ve kendi kendisine yetebilen bir dilsel yapı olarak var olabilmektedir.

3.1.6. Tes Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Tes Yazıtı'nın edebî özellikleri bir önceki bölümde ortaya konan edebîlik ilkelerine göre aydınlatılmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden çeşitli parçalar aracılığı ile edebî kullanımlar ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1.6.1. Kuzey Yüzü

Bu başlık altında Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünden alıntılanan metin parçasının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.6.1.1. Metin Parçası-1 (Kuzey Yüzü)

1. [yér]⁶⁵⁶ *teñri*⁶⁵⁷ *kıl(ı)ntukta : uyg(u)r : k(a)g(a)n : ol(u)rm(ı)ş*⁶⁵⁸ : *bök[ä]*
*ul(u)g k[(a)g(a)n (e)rrm(i)ş]*⁶⁵⁹
2. ... *ol(u)rm(ı)ş*⁶⁶⁰ *(a)n(ı)ñ (e)li : üç yüz : yıl : (e)l tutm(ı)ş : (a)nç(ı)p :*
*bod(u)nı bardı*⁶⁶¹⁶⁶² (Şirin, 2016: 648)

Metin Parçası-1'de alıntılanan parça Tes Yazıtı'nın kuzey yüzünün ilk iki satırıdır. Yazıt metnine giriş yapılan bu yüzde Uygurların ataları, onların icraatları ve ne kadar hüküm sürdükleri hakkında bilgi verilmiştir. Oldukça hasarlı olmasına rağmen mevcut metinde ataların anlatımında çeşitli edebîlik araçlarının kullanımı tespit edilmiştir.

⁶⁵⁶ Aydın, 2018: 35.

⁶⁵⁷ Mert, 2009: 128; Aydın, 2018: 35; Ölmez, 2018: 60.

⁶⁵⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> yer (ve) gök yaratıldığında Uygur kağanı tahta oturmuş.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁵⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(O) yüce (ve) büyük kağan imiş.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁶⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> tahta oturmuş.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁶¹ Aydın, 2018: 35; Ölmez, 2018: 60.

⁶⁶² Türkiye Türkçesi aktarımı: “Onun yurdu, üç yüz yıl yurt tutmuş, sonra halkı gitti.” (Aydın, 2018: 35).

3.1.6.1.1.1. Ses Yapısı

Ses yapısı bakımından hem alıntılanan kısma hem de kuzey yüzünün tümüne bakıldığında cümlelerin genellikle öğrenilen geçmiş zaman ve üçüncü tekil şahıs ile çekimlendiği görülür.

İlk satırda ilk cümle “...*k(a)g(a)n : ol(u)rm(i)şØ*”, ikinci cümle “...*k[(a)g(a)n (e)rm(i)şØ]*”; ikinci satırda üçüncü cümle “... *ol(u)rm(i)şØ*”, dördüncü cümle “...*(e)l tutm(i)şØ*”; üçüncü satırda altıncı cümle “...*tökä b(a)rm(i)şØ*”; dördüncü satırda yedinci cümle “...*(a)nta : b(a)rm(i)şØ*”; beşinci satırda sekizinci cümle “...*t(a)bg(a)çka : b(a)zl(a)nm(i)şØ*”, dokuzuncu cümle “... *tok ol(u)rm(i)şØ*” ve onuncu cümle ise “...*yıl (ä)rm(i)şØ*” şeklinde bitirilmiştir. Bu cümlelerin hepsinde kullanılan öğrenilen geçmiş zaman çekimi “ek” formunda redif olarak değerlendirilebilecek ses benzerliği yaratmıştır.

Ayrıca “*ol(u)r-*”, “*b(a)r-*” ve “*(ä)r-*” kelimelerinin birden fazla aynı şekilde tekrarı, redif değerindeki ses benzerliklerini destekleyen ses benzerlikleri yaratmıştır. Ayrıca bu aynı şekilde tekrar, içeriğin oluşturulmasında da önemlidir. Nitekim “*ol(u)r-*”, “*(ä)r-*” ve “*b(a)r-*” kelimelerinin art arda kullanımlarında “*r*” tek ses benzerliği yarım uyak değerinde tespit edilebilecek ses benzerliği oluşturduğu da ifade edilebilir. Başka bir deyişle hem aynı kelime tekrarı ya da “*r*” yarım uyak değerindeki ses benzerliğinden hem de “*-mİş*” öğrenilen geçmiş zaman ekinin tekrarıyla ses benzerliği elde edilmiştir.

Ses yapısı başlığı altında değerlendirilen ve müzikaliteyi destekleyen bir diğer edebîlik aracı ulama kuzey yüzünde hem alıntılanan metin parçası hem yüzün geri kalanında yer yer kullanılmıştır. Alıntılanan metin parçasında “*k(a)g(a)n ol(u)rm(i)ş*”, “*k[(a)g(a)n (e)rm(i)ş]*”, “*(a)n(i)ŋ (e)li*”, “*yıl (e)l*”; üçüncü satırda “*boz ok*”, “*b(a)şın (a)k(i)za*”; dördüncü satırda “*k(a)s(a)r (a)nta*” ve beşinci satırda “*tok ol(u)rm(i)ş*”, “*yıl (ä)rm(i)ş*” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar ile metne belirli bir akıcılık kazandırılmış ve kuzey yüzü müzikalite açısından desteklenmiştir.

Ses yapısı bakımından hem alıntılanan kısma hem de kuzey yüzüne bakıldığında çok güçlü olmayan bir müzikalitenin oluşturulduğu ve genel olarak kuzey yüzüne belirli bir ahenk katıldığı ileri sürülebilir. Bu ahenk hem kuzey

yüzündeki uyum ve bütünlüğe destek vermiş hem de metnin belirli bir oranda canlılık kazanmasını sağlamıştır.

Ayrıca kuzey yüzünün etkili hale getirilmesine, ataların anlatımının nitelikli olarak gerçekleştirilmesine ve bu anlatım sırasında kısmen bir akıcılığın sağlanmasına hizmet etmiştir.

3.1.6.1.1.2. Söz Sanatları

Tes Yazıtı'nın ilk satırında “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın tahta çıkış zamanını bildiren zarf tümlecinde “*yér*” ve “*teñri*” kelimeleri arasında tezat sanatı yapılmıştır. Bu tezat, genel olarak tezat sanatı ile sağlanan edebî etkilerin yanında diğer yazıtlarda da örneklerine rastlanan önemli bir edebî işlev ile de kullanılmıştır.

Öncelikle genel olarak tezat sanatı ile kullanılan kavramların daha şaşırtıcı, canlı ve akılda kalıcı bir anlatımı sergilenmiştir. Zıt ögelerin bir arada kullanılması güçlü ve dinamik bir anlatımın oluşturulmasını sağlamıştır. Söz konusu sanat, bozkırın dış gerçekliğine uygun ifadelerle yapılmış ve böylece okur tarafından daha kabul edilebilir bir anlatım elde edilmiştir.

İkinci olarak bu zıt unsurların tam uyumu ile “dünya”nın ifadesi sağlanmıştır. Herakleitosçu uyum anlayışına göre karşıt kuvvetler birbirleri ile karşılaşınca birbirlerini tamamlayıp bir bütün oluşturur. Burada “dünya” bütünü “*yér*” ve “*teñri*” unsurlarının birbirini tamamlaması ile ifade edilmiştir. Zıtların uyumu ve söz konusu uyum ile vücuda getirilen güç güzellik sayesinde alıntılanan metin parçasında etkileyici bir anlatım elde edilmiştir. Nitekim iki zıt unsurun dünya göstergesi olarak kullanılması Karabalgasun-II Yazıtı'nda “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : /y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı.*” ve Kül Tigin Yazıtı'nın doğu yüzünün ilk satırında “*üzä kök : t(ä)ñri : (a)sra : y(a)g(ı)z : y(e)r : kıl(ı)ntukda : (e)kin (a)ra : kişi oğlu : kıl(ı)nm(ı)ş*” şeklinde de örneklendirilebilir. Karşıtlardan oluşan birliğin ifadesi metne önemli bir etki katmıştır. Dünyanın zıtların uyumu ile canlı bir şekilde ifade edilmesi hem etkili bir anlatım oluşturmuş hem de “*kök : t(ä)ñri*” altında ve “*y(a)gız : y(e)r*” üstünde hayat mücadelesini veren bozkır sakinlerine dokunabilmiştir.

Birinci satırda tezat ile ifade edilen dünya bilgisi satırdaki bir diğer sanat için de önemlidir. Satırda “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın “*yér*” ve “*teñri*” “*kıl(ı)ntukta*” yani

dünyanın yaradılışından itibaren kağan olarak hüküm sürmeye başladığı ifade edilmiş ve mübalağa sanatı yapılarak “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın hâkimiyeti etkili bir şekilde ifade edilmiştir. Nitekim bu mübalağa “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın “*bök[ä]*⁶⁶³ *ul(u)g*⁶⁶⁴” ile nitelendirilmesi aracılığıyla da desteklenmiştir.

Gerçekleştirilen mübalağa “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*” gücünü ve hâkimiyetini vurgulamış, otoritesini pekiştirmiştir. Ayrıca Uygurların hâkimiyetini de normalleştirmiş ve olması gerekenin, normalin Uygur hâkimiyeti olduğu fikrini dolaylı yoldan ifade etmiştir çünkü parçaya göre zaten dünya yaratıldığından itibaren hâkim Uygurlar idi. Dolayısıyla kullanılan mübalağa hem “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın gücünü vurgulaması hem de Uygur hâkimiyetini olağan bir durum olarak göstermesi bakımından işlevsel şekilde kullanılmıştır.

Gerçekleştirilen mübalağa ile Uygurların atalarının gücü etkileyici ve nitelikli bir şekilde verilebilmiştir. Nitekim kuzey yüzünün ilerleyen satırlarında da Uygurların atalarının hâkimiyet ve başarıları dile getirilmiş, Uygurların ataları ve geçmişlerinin etkileyici bir anlatımı sağlanmıştır.

3.1.6.2. Batı Yüzü

Bu başlık altında Tes Yazıtı’nın batı yüzünden alıntılanan metin parçasının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.6.2.1. Metin Parçası-2 (Batı Yüzü)

5.[*(e)l (e)t]m(i)]ş : k(a)n(i)m y(a)şı : t(ä)g(i)p uçdı*⁶⁶⁵ : *oglı : y(a)bgum : k(a)g(a)n boltı* :⁶⁶⁶

6. ... *olurtı*⁶⁶⁷ *oglı : t(a)rduş : y(a)bgu : töl(i)s ç(a)d : ol(u)rtı*⁶⁶⁸ : *k(a)n(i)m : (e)l [tutm(i)ş]*⁶⁶⁹ (Şirin, 2016: 648)

⁶⁶³ böke: “1. güçlü 2. bir unvan niteleyicisi” (Şirin, 2016: 725).

⁶⁶⁴ ulug: “4. ileri gelen kimse, ulu, yüce kişi” (Şirin, 2016: 745).

⁶⁶⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “El Etmiş hanımın yaşı tamam olup öldü.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁶⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Oğlu yabgum, kağan oldu.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁶⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> tahta oturdu.” (Aydın, 2018: 35).

Metin Parçası-2’de alıntılanan kısım Tes Yazıtı’nın batı yüzünün beş ve altıncı satırlarıdır. Batı yüzüne bakıldığında altı satırdan dördünün hemen hemen tamamının, diğer satırların ise bir kısmının tahrip olduğu görülmektedir. Buna rağmen mevcut kısımlarda Uygur Kağanlığı’nın kurucusu Kutlug Kül Bilge’nin vefatı, yabgunun başa geçişi ve kendi oğullarına çeşitli görevleri paylaşması okunabilmektedir. Okunan bu kısımlarda çeşitli edebîlik araçlarının kullanıldığı, bu araçlar sayesinde anlatımın etkili kılındığı tespit edilmiştir.

3.1.6.2.1.1. Paralellik

Altıncı satırda “*oglu : t(a)rduş : y(a)bgu : töl(i)s ç(a)d : ol(u)rıtı*” cümlesinde yabgunun oğullarının nasıl görev aldığını ifade eden zarf tümlecinin ögeleri “*t(a)rduş : y(a)bgu /: töl(i)s ç(a)d*” şeklinde paralel oluşturulmuştur. Paralel yapılar “Boy İsmi + Ünvan” şeklinde aynı kelime sayısı ile oluşturulmuştur. Bu paralellik mevcut kısma sınırlı da olsa bir ritim katmıştır.

3.1.6.2.1.2. Ses Yapısı

Metin parçasındaki ritim “...*uçdı*”, “...*bolıtı*”, “...*olurtı*”, “...*ol(u)rıtı*”, yüklemlerindeki “-*DP*” görülen geçmiş zaman ekinin “ek” formundaredif değeriindeki ses benzerliklerinin tekrarı ile de desteklenmiş ve batı yüzünde sınırlı bir müzikalite, zayıf da olsa bir ses ahengiyapısı oluşturulmuştur.

Söz konusu sınırlı müzikalite ve ses ahengine destek veren bir diğer araç ulamadır. Özellikle edebî bir ifadenin yer aldığı beşinci satırda “[*(e)l (e)t m(i)ş*]” ve “*t(ä)g(i)p uçdı*” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama hem müzikaliteye destek vermiş hem de Kutlug Kül Bilge’nin vefatı’nın ifadsini daha etkileyici kılmıştır. Ulama altıncı satırda ise “*ç(a)d ol(u)rıtı*” ve “*k(a)n(ı)m (e)l*” kelimeleri arasında yapılmıştır. Bu edebîlik aracı batı yüzünün okunabilen kısımlarında müzikaliteye destek vermiş ve söz konusu yüzün ses ahenginin yaratılmasına hizmet etmiştir.

⁶⁶⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Oğulları, Tarduş Yabgu (ve) Tölis Şad (olarak) görev aldı.” (Aydın, 2018: 35).

⁶⁶⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Hanımın yönettiği...” (Ölmez, 2018: 60).

3.1.6.2.1.3. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Uygur Kağanlığı'nın kurucusu Kutlug Kül Bilge'nin vefatı eksilti ve kapalı istiare ile edebî şekilde ifade edilmiştir. Başka bir deyişle edebîlik araçlarıyla bezenmiş bu anlatım, Uygur Kağanlığı için oldukça önemli bir ismin ölümünün etkili şekilde ifade edilebilmesini sağlamış ve aynı zamanda onun önemini de dolaylı yoldan ortaya koymuştur.

Beşinci satırda Kutlug Kül Bilge'nin vefatı ruhunun bedenden ayrılışı yani ölümü kağanın ruhunun kuşa benzetilmesi ile kurulan bir yapı sayesinde edebî olarak ifade edilmiştir. Bu benzetmede “[*(e)l (e)t/m(i)j*]: *k(a)n(i)m*” benzeyen, “uç-” benzetme yönü olarak kullanılmış, kendisine benzetilen “kuş⁶⁷⁰” ve herhangi bir benzetme edatı kullanılmamıştır. Böylece kapalı istiare oluşturulmuştur. Doğadan insana doğru yapılan bu kapalı istiare kağanın ölümünün etkili şekilde ifade edilebilmesini sağlamıştır⁶⁷¹.

Kullanılan kapalı istiare sayesinde hem Türk ve bozkır kültürü ile bağ kurulmuş, okurlara öz kültürleri ile seslenilmiş hem de çok anlamlılık sağlanmıştır. Ölüm seçkin ve çekici bir şekilde ifade edilmiş, okura taze bir bakış açısı sunulmuştur. Başka bir deyişle anlatım sıradanlıktan kurtarılarak okura zengin bir anlam dünyası sunulmuştur.

Ölümün edebî şekilde sunumunun etkisi Suci Yazıtı'ndaki “(*a*)*mtı* : *ölt(ü)m*⁶⁷²” ifadesi ile karşılaştırılınca daha açık olarak ortaya çıkar. Suci Yazıtı'nda ölüm günlük/standart bir ifade ile dile getirilmişken Tes Yazıtı'nda sanatsal bir ifade ile dile getirilmiştir. Nitekim Tes Yazıtı ölüm ifadesi bağlamında tıpkı Karabalgasun-II

⁶⁷⁰ Yırtıcı olmayan kuşlar hem Türk topluluklarında hem diğer bozkır topluluklarında çeşitli mitsel inanışlarla bağlantılıdır. Örneğin Amur Vadisi'nde yaşayan Ulchi geleneklerinde ya da ilk proto-Türk topluluklardan kabul edilebilecek Andronovo kültüründe her ailenin ruhlarının kuş formunda yaşadığı özel bir ağacının varlığına inanılmıştır. Türk kültüründe ise kuşlar, cennetin ifadesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıca kuşlar şamanların suretlerine büründükleri, yardım aldıkları veya koruyucu olarak belirledikleri varlıklar olarak da dikkati çeker. Sonuç olarak kuşlar hem Türk hem bozkır kültüründe dinle veya ölümle ilgili konularda önemli mitsel inanışların merkezinde olmuş varlıklardır (Çoruhlu, 2020: 53-54, 233; Çoruhlu, 2020a: 292).

⁶⁷¹ Şine Us Yazıtı'nın edebî eleştirisi yapılırken “3.1.5.1.3.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı” kısmında da oldukça benzer bir yapı incelenmiştir. “Uç-” ile yapılan kapalı istiarenin daha ayrıntılı ifadesi belirtilen başlık altında yapıldığı için burada tekrar edilmemiştir. “Uç-” ve ölüm bilgisi için bk. 3.1.5.1.3.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

⁶⁷² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Şimdi öldüm.*” (Ölmez, 2018: 189).

Yazıtı gibi Suci Yazıtı’ndan daha edebî, daha edebî olduğu için de daha etkili ve güzel bir anlatıma sahiptir.

3.1.6.3. Doğu Yüzü

Bu başlık altında Tes Yazıtı’nın doğu yüzünden alıntılanan metin parçalarının eleştirisi yapılmıştır.

Tes Yazıtı’nın doğu yüzü de tıpkı diğer yüzler gibi hasarlıdır ve bu yüzden birçok yeri okunamamaktadır. Buna rağmen mevcut kısımlarda ifadeyi güçlendirmek için çeşitli edebîlik araçlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.6.3.1. Metin Parçası-3 (Doğu Yüzü)

1. ...dä [t(ä)ŋr(i)dä : bolm(ı)ş (e)l : (e)tm(i)ş] : uyg(u)r : k(a)g(a)n : ol(u)r[m(i)ş]⁶⁷³ (Şirin, 2016: 648)

Metin Parçası-3’te alıntılanan kısım Tes Yazıtı’nın doğu yüzünün ilk satırıdır.

3.1.6.3.1.1. Paralellik

Alıntılanan kısımda da görüldüğü gibi Moyen Çor’un ünvanı “[t(ä)ŋr(i)dä : bolm(ı)ş (e)l : (e)tm(i)ş]”tir. Bu ünvan ikişer kelimedenden oluşan “İsim + Sıfat Fiil” formunda paralel oluşturulmuş sıfat-fiil gruplarından oluşturulmuştur.

Yakalanan bu paralellik ifadenin kullanıldığı kısma belirli bir ritim katmıştır. Nitekim bu ünvan grubu hem ilk hem dördüncü satırda kullanılmıştır.

3.1.6.3.1.2. Ses Yapısı

“[t(ä)ŋr(i)dä : bolm(ı)ş (e)l : (e)tm(i)ş] : uyg(u)r : k(a)g(a)n” ünvanında iki sıfat fiil grubunun da “-mİş” sıfat fiil ekiyle kurulması redif değerinde ses benzerliği oluşturmuş ve paralellikle yaratılmış ritmi müzikalite açısından da desteklemiştir.

⁶⁷³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...>-da Tengride Bolmuş El Etmiş Uygur Kağan tahta oturmuş <...>” (Aydın, 2018: 36).

3.1.6.3.2. Metin Parçası-4 (Doğu Yüzü)

5. ...*kaganım*⁶⁷⁴ : *b(i)lgäs(i)n üç(ü)n* : *öñrā* : *kün togsık(a)kı bod(u)n*⁶⁷⁵ (Şirin, 2016: 648)

Metin Parçası-4'te alıntılanan kısım Tes Yazıtı'nın beşinci satırıdır. Satır açık olarak okunamasa da mevcut kısımlardaki “*öñrā* : *kün togsık*” ifadesinde edebî bir açıklama vardır. Yön bilgisini ileten “*öñrā*” kelimesi “*kün togsık*” sıfat-fiil grubu ile açıklanmıştır. Gerçekleştirilen açıklama ile güneşin doğuşu ifadeye belirli bir hareket ve görsellik katmıştır. Doğadaki unsurların kullanımı daha canlı bir anlatım imkânı yaratmıştır. Başka bir deyişle gerçekleştirilen açıklama sayesinde ifade durgun “*öñrā*” ile sınırlı kalmamış ve hareketli “*kün togsık*” ile daha etkileyici bir hâle getirilmiştir. Böylece “*bod(u)n*” kelimesi durgun değil hareketli ve görsel şekilde nitelenebilmiştir. Tıpkı Karabalgasun-I Yazıtı'ndaki “*ilgerü kün tugsuk*” ifadesi gibi bu parçada da yön kelimesi sıfat-fiil ile açıklanmış, anlatıma canlılık ve görsellik katılmıştır.

3.1.6.3.3. Ses Yapısı

Doğu yüzündeki fiil çekimlerine bakıldığında ilk iki satır öğrenilen geçmiş zaman üçüncü tekil şahıs ile “...*ol(u)r[m(i)ş]Ø*”, “...*(ä)rm(i)şØ*”, “...*(ä)rm(i)şØ*”, “...*(ä)rm(i)[ş]Ø*” şeklinde; geri kalan dört satır ise görülen geçmiş zamanın üçüncü tekil şahısı ile “... *tutdıØ*”, “... *t(ä)gdiØ*”, “...*ol(u)rtıØ*”, “...*tutdıØ*” şeklinde çekimlenmiştir. Gerçekleştirilen çekimlerde “ek” formunda redif olarak değerlendirilebilecek “-*mİş*” ve “-*Dı*” ses benzerlikleri oluşturulmuştur. Bu ses benzerlikleri doğu yüzünde belirli bir müzikalitenin oluşturulmasını sağlamıştır.

Müzikaliteye destek veren bir diğer araç ise ulamadır. İlk satırda “*bolm(ı)ş (e)l*”, “*(e)l (e)tm(i)ş*”, “*(e)tm(i)ş/ uyg(u)r*” ve “*k(a)g(a)n ol(u)r[m(i)ş]*” kelimeleri

⁶⁷⁴ Aydın, 2018: 36; Ölmez, 2018: 60.

⁶⁷⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> *kağanım bilge olduğu için doğuda güneşin doğduğu yerdeki halklar* <...>.” (Aydın, 2018: 36).

arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulama redif değerindeki ses benzerliği ile yaratılan müzikaliteyi desteklemiş ve belirli bir akıcılık yaratmıştır. İkinci satırda “(a)d(ı)n ödk(ü)nç”, “k(a)g(a)n (ä)rm(i)[ş]”; üçüncü satırda “üç(ü)n ot(u)z”, “t(a)t(a)r [(e)l]”; dördüncü satırda “bolm(ı)ş (e)l”, “(e)l (e)tm(i)[ş]”, “k(a)g(a)n(ı)m ol(u)r(tı)”; beşinci satırda “üç(ü)n öñrä” ve altıncı satırda “b(a)s(ı)p ol(u)r[tı]” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar ile yüzün müzikalitesi desteklenmiş ve satırlarda belirli bir akıcılık sağlanmıştır.

Ayrıca “(ä)r-”, “tut-” ve “ol(u)r-” gibi kelimelerin aynen yinelenmesi hem içeriğin oluşturulmasına hem de belirli bir ahengin yaratılmasına hizmet etmiştir.

Hem redif değerindeki ses benzerlikleri hem bazı kelimelerin aynen tekrarı hem de ulama, doğu yüzünde belirli bir müzikalitenin oluşturulmasına hizmet etmiştir. Kullanılan ses benzerlikleri ve ulama sayesinde uyum ve bütünlük sağlanmış, anlatım belirli bir etki ve canlılık elde etmiştir. Ayrıca yüzde monotonluk kırılarak belirli bir akıcılık sağlanmıştır.

3.1.6.4. Güney Yüzü

Bu başlık altında Tes Yazıtı’nın güney yüzünden alıntılanan metin parçasının eleştirisi yapılmıştır.

3.1.6.4.1. Metin Parçası-5 (Güney Yüzü)

2. ...[te]zig⁶⁷⁶ : k(a)s(a)r kur(ı)g : kontı⁶⁷⁷ : çıt : tikdi örg(i)n : y(a)r(a)tdı : y(a)yl(a)d[ı]⁶⁷⁸

3. ...ëlser⁶⁷⁹ (e)lg(ä)rü : kontı⁶⁸⁰ : b(ä)lgüs(i)n : bit(i)gin : bu urdı : bu y(a)r(a)tdı⁶⁸¹ : (Şirin, 2016: 649)

⁶⁷⁶ Aydın, 2018: 37.

⁶⁷⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> Tes (Irmağ’ının) (kaynağına?), Kasar’ın batısına yerleşti.” (Aydın, 2018: 37).

⁶⁷⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Çit dikti, tahtını kurdurdu, yazı (orada) geçirdi.” (Aydın, 2018: 37).

⁶⁷⁹ Mert, 2009: 136; Aydın, 2018: 37.

⁶⁸⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...>” (Aydın, 2018: 37).

⁶⁸¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “...doğuya kondu ve damgasını, bengü taşını bu(rada) yazdırdı, bu(rada) yarattı.” (Mert, 2009: 137).

Metin Parçası-5'te Tes Yazıtı'nın güney yüzünün iki ve üçüncü satırları alıntılanmıştır. Birçok noktası okunamayan bu yüzde de mevcut kısımlarda çeşitli edebîlik araçlarının kullanımı tespit edilmiştir.

3.1.6.4.1.1. Paralellik

Güney yüzünde paralellik aracı öge ve çekim düzeyi olmak üzere çeşitli düzeylerde kullanılmıştır:

2. ... çıt :/ tikdi /örg(i)n :/ y(a)r(a)tdı

Belirtisiz Nesne / Yüklem / Belirtisiz Nesne / Yüklem

3. ... b(ä)lgüs(i)n :/ bit(i)gin :/ bu /urdu: / bu / y(a)r(a)tdı

Belirtili Nesne / Belirtili Nesne / Yer Tamlayıcısı / Yüklem / Yer Tamlayıcısı / Yüklem

Öncelikle ikinci satırdaki iki cümle arasında öge düzeyinde “Belirtisiz Nesne + Yüklem” dizilişinde paralellik mevcuttur.

Üçüncü satırda ise “*b(ä)lgüs(i)n*” ve “*bit(i)gin*” nesneleri “İsim + 3. Tekil Şahıs İyelik Eki + Belirme Hâli Eki” formunda çekim paralelliğine, nesnelerin ortak kullanıldığı cümleler ise öge düzeyinde “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” dizilişinde paralelliğe sahiptir⁶⁸². Üçüncü satırdaki bu paralel yapıda eksiltinin de işlevsel bir kullanımı vardır.

Güney yüzünün iki ve üçüncü satırındaki bu paralel yapılar kullanıldıkları yerlere belirli bir ritim katmış, bu ifadeler arasında uyum ve bütünlük kurmuştur. Elde edilen ritim sayesinde metne dikkat çekilmiş ve okurun ilgisi canlı tutulmuştur. Ayrıca canlı, hareketli, etkili ve kalıcı bir ifade yaratılabilmektedir.

⁶⁸² Farklı bir bakış açısı için bk. Şirin, 2016: 114.

3.1.6.4.1.2. Ses Yapısı

Güney yüzündeki “... kontı”, “... tikdi”, “... y(a)r(a)tdı”, “...y(a)yl(a)d[ı]”, “...kontı”, “...urdi” ve “... y(a)r(a)tdı” yüklemelerinin sonundaki “-Dı” ek formunda redif olarak değerlendirilebilecek ses benzerliği mevcuttur.

Ayrıca üçüncü satırdaki “b(ä)lgüs(i)n” ve “bit(i)gin” paralel belirtili nesneleri arasında yapıdan kaynaklı olarak 3. tekil şahıs iyelik eki ve belirtme hâli eki tekrar etmiş, bu durum da “+in” “ek” formunda redif değerinde ses benzerliğini meydana getirmiştir.

Buna ek olarak ikinci satırdaki “k(a)s(a)r kur(ı)g : kontı” ifadesinde “k” konsonantı üç kelimenin başında art arda tekrar etmiş ve aliterasyon meydana getirmiştir. Üçüncü satırdaki “b(ä)lgüs(i)n : bit(i)gin : bu urdi : bu y(a)r(a)tdı” ifadesinde de “b” konsonantı üç kelimenin başında art arda tekrar etmiş, araya bir kelime girdikten sonra tekrar “bu” kelimesinin başında yine tekrar etmiş ve aliterasyon meydana getirmiştir. Böylece ikinci satırda “k”, üçüncü satırda “b” konsonantına dayalı yatay aliterasyon yapılmış ve söz konusu edebîlik aracı müzikaliteye katkı vermiştir.

Müzikaliteye katkı veren bir diğer unsur ise “bu” zamirinin aynen tekrar etmesidir. Söz konusu zamir tekrar etmiş ve bu tekrar belirli bir müzikalite ortaya çıkararak söz konusu metin parçadaki ses ahengini desteklemiştir.

Bu ses benzerlikleri metnin belirli bir müzikaliteye sahip olmasını sağlamıştır. Yüzün sahip olduğu ses ahengi sayesinde içerik uyum ve bütünlük içinde daha etkili şekilde ifade edilebilmiştir. Güney yüzünde paralellik, ölçü ve yakın ölçüyle yaratılan ritim, yüzdeki “-Dı” redif değerindeki ses benzerlikleri ve aliterasyonun kullanılmasıyla müzikalite yönünden de desteklenmiş ve bu iki unsur ses ahenginin oluşturulmasını sağlamıştır.

b(ä)l-gü-s(i)n

1 1 1: 3 Hece

bi-t(i)-gin

1 1 1: 3 Hece

bu

1: 1 Hece

ur-dı

1 1: 2 Hece

bu

1: 1 Hece

y(a)-r(a)t-dı

1 1 1: 3 Hece

Üçüncü satırda paralel yapıdaki “*b(ä)lgüs(i)n* : *bit(i)gin* : *bu urdı* : *bu y(a)r(a)tdı*” cümlesi ölçü bakımından da çeşitli benzerlikler taşımaktadır. Söz konusu cümlelerin paralelliklere sahip belirtili nesneleri 3 heceden, aynen tekrar eden yer tamlayıcıları 1 heceden, çekim paralelliklerine sahip yüklemelerinden biri 2, diğeri ise 3 heceden oluşmaktadır. Görüldüğü gibi belirtili nesne ve yer tamlayıcıları arasında paralellik olduğu gibi eşit sayıda hecelerden oluşmaları sayesinde belirli bir hece ölçüsü de mevcuttur. Yüklemelerde ise +/-1’lik sapma ile birbirine yakın hece sayıları tercih edilmiştir. Söz konusu eşitlikler ve yakın ölçü sayıları paralellik ile sağlanan ritme destek vermiştir. Kimi öğelerde eşit kimi öğelerde yakın ölçü tercihi, ifadenin yaratılırken ritmin gözetildiğinin göstergesidir. Söz konusu ritim, paralellik ile birleşince daha etkili bir hâl almış ve ifadenin ritmik olmasını sağlamıştır. Nitekim söz konusu ritim çeşitli araçlarla sağlanan ses benzerlikleri ile birleşince cümlelerin ses ahengini oluşturmuştur.

3.1.6.4.1.3. Yineleme

Alıntılanan metin parçasında “*b(ä)lgü*” ve “*bit(i)g*” kelimeleri “eş anlamlı ikileme (/ Yun. *hendia-dyoin*/ İng. *hendiadyoin*)” şeklinde yer almıştır. Bu “eş

anlamalı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” vurgulu ve yoğun bir anlatım meydana getirmiş, içeriğin nitelikli şekilde yaratılmasını sağlamıştır.

3.1.6.5. Eksilti

Tes Yazıtı’nın metni hasarlı olsa da mevcut okunabilen kısımlarda eksiltinin farklı şekillerde kullanıldığı tespit edilmiştir⁶⁸³.

3.1.6.5.1. Kuzey Yüzünde Eksilti

Eksilti açısından hem Metin Parçası-1’e hem de kuzey yüzüne yaklaşıldığında kişi bilgisinin kimi zaman sadece ek, kimi zaman hem ek hem açık özne ile sağlandığı; iye bilgisinin ise genellikle ek, bir örnekte ise zamir ile sağlandığı tespit edilmiştir.

Özne ilk satırdaki ikinci cümlede “[O] *bök[ä] ul(u)g k[(a)g(a)n (e)rm(i)ş]*”, üçüncü satırdaki altıncı cümlede “[O] *boz ok b(a)şın : (a)k(i)za : uç(u)z kölkä : (a)tl(i)g(i)n : tökă b(a)rm(i)ş*”, beşinci satırda “[O] *y(e)tm(i)ş : yıl (ä)rm(i)[ş]*” şeklinde eksilteli kullanılmıştır. Bu kullanımların dışında ikinci satır üçüncü cümlede olduğu gibi yazıtın okunamamasından ötürü eksilti yapılıp yapılamadığının tespit edilemeyeceği kullanımlar da mevcuttur.

İkinci satırın beşinci cümlesinde ve dördüncü satırın sonunda ise iye bilgisi sırasıyla “*(a)nç(i)p : [onun] bod(u)nı bardı*” ve “*ol [benim] bod(u)n(u)m k(ä)ñk(ä)r(ä)sdä ...*” şeklinde ek ile sağlanmış, yüzey yapıda açık bir kelime kullanılmamıştır. Ancak ikinci satırın dördüncü cümlesinde iye bilgisi “*(a)n(i)ñ (e)li : üç yüz : yıl : (e)l tutm(i)ş*” şeklinde yüzey yapıda açık açık kullanılan bir zamir ile sağlanmıştır. Gerçekleştirilen eksilteler sayesinde gereksiz sözcük tekrarı ve kakofoni önlenmiş, böylece metnin bütünlük ve akıcılığına hizmet edilmiştir.

⁶⁸³ Tes Yazıtı’ndaki eksilteler için Gürgün, 2021: 112 gözden geçirilerek kullanılmıştır.

3.1.6.5.2. Batı Yüzünde Eksilti

Batı yüzüne bakıldığında okunabilen kısımlarda eksiltinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Batı yüzünde tıpkı kuzey yüzünde olduğu gibi iye bilgisi eklerle sağlanmış, kişi yüzey yapıya açık bir şekilde çıkarılmamıştır.

Dördüncü satırda “[benim] *uyg(u)r k(a)n(i)m tutulm[ış]*”, beşinci satırda “[benim] *[k(a)n(i)m) oğlu : [benim] y(a)bgum : k(a)g(a)n boltı :*”, altıncı satırda ise “... *olurtı [onun] oğlu : t(a)rduş : y(a)bgu : töl(i)s ç(a)d : ol(u)rtı : [benim] k(a)n(i)m : (e)l [tutm(i)ş]*” şeklinde eksilti yapılmıştır.

Ek olarak kapalı istiarede eksilti “[*(e)l (e)t(m(i)ş]* : [benim] *k(a)n(i)m y(a)şı : t(ä)g(i)p [(e)l (e)tm(i)ş]* [benim] *[k(a)n(i)m) uçdı]*” şeklinde kullanılmış ve gereksiz tekrar ile kakofoni önlenerek anlatımın edebiliği desteklenmiştir.

3.1.6.5.3. Doğu Yüzünde Eksilti

Doğu yüzünde de diğer yüzlerle uyumlu bir şekilde gereksiz tekrarları önlemek için kimi ögeler eksilti şeklinde kullanılmıştır.

Öncelikle ünvanlarda eksilti ilk satırda “[*t(ä)nr(i)dä : bolm(i)ş [uyg(u)r : k(a)g(a)n] (e)l : (e)tm(i)ş]*” şeklinde ve dördüncü satırda “[*t(ä)[nr(i)dä : bolm(i)ş [benim b(i)lgä k(a)g(a)n(i)m] (e)l : (e)tm(i)ş [benim] [b(i)lgä] k(a)]g(a)n(i)m*” biçiminde kullanılmıştır. Bu eksilti sayesinde gereksiz tekrar ve kakofoni önlenmiş, ifadenin yoğunluk ve duruluğuna katkı verilmiştir. Hem ilk satırda hem dördüncü satırda kullanılan bu ünvan grubu Moyen Çor’un etkili bir şekilde sunulabilmesi işlevini yerine getirmiştir.

İye ve kişi bilgisi de diğer yüzlerde olduğu gibi eklerle sağlanmış ve eksilti yapılarak gereksiz tekrarın önüne geçilmiştir. Üçüncü satırda “[*(a)nç(i)p : [onun] y(a)şı t(ä)gdı*” şeklinde ve dördüncü satırda “[*t(ä)[nr(i)dä : bolm(i)ş (e)l : (e)tm(i)ş [b(i)lgä] k(a)]g(a)n(i)m] (e)l tutdı*” biçiminde eksiltiye başvurulmuştur.

3.1.6.5.4. Güney Yüzünde Eksilti

Genel olarak güney yüzüne bakıldığında kişi ve iye bilgisinin ek ile sağlandığı, kişi ve iyenin yüzey yapıda ayrı bir sözcükle gösterilmediği görülür. Bu eksilti

sayesinde gereksiz sözcük tekrarı ve kakofoni önlenmiş, yoğunluk ve duruluk sağlanmıştır.

İkinci satırda eksilti “[O] *çıt : tikdi* [O] *örg(i)n : y(a)r(a)tdı* [O]: *y(a)yl(a)d[ı]*” şeklinde yapılmıştır.

Üçüncü satırdaki paralel yapıda da eksilti “[O] [onun] *b(ä)lgüs(i)n : [onun] bit(i)gin : bu urdı*: [O] *bu y(a)r(a)tdı*” şeklinde kullanılmıştır. Burada da yazıtın genel yapısına paralel olarak kişi ve iye bilgisi ekle sağlanmıştır. Ancak yer bilgisini sağlayan eksiltirme potansiyeli olan “*bu*” zamirinin hem “*urdı*” hem “*y(a)r(a)tdı*” yüklemelerinde eksiltirmeden açık açık kullanıldığı görülür. “*bu*” zamiri “*y(a)r(a)tdı*” yüklemiyle eksiltile kullanılabilmek imkânı varken bu şekilde kullanılmamış ve bu eksiltinin yapılmaması sayesinde nesneleri paylaşan bu iki cümle arasında “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” paralelliği kurulabilmiştir. Başka bir deyişle bu ifade “*b(ä)lgüs(i)n : bit(i)gin : bu urdı y(a)r(a)tdı*” şeklinde⁶⁸⁴ eksiltile şekilde kullanılabilecekken bu eksilti tercih edilmemiş ve sonucunda paralellik oluşturulmuştur. Eğer eksilti yapılsaydı daha yoğun ve duru bir anlatım sağlanacak fakat yüzey yapıda “Yer Tamlayıcısı + Yüklem” paralelliği kurulamayacaktı. Nitekim eksiltinin yapılmamasıyla belki yoğunluk ve duruluktan bir nebze feragat edilmişse de yakalanan paralel yapı ile belirli bir ritim yakalanması sağlanmıştır. Böylece eksiltinin kullanılmaması bir kusur değil paralellik oluşturma adına bir tercih olmuştur.

3.1.6.6. Özgünlük

Tes Yazıtı’nın metni hasarlı olsa da mevcut okunabilen kısımlarda çeşitli özgün yapılar tespit edilmiştir.

3.1.6.6.1. Kuzey Yüzünde Özgünlük

Kuzey yüzünde ataların ve geçmişin övgüsü işleviyle kullanılan tezat ve mübalağa önemli iki özgün kullanımdır. Özellikle hâkimiyetin vurgulandığı mübalağa kuzey yüzünün çekirdeği hakkında önemli bir ipucu sunar. Ayrıca hem

⁶⁸⁴ Kelimelerin sonrasında “özet” ya da “hatırlatma” işleviyle zamirlerle fiilin hemen önünde tekrar yüzey yapıya çıkarılmasının örnekleri kağanlık yazıtlarında mevcuttur.

edebî işlevi hem “dünya” ifadesi için kullanılan tezat, yine önemli bir özgün kullanımdır.

Kuzey yüzündeki son özgün kullanımlar ise ulama ve “*ol(u)r-*”, “*(ä)r-*”, “*b(a)r-*” kelimelerinin aynen tekrarı ile ses yapısına sunulan katkıdır. Bu kelimelerin tekrarı içeriğin oluşturulmasına katkı sunduğu gibi belirli bir müzikalitenin oluşturulmasına da hizmet etmiştir.

3.1.6.6.2. Batı Yüzünde Özgünlük

Batı yüzünde Kutlug Kül Bilge’nin vefatı özgün bir kapalı istiare ile ifade edilmiştir. Kullanılan bu benzetme çeşidi hem Uygurların ilk kağanının ölümünü etkileyici şekilde dile getirmiş hem de ona verilen önemi dolaylı yoldan ifade etmiştir. Ayrıca kullanılan kapalı istiare yazarın yaratıcılığının da bir göstergesi olmuştur.

3.1.6.6.3. Doğu Yüzünde Özgünlük

Doğu yüzünde okunamayan birçok kısım olsa da mevcut kısımlarda iki özgün yapı kullanılmıştır.

Bunlardan ilki söz öbeği düzeyinde paralel bir forma, ulamaya ve “*-mİş*” sıfat fiil eklerinin tekrarı ile belirli bir ahenge sahip “*[t(ä)ŋr(i)dä : bolm(i)ş (e)l : (e)tm(i)ş]*” ünvan grubudur. Moyen Çor’un ünvanı olan bu grup hem anlatıma belirli bir ritim ve ahenk katmış hem de Uygurların önemli kağanlarından olan Moyen Çor’un etkili şekilde ifadesini sağlamıştır.

Doğu yüzündeki ikinci özgün kullanım ise doğu bilgisini ileten “*öŋrā*” kelimesinin “*kün togsık*” sıfat-fiil grubu ile açıklanmasıdır. Gerçekleştirilen bu açıklama tıpkı Karabalgasun-I Yazıtı’nda “*ilgerü kün tugsuk*” biçiminde olduğu gibi anlatıma dinamizm ve görsellik katmıştır. Böylece durağan bir ifade olan “*öŋrā*” daha hareketli, görsel ve canlı bir hâle getirilerek ifadenin etkileyciliği arttırılmıştır.

3.1.6.6.4. Güney Yüzünde Özgünlük

Özgünlük açısından güney yüzüne yaklaşıldığında çekim ile öge düzeyindeki paralel yapıların, aliterasyon, ölçü ve eksiltinin işlevsel olarak kullanılmaması özgün yapılar olarak görülür.

Gerçekleştirilen paralellikler ve ölçü sayesinde yapılarda belirli bir ritim yaratılabilmektedir. Kurulan ritmik yapı, aliterasyon ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile desteklenerek etkili bir ses ahengi ve bu etkili ses ahengi ile de etkili bir ifade oluşturulabilmektedir.

Yüzeyde genel olarak eksilti metinsel işlevi ile kullanılsa da üçüncü satırda eksiltiye potansiyeli olan “*bu*” zahirinin eksiltilmemesi paralel yapının kurulmasını sağlamıştır. Bu tercih üçüncü satırdaki bu cümlede daha yoğun ve duru olmasındansa daha ritmik olmasını sağlamıştır. Nitekim benzer tercihler Şine Us Yazıtı’nda “*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(i)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n* (ŞU, D, 5)”, Tariat Yazıtı’nda “*t(ä)ñridä bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş : b(i)lgä : k(a)[g(a)]n : (a)t(a)dı : (e)lb(i)lgä : k(a)tun : (a)t(a)dı : k(a)g(a)n : (a)t(a)n(i)p : k(a)tun (a)t(a)n(i)p* (TA, G, 6)”, “*t(ä)ñridä : bolm(i)ş : (e)l (e)tm(i)ş b(i)lgä : k(a)g(a)n : (e)lb(i)lgä : k(a)tun k(a)g(a)n (a)t(i)g : k(a)tun (a)t(i)g (a)t(a)n(i)p* (TA, B, 1)” şeklinde de görülmektedir.

Tes Yazıtı’nın dört yüzünde de kullanılan özgün yapılar yazıtın dilini görkemli kılarak kalıcılığa hizmet etmiştir. Özgünlükler okurda merak ve hayranlık uyandırmış, onlara yeni bir bakış açısı sunarak nesne ya da olguların farklı boyutlarını sergilemiştir. Özgün yapılar sayesinde alışılan biçimler kırılmış; etkili, çarpıcı ve çağrışımlı bir anlatım sağlanmıştır. Uygurların ataları, geçmişi, Moyen Çor ve icraatları standart dilde alışılmış olarak bulunan ifadelerden farklı olarak anlam zenginliğine sahip orijinal yapılarla taze ve canlı bir şekilde sunulmuştur. Kullanılan özgün yapılar içeriğin etkili iletilmesine hizmet etmiştir. Ayrıca her özgün yapı, yazarın yaratıcılığı ve dehasının göstergesi olmuştur.

3.1.6.7. Çoklukta Birlik

Tes Yazıtı'nın dört yüzünde de önemli tahribat olduğu için metnin okunması noktasında kayıplar mevcuttur. Buna rağmen mevcut kısımlar göz önüne alındığında her yüzde çeşitli edebîlik araçlarının belirli işlevleri yerine getirmek için ilişkili bir şekilde bir araya getirildiği tespit edilmiştir.

3.1.6.7.1. Kuzey Yüzünde Çoklukta Birlik

Kuzey yüzünde eş dizimsel örüntülenen kelimelere bakıldığında Uygurların ataları ve geçmişinin anlatıldığı görülür. Bu anlatım sırasında ise tezat, yineleme, mübalağa ve ses yapısı araçları ortak bir amaç, ataların ve geçmişin etkili bir şekilde ifade edilme amacı etrafında ilişkili şekilde kullanılmıştır.

İlk satırda tezat ile dünya bilgisi etkili şekilde verilmiş, satırın devamında mübalağa ile “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın gücü vurgulanmıştır. Nitekim ilerleyen kısımlarda da ataların anlatımı ve onların başarıları dile getirilmiştir.

Tüm yüz boyunca redif olarak değerlendirilebilecek “-*mİş*” ses benzerliği, ulama; “*ol(u)r-*”, “*(ä)r-*” ve “*b(a)r-*” kelimelerinin aynen tekrarı belirli bir ahenk yaratmıştır. Bu ses yapısı kuzey yüzünde çok güçlü olmasa da belirli bir müzikalite ve akıcılık oluşturmuştur.

Böylece kuzey yüzünde pek çok edebîlik aracı Uygurların ataları ve geçmişinin etkili şekilde ifade edilmesi işlevini yerine getirmiştir. Başka bir deyişle bu edebîlik araçları ortak bir amacı, Uygurların ataları ve geçmişinin etkili şekilde ifadesi amacını nitelikli şekilde gerçekleştirebilmek için ilişkili bir şekilde kullanılmıştır.

3.1.6.7.2. Batı Yüzünde Çoklukta Birlik

Batı yüzünde Kutlug Kül Bilge'nin vefatını ifade etmek için eksilti, ulama ve kapalı istiare araçları ilişkili bir şekilde kullanılmış ve böylece ilk kağanın vefatı etkili şekilde dile getirilebilmiştir.

Ayrıca batı yüzünde kullanılan kısmi paralellik, ulama ve zayıf da olsa redif değerindeki ses benzerlikleri içeriğin etkili bir şekilde sunumuna hizmet etmiştir.

3.1.6.7.3. Doğu Yüzünde Çoklukta Birlik

Tes Yazıtı'nın doğu yüzü Moyen Çor'un kağan olarak başa geçtiğinin ifade edildiği yüzdür. Yüzde kullanılan paralellik ve eksilti araçları Moyen Çor'un etkili şekilde ifadesini sağlamıştır.

Ayrıca yüz boyunca kullanılan “-mİş”, “-Dı” redif değerindeki ses benzerlikleri, ulama ve “(ä)r-”, “tut-”, “ol(u)r-” kelimelerinin aynen tekrarı Moyen Çor'un hâkimiyetinin ifadesini daha etkileyici kılmıştır. Sonuç olarak kullanılan edebîlik araçları Moyen Çor ve hâkimiyetini etkili şekilde ifade etme işlevinde ilişkili bir şekilde kullanılmış, tek bir işlev ya da amaç etrafında bir araya getirilmiştir.

3.1.6.7.4. Güney Yüzünde Çoklukta Birlik

Güney yüzü Moyen Çor'un yazı nasıl geçirdiği ve yazıt diktirdiği bilgilerinin verildiği yüzdür. Geçen yüzde kağan olarak başa geçen Moyen Çor'un bu yüzde kağanlığın gereklerini yerine getirdiği ifade edilir.

Kullanılan paralellik, eksilti, ses benzerlikleri araçları Moyen Çor'un yaptırdıklarının etkili şekilde ifadesini sağlamıştır. Her edebîlik aracı bu eserlerin ifadesinde birbirleri ile ilişkili şekilde ve bu eserleri öne çıkarıcı bir işlevde kullanılmıştır. Başka bir deyişle Moyen Çor'un eserlerini öne çıkarma amacı etrafında paralellik, eksilti ve ses yapısı etkili şekilde organize edilmiş ve tüm bu araçlar tek bir amacı, eserlerin öne çıkarılması amacını gerçekleştirmiştir. Birçok araç, aynı işlev veya amaca hizmet etme noktasında birlikli şekilde kullanılabilmiştir.

Tes Yazıtı'na genel olarak bakıldığında her yüzde çeşitli araçların belirli bir amaç ya da işlev etrafında başarılı şekilde bir araya getirildiği görülmektedir. Her yüzde araçlar birbirleri ile ilişkili kılınarak içeriğin etkili şekilde yansıtılmasına hizmet etmiştir. Başka bir deyişle her yüzde edebîlik araçlarının çeşitliliği tek bir etki uyandıracak şekilde organize edilebilmiştir. Edebîlik araçları her yüzün ilettiği temel fikir etrafında o fikri destekler hâlde ve birbirleriyle bütün oluşturacak şekilde organize edilmiştir. Genel olarak Tes Yazıtı'nda çoklukta birlik etkili şekilde sağlanmıştır.

3.1.6.8. Bütünlüklü Olma

Tes Yazıtı'nın okunamayan pek çok kısmı olsa da mevcut kısımlar, her yüzde bütünlüklü bir yapının varlığını ortaya koymuştur.

3.1.6.8.1. Kuzey Yüzünde Bütünlüklü Olma

Kuzey yüzünde tezat, mübalağa, yineleme ve ses yapısı edebîlik araçları, eş dizimsel örüntülenen kelimelerle birlikte Uygurların ataları ve geçmişini ifade etmede bütünlüklü olarak kullanılmıştır. Başka bir deyişle kuzey yüzünde edebîlik araçları ve eş dizimsel örüntülenen kelimeler birbirleriyle ilişkili kılınmış ve bütünlük sağlanmıştır. Yüzde ataların kağanlıkları, mücadeleleri, kazanımları, hâkimiyet süreleri ifade edilerek içerik oluşturulmuştur. Bu içerik edebîlik araçlarıyla etkileyici bir şekilde ifade edilmiş ve bu içeriğin etkili anlatımı bütünlüklü hâlde sağlanmıştır. Her araç bu anlatıma hizmet etmiştir.

Ayrıca tüm yüz boyunca ağırlıklı olarak kullanılan öğrenilen geçmiş zamanın üçüncü şahıs çekimi hem bütünlüğe hem de belirli bir müzikalitenin yaratılmasına hizmet etmiştir. Nitekim çeşitli kelimelerin aynen yinelenmesi de bu ses yapısına katkıda bulunmuştur.

3.1.6.8.2. Batı Yüzünde Bütünlüklü Olma

Batı yüzünde eş dizimsel örüntülenen kelimelere bakıldığında Uygurların o andaki mevcut yönetimi hakkında bilgi verildiği görülür. İlk kağan Kutlug Kül Bilge'nin vefatı etkili bir kapalı istiare ile verilmiş, yabgunun çocuklarının görevlerinin ifadesinde ise paralellik kullanılmıştır.

Ayrıca kullanılan eksilti ile gereksiz tekrar ve kakofoni önlenmiş, yoğunluk ve bütünlük desteklenmiştir. Bu yüzde Uygur kağanlarının öne çıkarılması ve etkileyici bir şekilde ifade edilebilmesi için edebîlik araçları bütünlüklü bir hâlde kullanılmıştır.

3.1.6.8.3. Doğu Yüzünde Bütünlüklü Olma

Tes Yazıtı'nın doğu yüzünde Moyen Çor'un yönetimi ele alması anlatılmaktadır. Eş dizimsel örüntülenen kelimeler “(ä)r-”, “tut-”, “ol(u)r-” gibi aynen yinelenen sözcükler bu içeriğin oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Moyen Çor'un ünvanında kullanılan eksilti, paralellik ve ses benzerlikleri kağanı öne çıkarmış, onun etkili bir şekilde sunulmasını sağlamıştır.

Yüzde kullanılan açıklama ifadeye güç vermiştir. Kullanılan edebîlik araçları Moyen Çor'un ve icraatlarının ifadesi etrafında ilişkili şekilde konumlandırılmıştır. Böylece her edebîlik aracı bütünlüklü bir şekilde kağan ve onun icraatlarının öne çıkarılmasını sağlamıştır.

Tüm yüz boyunca kullanılan redif değerindeki ses benzerlikleri ile eksilti yüzdeki bütünlüğe katkı sunmuştur.

3.1.6.8.4. Güney Yüzünde Bütünlüklü Olma

Güney yüzünde eş dizimsel örüntülenen kelimelere dikkat edildiğinde Moyen Çor'un kağan olduktan sonra yaptıkları ve eserleri içerik olarak sunulmuştur.

Kullanılan paralellik edebîlik aracı da bu eserlerin ifade edildiği kısımlarda tercih edilmiştir. Doğal olarak paralellik içerik ile bütünlüklü şekilde kullanılmıştır.

Yüzün tümünde redif değerindeki ses benzerliği “-Dım” kullanılmış, kullanıldığı yerlerde müzikalite yaratmanın yanında uyum ve bütünlüğün sağlanmasına da hizmet etmiştir. Müzikaliteyi destekleyen bir diğer araç ise aliterasyon olmuştur. Ayrıca yer yer oluşturulan ölçü, metni ritmik açıdan desteklemiştir.

Ek olarak kullanılan eksilti, gereksiz sözcük tekrarını önleyip duruluğu sağlaması bakımından bütünlüğe katkı vermiştir. Sonuç olarak hem eş dizimsel örüntülenen kelimeler hem de paralellik, eksilti, ses benzerliği araçları ilişkili şekilde kullanılarak güney yüzünü bütünlüklü bir yapıda oluşturmuştur.

Genel olarak bakıldığında Tes Yazıtı'nda küçük çerçevede her yüzdeki öğeler kendi aralarında ilişkili kılınmış ve bütünlüklü bir yapı arz etmiştir. Kuzey yüzünde

Uygurların ataları, batı yüzünde mevcut kağanın ifadesi, doğu yüzünde Moyen Çor'un yönetime geçmesi ve güney yüzünde de yaptığı icraatlar bütünlüklü bir şekilde ifade edilmiştir. Büyük çerçeveye bakıldığında ise Moyen Çor'un kronolojik olarak kendisine kadar gelen süreci ana hatları ile ortaya koyduğu görülür. Tes Yazıtı, Moyen Çor'un hâkimiyetinin meşru bir belgesi veya ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu anlayışla her yüz bu genel çerçeve bir aşamayı oluşturmuş ve genel yapı ile ilişkili kılınmıştır. Böylelikle her yüzdeki ögeler kendi içinde ilişkili, her yüz de yazıtın geneli ile bağlantılı kılınmış ve hem küçük hem büyük çerçevede bütünlük sağlanmıştır. Başka bir deyişle yüzlerdeki ifadeler aynı yüzdeki diğer ifadelerle ve büyük çerçevedeki kronolojik gelişim çizgisi ile ilişkili kılınmış, ilişkisiz ya da kopuk herhangi bir öge kullanılmamış ve böylece bütünlük sağlanmıştır. Sağlanan bütünlük sayesinde Tes Yazıtı dış ögelere bağımsız ve kendine yetebilen bir dilsel yapı olarak var olabilmektedir.

3.1.7. Hoid Tamir Yazıtlarının Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Hoid Tamir Yazıtlarının herhangi bir edebî yapıya sahip olup olmadıkları bir önceki bölümde açıklanan edebîlik ölçütleri aracılığı ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1.7.1. Metin Parçası-1

1. *uçub? agıt?<...>ga*⁶⁸⁵
2. *yêrde yol bêriŋ*⁶⁸⁶
3. *In^lt^lp<...>z yêrim*⁶⁸⁷ (Aydın, 2018: 74)

⁶⁸⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...>” (Aydın, 2018: 74).

⁶⁸⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “yeryüzünde talih verin?” (Aydın, 2018: 74).

⁶⁸⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> yerim (yurdum)” (Aydın, 2018: 74).

3.1.7.2. Metin Parçası-2

1. *yüz alp*⁶⁸⁸
2. *türgeş el*⁶⁸⁹
3. $y^l < \dots > r^l$
4. *teñri* $< \dots > k$ ⁶⁹⁰
5. *az?* $< \dots > sü$ ⁶⁹¹
6. *baz?* $r^l < \dots > in$ ⁶⁹²
7. *bolzun*⁶⁹³ (Aydın, 2018: 78)

3.1.7.3. Metin Parçası-3

- ...
4. *kutlug alp yüzi*⁶⁹⁴
 5. *sün?* Ul^2 *körki*⁶⁹⁵
 6. *bolzun*⁶⁹⁶
- ...(Aydın, 2018: 79)

3.1.7.4. Metin Parçası-4

1. $< \dots > t^l$
2. *A z g² bəriñ e*⁶⁹⁷
3. $< \dots > y^l l^l s^l ka beg$ ⁶⁹⁸ (Aydın, 2018: 81)

⁶⁸⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yüz kahraman” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁸⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Türgeş yurdu” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(ebedi) gök<...>” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁹¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “az? <...> ordu” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁹² Türkiye Türkçesi aktarımı: “tabi?<...>” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁹³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “olsun” (Aydın, 2018: 78).

⁶⁹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “kutlug Alp’ın yüzü” (Aydın, 2018: 80).

⁶⁹⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> güzelliği” (Aydın, 2018: 80).

⁶⁹⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “olsun” (Aydın, 2018: 80).

⁶⁹⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “? verin!” (Aydın, 2018: 81).

Metin Parçası-1, 1. Hoid Tamir; Metin Parçası-2, 13. Hoid Tamir; Metin Parçası-3, 15. Hoid Tamir; Metin Parçası-4 ise 20. Hoid Tamir Yazıtı'ndan alıntılanmıştır.

1. Hoid Tamir Yazıtı'nda emir çekimine sahip cümle okunabilse de geri kalan ifadeler okunamamaktadır. Aynı olumsuz durum 13 ve 20. Hoid Tamir Yazıtlarında da mevcuttur. Bu yazıtlarda da emir çekimine sahip yapıların etrafındaki çoğu kelime okunamamaktadır. Emir çekimi edebî bir yapı içinde edebî işlev ile kullanılabilen araçlardan biridir. Örneğin Suci Yazıtı'nda emir çekimi hem nidayı devam ettirmiş hem de paralel bir yapı içinde yer alarak edebî bir işlev yerine getirmiştir. Bu yazıtlarda edebî işlev ile kullanılma potansiyeline sahip tek yapı emir çekimidir. Bu kullanım dışındaki ifadelerde herhangi bir edebîlik aracı kullanımı tespit edilememiştir. Bu emir çekimlerinin etrafındaki kelimeler de okunamadığı için bu çekimlerin nasıl bir işleve sahip olduğu tespit edilememektedir. Doğal olarak bu üç yazıttaki emir çekimlerinin metindeki işlevi tespit edilememiş ve bu yazıtların edebîlikleri hakkında okumada karşılaşılan sorunlardan ötürü herhangi bir hüküm verilememiştir. Başka bir ifadeyle edebî olma potansiyeline sahip yapılar mevcut olsa da okunamamadan kaynaklı olarak bunların edebîliği hakkında herhangi bir iddia ileri sürülemediği. Uygur Yazıtlarında çeşitli edebî işlevlerde kullanılan emir çekimi bu ifadelerde de kullanılsa da okuma problemlerinden ötürü edebîlik ve bu kullanımların edebî işlevleri ile ilgili herhangi bir hüküm verilememiştir.

15. Hoid Tamir Yazıtı'nda da bir emir çekimi mevcuttur. Bu yazıtta emir çekimi dikkat çekse de yazıtta kelimeler temel anlamlarında kullanılmış ve edebî bir yapı kurulmamıştır. Bundan ötürü yazıtta kullanılan emir çekiminin herhangi bir edebî işlevde kullanılmadığı yorumu yapılabilir. Bu emir çekimi dilin edebî işlevinde değil alıcıyı harekete geçirme işlevinde kullanılmıştır. Sonuç olarak ise 15. Hoid Tamir Yazıtı'nda herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir.

⁶⁹⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “ ? bey” (Aydın, 2018: 81).

3.1.7.5. Metin Parçası-5

...

3....y(e)g(ä)n (e)rk(i)n⁶⁹⁹ : (e)l(i)m(i)n törüm(i)n : (e)t(i)nt(i)m⁷⁰⁰ : öñrä⁷⁰¹

4.k²....r² kut t(ä)ñri kutl(u)g bolz(u)n⁷⁰² (Şirin, 2016: 661)

3.1.7.6. Metin Parçası-6

...

4.b(e)ş b(a)lık(k)a b(a)rır⁷⁰³

5.biz kutl(u)g

6.bolzun⁷⁰⁴ :

...(Şirin, 2016: 661)

3.1.7.7. Metin Parçası-7

1. yılan yıl on²unç ayka

2. in<i>? öz inençü bēş balıka

3. barır men⁷⁰⁵<...> tegip l²<...>⁷⁰⁶

4.kut bulzun alı barzun⁷⁰⁷ (Aydın, 2018: 80)

⁶⁹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> (Ben) Yegen Erkin('im).” (Aydın, 2018: 76).

⁷⁰⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yurdum ve töremi düzenledim.”

⁷⁰¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Doğuda”

⁷⁰² Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> kut, (ebedi) gök kutlu olsun.” (Aydın, 2018: 75).

⁷⁰³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “İni Öz İnençü yılan yılında? Öz İnençü (ile?) Tarduş Küli Çor Beşbalık'a gideriz.” (Aydın, 2018: 79).

⁷⁰⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kutlu olsun.” (Aydın, 2018: 79).

⁷⁰⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yılan yılının onuncu ayında İni Öz İnençü Beşbalık'a giderim.” (Aydın, 2018: 80).

⁷⁰⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “<...> saldırıp <...>” (Aydın, 2018: 80).

⁷⁰⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kut bulsun, alıversin.” (Aydın, 2018: 80).

Metin Parçası-5, 7. Hoid Tamir; Metin Parçası-6, 14. Hoid Tamir; Metin Parçası-7 ise 16. Hoid Tamir Yazıtı'ndan alıntılanmıştır.

Metinlerdeki emir çekimleri iyi dilek ifadesi olarak kullanılmıştır. Nida olarak da değerlendirilebilecek bu ifadeler okurun dikkatini metne çekse de metinde herhangi bir edebî yapı kullanılmamıştır. Yazıtlarda kimi edebîlik araçları yer alsa da derin yapıda bir edebî yapı kurulmamıştır. Metinlerdeki kelimelerin temel anlamları tercih edilmiş, bu durum dilin iletişim amacıyla göndergesel işlevde kullanılmasına yol açmıştır. Bu bağlamda iyi niyet ifadeleri ise dilin alıcıyı harekete geçiren işlevi olarak değerlendirilebilir.

Metin Parçası-5'te yer alan “(e)l(i)m(i)n törüm(i)n : (e)t(i)nt(i)m” ifadesindeki nesnelerde hece eşitliği, çekim paralelliği ve bundan kaynaklı ses benzerliği yer alsa da bunlar yazıt metninin genelinde bütünlüklü bir edebî yapı kurulmasını sağlamamıştır.

Metin Parçası-6'da yer alan “b(e)ş b(a)lık(k)a b(a)rır biz” ifadesinde “b” konsonantının kelime başlarında art arda tekrarıyla yatay aliterasyon yapılmıştır. Ancak metnin genelinde bütünlüklü bir edebî yapı kurulmasına yetmemiş, derin yapıda bir edebîlik tesis edilmemiştir. Doğal olarak bu metin parçasına belirli bir müzikalite yer alsa da herhangi bir edebîlik yoktur⁷⁰⁸.

Metin parçası-7'de yer alan “*kut bulzun alı barzun*” ifadelerinde yine çekim paralelliği ve bundan kaynaklı ses benzerliği yer alsa da bunlar da yazıt metninin genelinde bütünlüklü bir edebî yapı kurulmasını sağlamamıştır.

Sonuç olarak bu yazıtlarda da edebî işlev potansiyeline sahip olan yapılar mevcut olsa da bunlar edebî işlevleri ile kullanılmamıştır. Bu yazıtlarda da herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir.

⁷⁰⁸ Gandjei ise tarihî bir gerçekliği ifade etmek adına söz konusu seslerin zorunluluktan ötürü yan yana geldiğini ve bu yüzden sanatsal bir forma sahip olmadığını dile getirmiştir (1958: 143).

3.1.7.8. Metin Parçası-8

1. *yüzl(ü)g* : *kunç(u)y*⁷⁰⁹
2. *t(a)rduş* : *kunç(u)y*⁷¹⁰ (Şirin, 2016: 660)

Metin Parçası-8’de 3. Hoid Tamir Yazıtı alıntılanmıştır. Bu yazıtta herhangi bir metin tespit edilemediği için yazıtın iletişim kurması ve edebî bir bilgi aktarması teorik olarak mümkün değildir. O yüzden bu yazıtta edebîlik yoktur. Ancak yazıtta kullanılan “*yüzl(ü)g*⁷¹¹” kelimesi dikkati çekmektedir. Bu kelime ya temel anlamıyla yani organ olarak yüze sahip bir kadını ifade etmek için kullanılmış ya da mecaz anlamıyla kullanılmıştır⁷¹². Nitekim edebî bir yapı var olmasa da burada kelimenin büyük ihtimalle mecaz anlamıyla kullanıldığı düşünülebilir. Kelimenin mecaz anlamıyla kullanımı edebîlik ilkeleri açısından oldukça dikkat çekici olsa da herhangi bir edebî yapı kurulmadığı için bu mecazın niteliği veya işlevi hakkında herhangi bir yorum yapılamaz. Yine de yazıt, yüksek ihtimalle mecaz anlamıyla kullanılmış bir kelimeyi barındırması açısından edebî anlamda dikkat çekicidir.

3.1.7.8.1. Ek Değer

3. Hoid Tamir Yazıtı’nın önemli bir diğer yönü ise “*kunç(u)y*”un açık açık ifade edilmesi ve bu kelimenin muhtemelen güzel ya da itibarlı mecaz anlamında kullanılan “*yüzl(ü)g*” kelimesi ile nitelenmesidir. “*kunç(u)y*” açık şekilde iki kere yazımı, bozkır hayatında kadına verilen muteber konumun göstergesi olmuştur. Yazı yazmanın güç olduğu şartlarda bir kelimenin bu zorluklara rağmen yazılması bilgisel bir konu iletmesinin yanında onun ne kadar değerli olduğunun göstergesi de sayılabilir.

Karabalgasun-II Yazıtı gibi 3. Hoid Tamir Yazıtı da hem kadının ifadesi hem de bu kadının muhtemelen olumlu bir sıfatla nitelenmesi bakımından ek bir değere sahiptir. Yazıtlardaki bu kullanımlar sayesinde bozkır hayatı hakkında önemli

⁷⁰⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Güzel prenses*” (Aydın, 2018: 75).

⁷¹⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tarduş prenses*” (Aydın, 2018: 75).

⁷¹¹ yüzlüg: “1. *yüzü olan* 2. *saygın, şerefli, muteber*” (Şirin, 2016: 750), “*güzel*” (Aydın, 2018: 202).

⁷¹² Bu konuya Aydın, 2018: 202’de de değinilmiştir. Ayrıca Aydın “*yüzl(ü)g*” kelimesinin belki de mecaz olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir (2022: 42).

bilgiler edinilmektedir. Yazıtlar, dil kullanımları bakımından değerli olmalarının yanında o dönemin kültürüne ışık tutmaları bakımından da ayrıca değerli olmaktadır.

3.1.8. Arhanan Yazıtı'nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Arhanan Yazıtı'ndaki edebî kullanımlar, bir önceki bölümde ifade edilen bakış açısı ve edebîlik ölçütlerine göre ortaya konmaya çalışılmıştır. Yazıt metninden çeşitli parçalar alınıp edebî yapılar açıklanmaya çalışılmıştır.

3.1.8.1. Metin Parçası-1

1. *tejr<i>ken kunçuy yegen botur erkin awlak? eri bolup turdı⁷¹³ yanı köl tarkan küdegü kelirti⁷¹⁴ bunça <...> süg <...> eki kaya teg bek bolzun⁷¹⁵*
2. *ben bitig bitidim⁷¹⁶ kaya tejr<i>ken kutlug boluñ⁷¹⁷*
3. *kul açuk⁷¹⁸ a kutlug boluñ⁷¹⁹ kaya <u>r<t>urtum⁷²⁰* (Aydın, 2018: 91)

Metin Parçası-1'de Arhanan Yazıtı alıntılanmıştır.

3.1.8.1.1. Ses Yapısı

Ses yapısı bakımından yazıtta şu nitelikler tespit edilmiştir:

... *eri bolup turdı*

... *küdegü kelirti*

⁷¹³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kutlu prenses, Yegen Botur Erkin Avlak eri olmuştu?” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yangı Köl Tarkan güvey getirdi.” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Bunca <...> orduyu <...> iki kaya gibi sağlam olsun!” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Yazıt yazdım.” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kutlu kaya (gibi) kutlu olun!” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Adım) Kul Açuk.” (Aydın, 2018: 91).

⁷¹⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kutlu olun.” (Aydın, 2018: 91).

⁷²⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Kaya(ya) yazı vurdurdum.” (Aydın, 2018: 91).

Yazıtın ilk iki satırı arasında ve diğer satırlardaki cümleler arasında ilk olarak ses benzerlikleri ve bu benzerliklerle yaratılan müzikalite dikkati çekmektedir. Başka birdeyişle ses yapısı açısından Arhanan Yazıtı'na yaklaşıldığında müzikalite oluşturacak çeşitli ses benzerliklerin kullanıldığı görülmektedir.

İlk satırdaki cümle “...eri bolup turdı”, ikinci cümle ise “...küdegü kelirti” şeklinde bitirilmiştir. Bu cümlelerin sonunda yer alan “-DI” görülen geçmiş zaman ekleri “ek” formunda redif değerinde ses benzerlikleri, bundan sonra yer alan “r” sesleri ise yarım uyak değerinde ses benzerlikleri olarak tespit edilmiştir.

... bitig bitidim

... tejr<i>ken kutlug boluñ

... a kutlug boluñ

...<u>r<t>urtum

Ayrıca ikinci satırın ilk cümlesi ile üçüncü satırın son cümlesi “ek” formunda redif olarak değerlendirilebilecek “-DI” ses benzerliklerine sahiptir. Hem iki hem üçüncü satırda aynen tekrar eden ve “söz öbeği” formunda redif olarak değerlendirilebilecek “kutlug boluñ” ifadeleri de diğer bir ses benzerliğidir.

Metin Parçasındaki ses yapısına hizmet eden bir diğer edebîlik aracı ulamadır. “botur êrkin”, “êrkin awlak”, “awlak eri”, “kul açuk” ve “açuk a” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Söz konusu ulamalar hem belirli bir akıcılık sağlamış hem de parçanın müzikalitesine katkı vermiştir. Böylelikle gerek uyak gerek redif değerindeki ses benzerlikleri ile sağlanan müzikalite ulama ile de desteklenmiştir.

Yazıt metnine ses yapısı açısından bakıldığında bu şekilde çok güçlü olmasa da belirli bir müzikalite oluşturan yapıların varlığı görülür. Bu yapılar metne sınırlı da olsa belirli bir oranda canlılık ve etkililik katmıştır. Metin belirli bir oranda ahenkli hâle getirilmiş ve bu ahenk, çok güçlü olmasa da belirli bir akıcılık yaratmıştır.

3.1.8.1.2. Benzetme ya da Metafor Kullanımı

Alıntılanan parçadaki ilk satırının sonu ve ikinci satır iyi dilek ifadeleri ve anlatıcının kendini öne çıkarması ile dikkati çekmektedir. Öncelikle “*eki kaya teg bek bolzun*”, “*kaya teğr< i>ken kutlug boluğ*” ve “*kutlug boluğ*” şeklindeki iyi dilek ifadelerinden başlanırsa benzetme⁷²¹ ve nida sanatları ile bu ifadelerin edebî yapılarla desteklenerek oluşturulduğu görülür. Benzetme açısından iyi dilek ifadelerine yaklaşıldığında etkili bir kullanım görülmektedir. İlk satırın sonundaki “*eki kaya teg bek bolzun*” iyi dilek ifadesinde “*eki*” kelimesinin öncesi okunamamıştır. Bu sebeple benzetme mevcut hâliyle “o” benzeyen⁷²², “*eki kaya*” kendisine benzetilen, “*teg*” benzetme edatı, “*bek*” benzetme yönü öğelerinden oluşan tam benzetme formundadır⁷²³. Bu benzetme sayesinde iyi dilek ifadelerinin etkisi arttırılmış, canlı ve etkileyici bir ifade yakalanmıştır. “Sağlamlık” bilgisi düz bir anlatımla değil edebî bir ifadeyle etkileyici şekilde dile getirilmiştir. Düz anlamlı bir iyi dilek ifadesinden anlamsal açıdan zengin ve sıradanlıktan kurtarılmış bir ifade yakalanıp okura zengin ve etkileyici bir anlam dünyası sunulmuştur. Benzetme aracının kullanımı sayesinde hem kalıcı bir anlatım yakalanmış hem de seçkin ve çekici bir ifade ile biçime dikkat çekilerek okurun anlatıma odaklanması, bundan zevk alması sağlanmıştır.

Kendisine benzetilen olarak “*kaya*”nın seçilmesi söz konusu edebî ifadenin bozkır geleneği ile bağını kurmuş, gerçekliği tesis etmiş, okur tarafından daha kabul edilebilir olmasını sağlamıştır. Sağlamlık bilgisinin edebî şekilde ifade edilişi hem bozkırın kodlarına uymuş hem de sanatsallığı bünyesinde muhafaza etmiştir.

3.1.8.1.3. Söz Sanatları

İyi dilek ifadelerinde kullanılan tek araç benzetme değildir. Bu ifadelerde etkileyciliği sağlamak için nida sanatının da kullanıldığı tespit edilmiştir. İkinci satırın sonundaki “*...kutlug boluğ*” ve üçüncü satırın sonundaki “*kutlug boluğ*” emir çekimleri doğrudan muhataba yöneldiği için aynı zamanda nida olarak

⁷²¹ Arhanan Yazıtı’ndaki benzetme Aydın tarafından daha önce ifade edilmiştir (2022b: 339).

⁷²² Üçüncü tekil şahıs emir çekiminden ötürü benzeyen, “o” olarak kabul edilmiştir.

⁷²³ Bu ifade için farklı okuyuş ve anlamlandırmalar mevcuttur. Benzetme yapıldığı ilk olarak Aydın, 2019: 27’de belirtilmiş, bu çalışmada bu görüş kabul edilerek kullanılmıştır.

değerlendirilmiştir. Ayrıca ilk satırdaki “...*bek bolzun*” emir çekimi ve üçüncü satırın başındaki “*kul açuka*” seslenmesi de iyi dilek ifadesinin yer aldığı yapıda bu yapıyı destekleyici nida kullanımları olarak değerlendirilebilir. Özellikle ikinci şahıs emir çekimleri ile oluşturulan seslenmeler sayesinde metnin biçimine ve iyi dilek ifadelerine dikkat çekilmiştir. Okur uyarılmış, metne çekilmiş ve okurun ilgisi canlı tutulmuştur. Ayrıca herhangi bir paralellik veya ölçünün kullanılmadığı bu kısımda nida ile ritim de yakalanmıştır. Nida sayesinde metne, okurun dikkatini çekecek bir ritim kazandırılmıştır. Böylece hem iyi dilek ifadelerinde hem de yazıt metninde benzetme tek başına kalmamış, nida ile sağlanan dikkat ve ritim ile desteklenmiştir.

3.1.8.1.4. Yineleme

Yazıt metnine yineleme açısından bakıldığında ikinci satırdaki “*bitig biti-*” kullanımı dikkati çekmektedir. Karı Çor Tigin Yazıtı’nın edebî eleştirisinde belirtildiği gibi hem Uygur Yazıtları hem Eski Anadolu Türkçesi eserlerinde kullanılan yineleme yapısı Arhanan Yazıtı’nda da tercih edilmiştir. Söz konusu yineleme sayesinde bu kısmın içeriği etkili şekilde oluşturulabilmiştir. Yazı yazma bilgisi ve entelektüel hayat tarzının ifadesi, kullanılan bu araç sayesinde vurgulu ve yoğun bir şekilde dile getirilebilmiştir. Nitekim yazı yazma bilgisi ve entelektüel hayat tarzı ifadesi ilerleyen kısımlarda da “*kaya <u>r<t>urtum*” ifadesi aracılığıyla pekiştirilmiştir. Böylece yazıtta iyi dileğin yanında yazı yazmanın ve entelektüel hayat tarzının öne çıkarıldığı da ifade edilebilir.

3.1.8.2. Eksilti

Yazı yazma bilgisinin iletildiği kısımlardaki işlerin faili dikkat çekmektedir. Bu işlerin faili açık adını “*kul açuk*” şeklinde üçüncü satırda vermiş, ikinci satırda da “*ben*” zamiri ile yüzey yapıda açıkça yer almıştır. Kişi bilgisinin diğer yazıtlarda genelde eklerle sağlandığı ve öznenin yüzey yapıya açık açık çıkarılmadığı hatırlandığında ikinci satırdaki “*ben*” zahirinin eksiltilme potansiyeli varken eksiltili şekilde kullanılmaması dikkat çekicidir. Bu eksiltinin gerçekleştirilmemesi özneyi ve onun yazı ile ilgili olan bağını vurgulamış, entelektüel kişiliğini ön plana çıkarma işlevini yerine getirmiştir. Bunu mümkün kılan ise zamirden hemen sonra açık

kimliğini “*kul açuk*” şeklinde vermesi ve bunu yaparken yine dikkat çekmek için “*a*” nidasını kullanmasıdır. Anlatıcının açık adını kullanması, bir önceki zamiri vurgu için yüzey yapıya çıkardığının göstergesidir. Başka bir deyişle anlatıcının hem açık adını vermesi hem de genellikle eksilteli olarak kullanılan özneyi eksilti imkânı varken açık açık yüzey yapıda kullanması kendini vurgulaması ya da öne çıkarması işlevini yerine getirmiştir. Doğal olarak eksiltinin yapılmaması işlevsel olarak kullanılmıştır. Böylece anlatıcı hem kendini öne çıkarmış hem de vurgulu bir şekilde entelektüel uğraşlarla kendini ilişkili gösterebilmiştir.

Arhanan Yazıtı’nda eksilteler şu şekilde kullanılmıştır:

1. *teyr<i>ken kunçuy yegen botur êrkin awlak? eri bolup turdı yañı köl tarkan küdegü kelirti bunça <...> süg <...> êki kaya teg bek bolzun*
2. *ben bitig bitidim [siz] kaya teyr<i>ken kutlug boluñ*
3. *[ben] kul açuk [erür ben] a [siz] kutlug boluñ [ben] kaya <u>r<t>urtum*

Yazıt metnine bakıldığında ikinci satırın başındaki “ben” zamiri dışında diğer kişi bilgileri ek ile sağlanmış ve zamirler yüzey yapıya çıkarılmamıştır. İkinci satırdaki eksiltinin yapılmadığı kullanım “*kul açuk*” öznesini vurgulama işlevi ile kullanılmıştır. Herhangi bir işlevi olmayan diğer yapıların eksiltilmesi metnin bütünlüğüne katkı vermiş ve yazıtın duruluk ile yoğunluğuna katkı sunmuştur. Ayrıca bu eksilteler gereksiz tekrarı önlemiş ve kakofoniye de engelleyerek akıcılığın zarar görmesini önlemiştir.

3.1.8.3. Özgünlük

Arhanan Yazıtı bünyesinde günlük/standart dile veya sıradan metinlere göre dört özgün yapı barındırmaktadır.

Bunlardan ilki nida kullanımı ve bu kullanım ile yaratılan ritimdir. Gerçekleştirilen seslenme aracılığı ile hem okur uyarılmış hem de paralellik ya da ölçünün olmadığı yerde bu sayede ritim sağlanmıştır. Böylece monotonluğa düşülmeden kısmen ritmik bir anlatım sağlanmıştır.

Yazıt metninde kullanılan “*bitig biti-*” yinelemesi ikinci özgün kullanımdır. Bu yineleme sayesinde yazı yazma entelektüel uğraşı yoğun ve vurgulu şekilde ifade edilebilmiştir. Ayrıca yazıt Karı Çor Tigin, Şine Us ya da *Dede Korkut Kitabı* gibi bu yineleme tarzına sahip eserlerin çizgisine yerleşmiştir.

Arhanan Yazıtı’nın üçüncü özgün noktası ise tam benzetmeyi ihtiva etmesidir. Kullanıldığı yerde güçlü bir anlatım sağlayan benzetme, okura zengin bir anlam dünyası sunmuştur. Bunun yanında yazarın yaratıcılığının ve dehasının ürünü olması bakımından da dikkate değerdir. Kullanılan benzetmede tercih edilen alışılmamış ve yeni ilişkilendirme şekilleri metnin okurlara yeni bakış açısı sunmasını sağlamıştır.

Yazıt’ın bir diğer özgün yanı ise genellikle eksiltelen şahıs zamirinin, vurgu için eksiltilmemesi ve zaminin bu yönde yüzey yapıda işlevsel kullanılmasıdır. Uygur Yazıtlarında genellikle kişi ya da iye bilgisi eklerle sağlanmış ve zamirler eksiltilerek yüzey yapıya çıkarılmadan kullanılıp bunlar derin yapıda okur tarafından tamamlanmıştır. Kimi yazıtlarda ise yüzey yapıda paralelliği ya da hece sayısı eşitliği veya denkliliğini sağlamak amacıyla eksilti yapılmamıştır. Bu şekilde eksilti belirli bir ritim yakalamak için işlevsel kullanılmıştır. Arhanan Yazıtı’nda ise eksiltinin yapılmaması kendisini açık kimliği ile de vermiş, bunu nida ile de desteklemiş anlatıcının vurgusunu gerçekleştirmeye yaramıştır, vurgu işlevini yerine getirmiştir. Birinci şahıs hem fiil çekimindeki kişi ekiyle hem de yazıtlarda da genellikle eksiltilerek kullanılan ve eksiltilerek kullanılma imkânı varken eksiltilmeden kullanılan zahir ile bildirilmiş, böylece öznenin vurgusu yapılmıştır. Zahir ile ön gönderim değeriindeki bu kullanım açık kimliği ile de verilen anlatıcıyı vurgulamıştır.

Sonuç olarak yazıtta kullanılan bu özgün yapılar sayesinde Arhanan Yazıtı, kimi kısımlarda günlük/standart dilden farklılaşarak dil ve anlatımına güç kazandırmıştır. Yaratıcı kullanımları okurlara sunmuş, çağrışımlı ve zengin bir anlatım oluşturmuştur. Yazıt bu özgün kullanımlar sayesinde okura yeni tasarımlar dünyası açmış, etkili ve çarpıcı bir anlatım sergilemiştir.

Arhanan Yazıtı’nın sahip olduğu bu özgünlükler, özellikle iyi dilek ifadelerinin bulunduğu kısımlardadır. Bu noktada yazıtın Hoid Tamir Yazıtlarındaki iyi dileğin ifade edildiği kısımlarla karşılaştırılınca sahip olduğu edebîlik veya değer daha açık

bir şekilde ortaya çıkar⁷²⁴. İyi dilek açısından Hoid Tamir Yazıtlarına bakıldığında 7, 14, 15, 16. Hoid Tamir Yazıtlarında iyi dilek ifade edildiği görülür. 7. Hoid Tamir Yazıtında “...*kutl(u)g bolz(u)n*”, 14. Hoid Tamir Yazıtı’nda “... *kutl(u)g bolzun*”, 15. Hoid Tamir Yazıtı’nda “... *körki bolzun*”, 16. Hoid Tamir Yazıtı’nda ise “*kut bulzun alı barzun*” şeklinde iyi dilek ifade edilmiştir. Bu metinlerde iyi dilek ifadesinin ne öncesinde ne sonrasında ne de iyi dilek ifadesinin içinde edebî bir yapı veya araç kullanılmıştır. Başka bir deyişle bu iyi dilekler edebîlik araçları veya edebîlik ile oluşturulmamış ya da bezenmemiştir. Bu ifadelerde edebîlik potansiyeli açısından dikkat çekici tek nokta emir çekiminin kullanımı olsa da bu kullanım edebî bir yapı içinde edebî işlevi ile kullanılmamış, okurun dikkatini çekmede işlevsel olsa da edebî bir kullanım sergilememiştir. Doğal olarak buradaki ifade dilin edebî işlevi ile değil göndergesel ya da alıcıyı harekete geçirme işlevi ile günlük ifadeyle oluşturulmuştur. Buna karşın Arhanan Yazıtı’nda ise “*ëki kaya teg bek bolzun*” şeklinde ilk iyi dilek ifadesinde hem sözü edilen Hoid Tamir Yazıtlarındaki gibi emir çekimi kullanılarak okurun dikkati çekilmiş hem de edebîliğin en önemli göstergelerinden biri olan benzetme kullanılmıştır. “*kaya teñr<i>ken kutlug boluñ*” biçimindeki ikinci iyi dilek ifadesinde nida değerinde bir emir çekimi; “*kutlug boluñ*” şeklindeki üçüncü iyi dilek ifadesinde de yine nida değerindeki emir çekimi kullanılmıştır. Bu edebîlik araçlarının kullanıldığı iyi dilek ifadelerinin arasında da “*bitig biti-*” yinelemesi ve “*kul açuka*” nidası da kullanılmış ve bu araçların hepsi iyi dilek ifadeleri kısmında edebî bir yapının kurulmasını sağlamıştır. İyi dilek, sözü edilen Hoid Tamir Yazıtlarında kelimelerin temel anlamı ve dilin göndergesel ya da alıcıyı harekete geçirme işlevi ile ifade edilmişken Arhanan Yazıtı’nda edebîlik araçlarıyla bezeli hâlde dilin sanatsal işlevi ile ifade edilmiştir.

Kullanılan edebîlik araçları ve bu araçlarla oluşturulan yapı dikkate alındığında iyi dilek ifade etme “konu”sunda sözü edilen Hoid Tamir Yazıtları ile Arhanan yazıtları ortak bir paydaya sahip olsa da bu “konu”ların ifade ediliş tarzlarında yani üsluplarında farklı üslup tercihlerine sahiptir. İyi dileği Arhanan Yazıtı edebî şekilde ve dilin sanatsal işlevi ile ifade ederken sözü edilen Hoid Tamir Yazıtları dilin göndergesel ya da alıcıyı harekete geçirme işlevi ve günlük/standart ifade tarzıyla edebî olmayan bir şekilde ifade etmiştir. Başka bir deyişle iyi dileğin ifadesinde

⁷²⁴ Uygur Yazıtlarında iyi dilek ifadeleri için ayrıca bk. Aydın, 2019: 21-28.

Arhanan Yazıtı'nda edebî bir üslup tercih edilmişken sözü edilen Hoid Tamir yazıtlarında standart ya da günlük ifade tarzı tercih edilmiştir. Bu haliyle Arhanan Yazıtı'ndaki iyi dilek ifadesi 7, 14, 15, 16. Hoid Tamir Yazıtlarındaki iyi dilek ifadelerinden daha edebî, daha edebî olduğu için daha etkileyici ve güzeldir. Edebîlik iyi dilek noktasında Arhanan Yazıtı'na etkileyicilik ve güzellik değeri sağlamış, onu konu açısından paydaşlarından yukarıya çıkarmıştır.

3.1.8.4. Çoklukta Birlik

Çoklukta birlik ilkesine göre yazıt metnine yaklaşıldığında benzetme ve nida araçlarının iyi dilek ifadesini etkili kılmada, yineleme kullanımı ve eksiltinin kullanılmamasının ise entelektüel uğraşın vurgulanmasıyla anlatıcının öne çıkarılmasında ilişkili şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Benzetme ve nida araçları tek bir amacın, iyi dilek ifadesinin etkili kılınması amacının etrafında ilişkili bir şekilde kullanılmış ve belirli bir etki oluşturulabilmiştir. Yineleme kullanımı ve eksiltinin kullanılmaması da entelektüel uğraşın vurgulanması ve bu uğraşın anlatıcıyla ilişkilendirilmesini birlikte çalışarak sağlamıştır. Her iki amaçta da birbirinden farklı araçlar kullanılmış, bu araçlar birbirleri ile ilişkilendirilerek tek bir amaca yönlendirilmiş ve araçlar tek bir amaç etrafında yapılandırılmıştır. Böylece çoklukta birlik sağlanmıştır.

3.1.8.5. Bütünlüklü Olma

Arhanan Yazıtı hem entelektüel uğraş vurgusu ve anlatıcının kendini öne çıkarması hem de iyi dilek ifadesi bakımından bütünlüklü şekilde oluşturulmuştur. Araçlar bu bilgi kümelerini etkili şekilde ifade edebilmek için hem kendi içlerinde hem metnin genel yapısı ile ilişkili kullanılmıştır. Benzetme ile nida, yineleme kullanımı ile eksiltinin yapılmaması hem kendi içlerinde hem de yazıtın genel yapısı ile uyumlu bir hâlde kullanılmış ve böylece bütünlüklü bir yapı oluşturulabilmiştir. Ayrıca bu bütünlüklü yapı belirli bir müzikalite ile de desteklenmiş ve anlatımın daha etkili hâle gelmesi sağlanmıştır. Yazıt sahip olduğu bilgiyi etkili bir şekilde okura iletebilmek için edebîliği bir araç olarak kullanmıştır. Eksilti kullanımı ile önlenen gereksiz tekrar ise metnin bütünlüğüne katkı vermiştir.

3.1.8.6. Ek Değer

Ek değer açısından Arhanan Yazıtı ilk satırında barındırdığı “*teñr<i>ken*⁷²⁵ *kunçuy*⁷²⁶” ifadesi sayesinde kadının sosyal ve siyasal hayattaki yüksek konumunu göstermesi bakımından ayrıca ek bir değere sahiptir. Tıpkı 3. Hoid Tamir Yazıtı’nda olduğu gibi “*kunçuy*” kelimesi olumlu bir sıfat ile nitelenmiştir. Bu tarz kullanımlar bozkır hayatında kadının muteber yerini göstermesi ve kültür tarihine katkıları bakımından oldukça önemlidir. Yazının ve metin üretmenin oldukça zahmetli olduğu bir dönemde yazılanlar, ilettikleri bilginin yanında yazılmaları bakımından da kıymetli sayılabilir. Bu yazıtta da bir “*kunçuy*”dan bahsedilmesi onun ne kadar önemli olduğunun, başka bir deyişle konu olarak seçilebilecek kadar önemli olduğunun göstergesidir. Arhanan Yazıtı kadına karşı tavır ile ilgili bilgi barındırması bakımından edebî olmasa da ek bir değere sahiptir.

3.1.9. Gurvaljin Uul Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Bu başlık altında Gurvalcin Uul Yazıtı’nın herhangi bir edebî yapıya sahip olup olmadığı bir önceki bölümde ortaya konan edebîlik ölçütleri aracılığı ile aydınlatılmaya çalışılmıştır.

3.1.9.1. Metin Parçası-1

1. *t(ä)ñri kuli*⁷²⁷ : *bit(i)d(i)m*⁷²⁸ (Şirin, 2016: 658)

Metin Parçası-1’de görüldüğü gibi Gurvalcin Uul Yazıtı üç kelimedenden oluşan bir yazıttır. Yazıttaki tüm kelimeler temel anlamları ile kullanılmış, bu durum dilin iletişim amaçlı göndergesel işlevle kullanımını doğurmuştur. Yazıt sahibi olan “*t(ä)ñri kuli*⁷²⁹” ardında iletişim yönü ağır basan bir metin bırakmıştır.

⁷²⁵ *teñriken*: “*kutlu, aziz*” (Aydın, 2018: 178).

⁷²⁶ *kunçuy*: “1. *kağan kızı veya kız kardeşi* 2. *eş, karı, zevce*” (Şirin, 2016: 734).

⁷²⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Ben) Tanrı kulu(yum).”

⁷²⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Ben) yazdım.”

⁷²⁹ “*t(ä)ñri kuli*” kişi adı olarak kullanılmıştır (Aydın, 2024: 154).

Yazıtta sadece eksilti “[Ben] *t(ä)ŋri kulu* [erür] [ben] : [ben] *bit(i)d(i)m*” şeklinde kullanılmış ve bunun dışında herhangi bir edebîlik aracı kullanılmamıştır (Gürgün, 2021: 234). Yazıtta herhangi bir edebî yapı kurulmamış, eksilti edebîliğe değil metnin kurulumuna hizmet etmiştir. Gurvalcin Uul Yazıtı’nda herhangi bir edebîlik tespit edilememiştir.

3.1.9.1.1. Ek Değer

Gurvaljin Uul Yazıtı, edebî bir değere sahip olmasa da ek bir değere sahiptir. Göktürk harfli Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “*t(ä)ŋri*” kelimesi “Allah, yaratıcı” anlamıyla “ŞU, D, 1-2; ŞU, G, 9; TA, B, 3” yazıt ve satırlarında kullanılmıştır (Şirin, 2016: 410). Söz konusu yazıt ve satırlarda Moyen Çor’un hâkimiyet ve zaferlerinin meşrutiyeti Tanrı’ya dayandırılmıştır. Benzer yaklaşım ve durum Göktürk Yazıtlarında da mevcuttur. Söz konusu yazıtlara bakıldığında “Tanrı”nın, siyasî bir bağlamda kullanıldığı görülür. Söz konusu yazıtlarda egemen “Tanrı-insan” ilişkisi siyasî bir bağlamda şekillenir. Bu durum, genel olarak inancın ve Tanrı’nın, kağanın iktidar veya zaferinin meşrutiyetini sağlamak gibi başka bir konu veya amaç için araç olarak kullanıldığını gösterir. Bunların yanında Gurvaljin Uul Yazıtı’nda ise Tanrı ile kul ilişkisi kurulmuş, herhangi bir siyasî bağlam oluşturulmamıştır. Kişi, adında herhangi bir çıkar gözetmeksizin saf inancıyla “Tanrı” adını kullanmıştır. Doğal olarak bu yazıtta Tanrı ve inanç konusunda çıkarsızlık ve manevi olgunluk ifade edilmiştir. Yazıtta sergilenen bu çıkarsızlık ve manevi olgunluk, siyasî bağlamdaki egemen Tanrı-insan ilişkisinden farklıdır. Gurvaljin Uul Yazıtı’ndaki ilişki çıkarsız ve saf bir şekilde kurulduğu için farklı amaçlara hizmet eden diğer siyasî ilişki türlerinden hem farklı hem daha kıymetlidir. Söz konusu kıymet, ilişkinin saflığı ve çıkarsızlığından kaynaklanmaktadır.

Yazıttaki diğer bir ek değer ise devrin entelektüel tavrına “*bit(i)-*” ifadesi ile katılmasıdır. Yazı yazmanın açık bir şekilde ifadesi yazarın entelektüel tavrını ortaya koymuştur.

3.1.10. Sevrey Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Sevrey Yazıtı Karabalgasun-I ve kimi Hoid Tamir Yazıtları (1, 4, 9, 13, 17, 19, 20, 21. Hoid Tamir Yazıtları) gibi tam olarak okunamamış bir yazıttır. Yazıtta okunabilen ifadelerden edebî olma potansiyeline sahip sadece tek ifade, beşinci satırdaki “... [bu?]nça b[ol]zun” biçimindeki emir çekimidir. Ancak yazıt metni okunamadığı için bu emir çekiminin edebî işlevi ve genel olarak da yazıtın edebîliği hakkında hüküm vermek mümkün değildir.

3.1.11. Karabalgasun-I Yazıtı’nın Edebî Eleştirisi

Karabalgasun-I Yazıtı; Sevrey ve bazı Hoid Tamir Yazıtları (1, 4, 9, 13, 17, 19, 20, 21. Hoid Tamir Yazıtları) gibi tam olarak okunamamış bir yazıttır. Buna rağmen okunabilen bir kısmında Sevrey ve sözü edilen Hoid Tamir Yazıtlarından daha dikkat çekici bir parçaya sahiptir.

3.1.11.1. Metin Parçası-1

8. <...> *ilgerü kün tugsuk* <...>

10. <...> *kêrû kün batsık* <...> (Aydın, 2018: 68)

Karabalgasun-I Yazıtı’nın “KarB I/III (/ 3. Tab. 51)” kısmında okunabilen parçalardan sekizinci satırdaki “<...> *ilgerü kün tugsuk* <...>” ve onuncu satırdaki “<...> *kêrû kün batsık* <...>” ifadeleri edebî açıdan dikkat çekicidir. Bu ifadelerde “*ilgerü*⁷³⁰” ve “*kêrû*⁷³¹” yön adları açılmıştır. “*ilgerü*” ve “*kêrû*” yön adları sırasıyla “*kün tugsuk*” ve “*kün batsık*” ifadeleri ile açılmıştır. Açıklamada kullanılan sıfat-fiil yapıları Suci Yazıtı’nın dördüncü satırındaki “*kün togsık(k)a : b(a)tsık(k)a*” ifadesi ile paralel bir yapıya sahiptir. Suci Yazıtı’nda yönlerin sıfat-fiil öbekleri ile ifadesi metnin etkili bir anlatıma sahip olmasına hizmet etmiştir. Yönler görsel unsurlarla desteklenmiş ve sıfat-fiil kullanımı sayesinde hareketli ve dinamik

⁷³⁰ *ilgerü*: “doğu” (Aydın, 2018: 133).

⁷³¹ *kêrû*: “batı” (Aydın, 2018: 146).

bir ifade sağlanmıştır. Karabalgasun-I Yazıtı'nda bu açıklamaların yer aldığı bağlam okunamadığı için ifadelerin edebiliği hakkında herhangi bir hüküm verilemez. Ancak Suci Yazıtı'ndaki kullanım ile olan paralelliği göz önüne alındığında bu açıklamaların metne görsellik ve dinamizm açısından katkıda bulunduğu ve metni etkili kılmada hizmet ettiği düşünülebilir. Yine de bağlam oluşturulmadığı için bu ifadelerin ve metnin edebiliği hakkında herhangi bir hüküm verilemez. Bu açıklamalar edebîlik potansiyeli barındırdığı için dikkat çekicidir.

3.2. KARABALGASUN-II YAZITI'NDAN ALINTILANAN METİN PARÇASI ÜZERİNDEN EDEBÎ DİL VE YAPININ BETİMLENMESİ

Bu başlık altında Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından alıntılanan ve aynı konuyu farklı dil türleri ile işleyen iki metin parçası üzerinden teorik kısımda verilen bilgiler kılavuzluğunda “edebî dil” ve “edebî yapı”nın betimlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Alıntılanan metin parçası edebî dil ve yapı özelliği gösteren, Karabalgasun-II Yazıtı'nın altı, yedi, sekiz, dokuz ve onuncu satırında yer alan “*kök : t(ä)ŋridä : kut(u)m : yuyka : boltı : / y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” şeklindeki dördüncü ve beşinci cümleleridir. Bu cümlelerden müteşekkil metin parçası üzerinden edebî dilin görünümü ve nasıl yaratıldığı, söz konusu parçanın edebiliği nasıl elde ettiği ya da edebî kılındığı, söz konusu yapının niçin edebî olduğu konuları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Edebî dil ve edebiliğin daha iyi anlaşılabilmesi için söz konusu metin parçası edebî dil ve yapı özelliği göstermeyen, aksine sadece iletişimsel dil özelliği gösteren, Suci Yazıtı'nın sekizinci satırından alıntılanan “*(a)mtı : ölt(ü)m*” metin parçasıyla gerekli yerlerde karşılaştırılmıştır. Böylece aynı konunun farklı tarzlarda işlendiği iki metin parçası üzerinden “edebî dil” ve “edebî yapı” ile “edebî olmayan iletişimsel dil” ve “edebî olmayan yapı” arasındaki fark daha açık bir şekilde izlenebilecektir.

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu edebî metin parçası özelinde yapılan çıkarımlar, Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki diğer edebî metin parçaları için de genel olarak teorik açıdan geçerlidir. Söz konusu edebî metin parçalarının özellikleri bu şekilde ortaya konabilir ancak bu durumda

çalışmada tekrara düşülme tehlikesi ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple tüm edebî metin parçaları yerine bunlar arasından yüksek edebî niteliğe sahip, öne çıkan örnek üzerinden betimleme gerçekleştirilmiştir.

Betimlemenin gerçekleştirileceği metin parçalarının transkripsiyonları ve Türkiye Türkçesine aktarımları şu şekildedir:

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının transkripsiyonu (Özönder, 2001: 181; Alimov, 2015: 31; Şirin, 2016: 660; Aydın, 2018: 89; Ölmez, 2018: 51):

“*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*”

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının gerçek anlam esaslı Türkiye Türkçesi aktarımı:

“Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.”

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının mecaz anlam esaslı Türkiye Türkçesi aktarımı:

“Mavi gökte talihim/yaşam gücüm, zayıf oldu (vefat ettim). Yağız yerde hayatım/kaderim, kısa/az oldu (vefat ettim).”

Suci Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının transkripsiyonu (Sertkaya, 2000: 310; Şirin, 2016: 650; Aydın, 2018: 87; Ölmez, 2018: 189):

“*(a)mtı : ölt(ü)m*”

Suci Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının gerçek anlam esaslı Türkiye Türkçesi aktarımı (Sertkaya, 2000: 311; Şirin, 2015: 65; Aydın, 2018: 87; Ölmez, 2018: 189):

“*Şimdi öldüm.*”

Göktürkçede “ölmek” bilgisi gerçek anlamla “öl-” kelimesi, mecaz anlamla ise pek çok kelime ve kelime öbeğiyle ifade edilmiştir. “*adrıl-, adrın-, yokla-, alkın-, az-, boguzlan-, kit-, saçlän- (?) , uç-, yügür-*” şeklindeki kelimeler ve “*kärgäk bol-, yok bol-, yaşı teg-, kara bol-, kapırçakka kir-*” şeklindeki kelime öbekleri (Tekin, 2014: 82; Şirin, 2015: 160-161; Şirin, 2016: 463-468; Ölmez, 2018: 65, 143; Aydın, 2022b:

373-382) ölenlerin statüleri veya etkileyici bir anlatım yakalamak isteyen yazarların tercihleri gibi sebeplerden ötürü “ölmek” bilgisini iletmede mecaz anlamları ile kullanılmıştır. Örneğin ölen, metin yazarının bağlı olduğu kağan, kağanlık ailesi ya da üst düzey yöneticilerden ise “*kārgāk bol-*” ve “*uça bar-*” gibi birleşik fiiller tercih edilmiş; “*öl-*” kullanılmamıştır. Ancak metin yazarının bağlı olduğu kağan ve kağanlık ailesi dışında birinin, sıradan bir insanın, metin yazarının kavmine dâhil olmayan insan(lar)ın, düşman millet veya kağanın ya da hayvanın ölümünde ise basitçe “*öl-*” kelimesi kullanılmıştır. “At”ın ölümünü ifade etmek için de yine “*öl-*”, “*tüş-*” ve “*kıd-*” kelimeleri tercih edilmiştir (Şirin, 2015: 105; Ölmez, 2018: 143; Aydın, 2022b: 377-378; Aydın, 2024a: 50). Özellikle metin yazarının düşman milletleri küçümsemek adına sıradan “*öl-*” tercih edilmiştir (Aydın, 2024a: 50). Göktürkçede “ölmek” bilgisini gerçek anlam ile ifade eden temel kelime “*öl-*”tir (Clauson, 1972: 125; Şirin, 2015: 105; Şirin, 2016: 466; Aydın, 2022b: 373). Söz konusu kelime gerçek anlamı ile “ölmek” bilgisini ifade ederken mecaz olarak ise “2. (bodun birliği) bozulmak, (bodun varlığı) ortadan kalkmak, mahvolmak, helak olmak; asimile olmak”, “3. çok sıkıntı veya acı çekmek”, “4. (hayvan) ölmek, telef olmak” şeklindeki anlamları karşılamıştır (Şirin, 2015: 105; Şirin, 2016: 737).

“Ölmek” bilgisi Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında da hem mecaz hem gerçek anlamlı kelimeler ve mecaz anlamlı bir kelime öbeği ile ifade edilmiştir. “*uç-*” (TE, B, 5; ŞU, K, 12) kelimesi ve “*yok bol-*” (TA, D, 8) kelime öbeği söz konusu yazıt grubunda “ölmek” bilgisini mecaz anlam ile bildirirken “*öl-*” (SU, 8) kelimesi ise “ölmek” bilgisini gerçek anlam ile ifade etmiştir (Şirin, 2016: 466-467).

“*öl-*” kelimesi, Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında Suci Yazıtı’nın sekizinci satırı ve Tariat Yazıtı’nın güney yüzünün dördüncü satırında birer kez, Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün beşinci satırında ise iki kez olmak üzere toplamda dört kere kullanılmıştır (Şirin, 2016: 466, 487; Ölmez, 2018: 245; Aydın, 2018: 161). Kelime Tariat Yazıtı’nda “...*(a)nta k(e)srä it yilka : üç k(a)rluk : y(a)bl(a)k s(a)k(i)n(i)p : t(ä)zä : b(a)rdı kur(i)ya on ok(k)a kirtı*⁷³² : *(a)nta [iç(i)k]di*⁷³³ [ö]lt[i]⁷³⁴” ve

⁷³² Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tâbi kılıp İgdir(lerden) Bölök <...> ben, ondan sonra it yılında (746) (Aydın, 2018: 43) Üç Karluklar fena halde / olağanüstü tasalanıp kaçtı, batıda On Oklara sığındı.*” (Şirin, 2022: 259).

⁷³³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Orada <...> tâbi oldular.*” (Aydın, 2018: 43).

⁷³⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*<...> öldü(ler).*” (Aydın, 2018: 43).

Şine Us Yazıtı'nda da “*t(a)y bilgä : tutuk : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : bir (e)ki (a)tl(i)g : y(a)bl(a)kın : üç(ü)n : k(a)ra : bod(u)n(i)m*⁷³⁵: *ölt(ü)η : y(e)td(i)η : y(a)na : iç(i)k ölm(ä)çi : yitm(ä)çi: s(ä)n tid(i)m*⁷³⁶ : *yiçä: iş(i)g : küç(ü)g : birc(i)l: tid(i)m*⁷³⁷ :” şeklinde “(bodun birliği) bozulmak, (bodun varlığı) ortadan kalkmak, mahvolmak, helak olmak; asimile olmak” mecaz anlam(lar)ıyla tercih edilmiştir (Şirin, 2016: 487). Söz konusu kelime Suci Yazıtı'nda ise “*(a)mtı : ölt(ü)m*⁷³⁸” şeklinde “ölmek” gerçek anlamıyla kullanılmıştır (Şirin, 2016: 466).

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “ölmek” bilgisinin ifade ediliş şekillerinden biri de Karabalgasun-II Yazıtı'nda geçen “*kök : t(ä)ηridä : kut(u)m : yuyka : boltı:/y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısga : boltı* :” cümleleriyle oluşturulmuş edebî metin parçasıdır. Söz konusu edebî metin parçası ile Suci Yazıtı'ndaki “*(a)mtı : ölt(ü)m*” ifadesi karşılaştırıldığında edebî olan ve olmayan ifade; edebî ve iletişimsel dil farkı “ölmek” bilgisi üzerinden dil temelinde ortaya konabilir, edebî yapı ve edebî dil bu şekilde çözümlenebilir.

3.2.1. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Varlık Tarzı

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçası öncelikle kendi başına bir “var olan”dır, bir nesnedir ve kendine özgü bir varlık tarzına sahiptir. Bu metin parçası varlık olma açısından somut ve soyut olmak üzere iki karşıt ve zorunlu kısımdan oluşur. Söz konusu edebî metin parçası ve dilinde hem somut (/ real) hem soyut (/ irreal) kısım yer aldığı için de hem somut hem soyut kısmı kuşatıcı bir inceleme gerekir.

Metin parçasının “taş, harf, ses, gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı” gibi öğelerden oluşan kısmı duyulur algıya hitap eder, duyulur algı (birinci kavrama) ile kavranır ve onun somut kısmını oluşturur. Göstergenin somut yapısı, gerçek anlam, standart dil ilişkileri ve iletişimin ön planda olduğu bu somut kısım birinci kavrama

⁷³⁵ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Tay Bilge Totok kötülük düşündüğü için, bir iki süvari de kötülük düşündüğü için (ey) halkım!*” (Aydın, 2018: 56).

⁷³⁶ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Öldün, mahvoldun. Tekrar tâbi olursan, ölmezsin, mahvolmazsın’ dedim.*” (Aydın, 2018: 56).

⁷³⁷ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*İşini gücünü ver’ dedim.*” (Aydın, 2018: 56).

⁷³⁸ Türkiye Türkçesi aktarımı: “*Şimdi öldüm.*” (Ölmez, 2018: 189).

ile “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” şeklinde transkribe edilir. Söz konusu metin parçasının aynı bakış açısı ile Türkiye Türkçesi aktarımı ise “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklinde yapılır. Taş, ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapıdan oluşan somut alan görülen ve ön planda olandır. Somut alan taş, ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı yönüyle gerçek bir nesnedir. Bu gibi yönler duyulara doğrudan verilir ve estetik öznenen ya da estetik algıdan bağımsız bir şekilde de vardır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan söz konusu metin parçasının bu somut kısımları sınırlıdır, algının “şimdi” ve “burada”sına bağlıdır. Söz konusu yönler yani somut kısım, soyut kısım için bağlayıcıdır. Taş, ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı gibi öğelerden oluşan somut kısım, metnin tarihî varlığının varlıksal koşuludur. Metnin kalıcılığı, maddi varlığını sürdürebilmesi ve yeniden ortaya çıkabilmesi bu somut alana bağlıdır. Başka bir deyişle somut kısım, söz konusu metin parçasının sahip olduğu “ölüm ve bundan duyulan hüznü”ü içeren edebî özün taşıyıcısıdır. Ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı, “ölüm ve bundan duyulan hüznü” biçimindeki soyut kısmı görünür kılarak belirleyici rol oynar. Bu edebî yapı bir yandan gerçekliği aşsa da bir yandan da aştığı gerçekliğe dayanır. Söz konusu edebîlik, yüzey yapının şekillenme biçiminde kendini ortaya koyar.

Metin parçasının duyularla kavranamayıp sadece estetik algı ile kavranabilen ve esasen “ölüm ve bundan duyulan hüznü” şeklindeki sanatsallığı/edebîliği barındıran kısmı, onun soyut yapısını oluşturur. Başka bir ifadeyle “ölüm ve bundan duyulan hüznü”nün ifadesi onun soyut alanıdır. Bu soyut ifade “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” veya Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklindeki somut alana bağlıdır. Bu somut alan olmaksızın genel olarak sanatsallığın, özel olarak ise edebîliğin yer aldığı soyut alan olanaksızdır. “Ölüm ve bundan duyulan hüznü”ün yer aldığı soyut yapı görünen ve arka planda olandır. Derinlik, zenginlik, estetik değer ve güzellik bu soyut alana bağlıdır. Görünür kılınan, soyut alan olan “ölüm ve bundan duyulan hüznü” ve soyut alanın düzenidir. Başka bir deyişle “ölüm ve bundan duyulan hüznü” olan soyut kısım taş, ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapıdan oluşan “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” biçimindeki somut kısımda görünüşe çıkmıştır. Bu soyut ifade

görünüş varlığına sahiptir, görünüşe çıkmış olarak mevcuttur. Edebî olan “ölüm ve bundan duyulan hüznün”, dilde sanatsal bir şekilde gerçekleşen bir nesneleşme, görünüş veya cisimleşmedir. “Ölüm ve bundan duyulan hüznün” “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” şeklindeki dil göstergelerinden oluşturulmuş yapıda görünür kılınmıştır. Duyulur madde yüzey yapı, yazarın biçimlendirici eyleminden geçip genel olarak sanatsallığı, özel olarak ise edebiliği iletir hâle getirilmiştir. Başka bir deyişle alıntılanan kısımdaki edebîlik, “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ün dil göstergeleri ile sanatsal nesne biçimine getirilmesidir. Yazar araç olarak kullandığı “*kök*”, “*kısğa*”, “*yuyka*” gibi dil göstergelerine ve bunlardan oluşturduğu yüzey yapıya biçim vererek soyut edebiliği oluşturmuştur.

Somut alan ve bu alanda yer alan “10’lu hece ölçüsü, ‘4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2’ imkânlarına sahip durak yapısı, çeşitli düzeylerdeki paralellikler ve bunlarla oluşturulan ritim, “*boltı*” redif değerindeki ses benzerliği ve “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği ile oluşturulan ses ahengi” biçimindeki ögeler edebîliğe katkı sunar ancak bu katkı kısmi ve ikincildir. Ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı gibi ögelerden oluşan somut kısım, alıntılanan kısmın edebîliğinin bir parçasıdır ve bu kısım edebîliğe sınırlı, kısmi bir katkı sunar. Örneğin ses yukarıda değinildiği gibi ses benzerlikleri ve ahenk örgüleri ile metni destekler. Yüzey yapı ise cümle, söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralellikler ve ritmik yapıları barındırır. Bunlar metnin edebîliğine kısmi bir katkı sunar ancak söz konusu katkı görmezden gelinemez. Alıntılanan metnin edebîliği esas olarak “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısğa*” “*bol*”ması ile oluşturulan “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ün ifadesinde yani soyut alandadır. Özgün ve güçlü bir “ölüm metaforu” ile oluşturulan soyut alan, estetik yaşantının sağlandığı esas sanatsal kısımdır. Başka bir deyişle “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” biçimindeki somut kısmın oluşturduğu ve işaret ettiği “ölüm ve bundan duyulan hüznün” soyut ifadesi, edebîlik adına esas olan kısımdır. Alıntılanan metin parçasının esas edebî ağırlığı “somut gerçeklik (ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı)”te görünüşe çıkarılıp nesneleştirilen “soyut ifade (ölüm ve bundan duyulan hüznün)”dedir. Soyut kısım “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” veya Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum*

kısa oldu.” gerçek anlamlarının ardından onları aşarak ortaya çıkar ve esas olarak edebîlik de bu gerçek anlamlarda değil onları aşan, mecaz anlamın yer aldığı soyut kısımdadır. Bu mecaz anlam ve soyut yön metni, gerçek anlamdan ve bu anlama sahip Suci Yazıtı’ndaki “(a)mtı : ölt(ü)m” gibi metin parçalarından farklılaştırır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının edebî derinliği, bu soyut yönüyle gerçek anlamın bağlı olduğu gerçeklik dünyasının sınırlarını aşar, gerçek anlama ve maddi olana göre aşkın olur.

Bu dereceli duruma ve heterojen bir yapı sergileyen varlık tarzına rağmen Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının edebîliği metnin somut-soyut bütünlüğüne dayanır. Alıntılanan metin parçası ne salt bir somut nesne olup sadece maddesellikten ne de sadece soyut bir unsur olup sadece ideallikten ibarettir. Metin parçası taş, ses ve “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısa : boltı*” şeklinde gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı yönleriyle gerçek bir nesne, madde; “ölüm ve bundan duyulan hüznün” duygusu ile soyut bir unsur, idealitedir. Söz konusu metin parçası hem somut hem soyuttur, sanat eserlerinde olduğu gibi kendine özgü böyle bir yapıya sahiptir ve edebîliği de bu özgün yapıya dayanır. Alıntılanan metnin edebîliği yukarıda değinildiği gibi sadece somut alanın kısmi katkısı ya da sadece soyut alanın esas katkısı ile sınırlanamaz aksine metin parçasının edebîliği söz konusu iki alanın bütünlüğünden, birbirleri ile özdeşleşmesinden kaynaklanır. Alıntılanan metin parçasının bütünlüğü somut ve soyut alanın karşılıklı ilgisinden kaynaklanır. Metin parçası bütünlüklü bir varlık tarzına sahip olduğu için bu alanlardan herhangi birine indirgenemez. Alıntılanan metin parçası sadece ritim ya da ses ahenginde gerçekleştirilen düzenlemeler gibi somut alan veya sadece metafor kullanımı gibi soyut alan şekillendirmeleri sayesinde edebî değildir aksine hem somut hem soyut alan biçimlendirmeleri sayesinde edebîdir. Söz konusu metin parçası somut-soyut ikililiğine sahiptir ve varlık tarzı böyle bir ikililiğe dayandığı için de onun eleştirisi de bu iki alanı da kuşatan bir analize dayanmalıdır. Metin parçasını sadece gerçek anlamın hâkim olduğu somut kısım sanat eseri yapmaya yetmez, soyut kısma ihtiyaç vardır. Aynı şekilde soyut kısım tek başına var olamaz, somut kısma ihtiyaç duyar. “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısa : boltı*” gerçek anlama dayalı somut

yapı olmaksızın “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki soyut edebî yapı görünür kılınamaz.

Sonuç olarak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının edebîliği sadece somut veya soyut kısımda değil hem somut hem soyut kısımda, metnin ikili varlık tarzının bütünlüğündedir. Metnin “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki soyut kısmı kalıcı ve estetik öznenen bağımsız “taş, ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı” şeklindeki “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” somut kısmı tarafından taşınır. Alıntılanan metin parçası bunlardan herhangi birine indirgenemeyen bir bütündür ve bu hâliyle hem duyulara hitap eder (ses ve yüzey yapı gibi unsurlar ile) hem de “ölüm ve bundan duyulan hüznün”den oluşan zihinsel bir oluşum nesnesidir. Söz konusu metin parçası ses ve yüzey yapı şeklinde duyusal bir var oluş, bu var oluş içinde “ölüm ve bundan duyulan hüznün” ise soyut karaktere sahip olan sanatsal bir varlıktır. Soyut kısmın aşkınlığına rağmen edebîlik, yine de somut kısım yani ses ve gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı içinde varlık kazanır. “Ölüm ve bundan duyulan hüznün”, “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” şeklindeki yüzey yapıdan temellenir, ona bağımlıdır ve yüzey yapı olmaksızın görünüşe çıkıp edebî şekilde var olamaz. Bu yüzden “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” cümlelerinden oluşan metin parçasından elde edilecek estetik yaşantı/deneyim, duyusal kökenli ancak tinsel bir yaşantıdır.

3.2.2. Estetik Açıdan Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Algılanması

Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasındaki edebî yapının, dil göstergelerinden oluşturulmuş yüzey yapıda nesneleşebilmesi ve görünüşe çıkabilmesi için estetik algı da deneyime katılmalıdır. Alıntılanan metnin edebî olarak algılanması öncelikle somut kısımdaki taş, harf, ses, yüzey yapının; kelimeler, cümleler ve bunların gerçek anlamlarıyla anlaşılması ile başlar. Birinci kavrama ya da başka bir deyişle duyulur algı bu somut kısma yönelerek söz konusu unsurları algılar. Bunun sonucunda “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” biçiminde, Türkiye Türkçesinde ise “*Mavi gökte kutum ince*

oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.” şeklinde cümlelerden oluşan ancak henüz edebî derinliği olmayan metin parçası ortaya çıkar. Söz konusu somut kısım, duyulur algı ile algılandıktan sonra ikinci kavrama veya estetik algı, somut kısımdan hareketle soyut kısma yönelir. Bu yöneliş sonucunda duyularla kavranamayan ve ancak estetik algı ile kavranabilen, aşkın soyut kısım “ölüm ve bundan duyulan hüznün” kavranır. Başka bir ifadeyle alıntılanan metin parçası “taş”lık, “ses”lik, “dilsel gösterge”lik ve “‘*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*’ gerçek anlam”ın mevcudiyeti içerisinde bir edebî metin parçası olarak deneyimlenir. Bu edebî metin parçasında söz konusu olan yüzey yapının bilinmesi değil aksine soyut alandaki “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ün hissedilmesidir. Estetik algıda elde edilen “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklindeki duyulur yüzey yapıdan fazlasını yani soyut alandaki “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ü görme/hissetme yeterliliğidir.

Bir özne alıntılanan metin parçasına bakıp sadece “*kut*”, “*y(e)r*”, “*kök*”, “*yol*”, “*kısga*” gibi bağımsız biçim birimleri veya “*+dä*”, “*+m*”, “*-tı*”, “*bol-*” gibi bağımlı biçim birimleri görebilir. Bunun yanında “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısga : boltı*” cümlelerini “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” gerçek anlam ile algılayabilir. Bunun yanında metin parçasının dil tarihindeki yerini ya da gramer açısından çözümlemesini düşünebilir. Bunlar sadece duyulur algı ile algılanan somut kısımdaki öğelerdir. Bir diğer özne ise aynı metin parçasındaki yüzey yapıya bakıp hem duyulur algı ile ondaki somut kısmı hem de estetik algı ile bu somut kısımda taşınan paralelliği ses ahengini, metaforu, çoklukta birliği, bütünlüğü, söz sanatlarını; “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ü birlik içinde algılayabilir. İlk özne sadece duyulur algı göstermiş ve sadece somut kısmı kavramıştır. İkinci özne ise hem duyulur algı hem de estetik algı göstermiş ve bu algı bütünlüğü ile somut kısmın ötesindeki soyut edebî yapıyı da kavramış, metin parçasındaki edebî boyut ve derinliği de deneyimleyebilmiştir. Duyulur algı somut kısımdaki gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapı ile sınırlı kalır ancak estetik algı gösterilirse alıntılanan metin parçasının soyut kısmı ve buradaki edebî yapı, “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki imge/duygu/anlam/ ele geçirilebilir.

Estetik özne somut ve soyut kısım şeklindeki iki kısmı birliktelik içinde ve birbirinden ayırt etmeksizin bir bütün olarak algılar. Metin parçası önce somut sonra

soyut kısım şeklinde değil, somut ve soyut kısmın bütünlüğü olarak görülür ve kavranır. Aşamalı kavrama (yani somut ve soyut yapı ayrılığını ortaya koyarak gerçekleştirilen kavrama) ise kavramanın nasıl olduğunu betimlemek adına şu anda olduğu gibi sadece araştırmacının tavrında ortaya çıkar. Yoksa estetik yaşantı amacıyla olan estetik öznenin kavramasında söz konusu kısımlar bütünlük şeklinde kavranır. Yani estetik özne estetik algı ile metin parçasına yaklaştığında “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” ifadesinde “ölüm ve bundan duyulan hüznü”ü algılar, hisseder. Sadece duyulur algının üzerindeki estetik algı ile somut kısımdaki yüzey yapının arkasındaki soyut kısımdaki edebîliğe ulaşılabilir. Söz konusu estetik algının takınılabilmesi için uygun bir estetik özne ve estetik öznenin de doğru bir estetik tavır alması gerekir.

3.2.3. Estetik Özne Olarak Okurun Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçası İçin Takınacağı Estetik Tavır

Alıntılanan yazıt parçasındaki edebî metin, kendi başına ele alındığında her şeyden önce taş ve kazınan çizgilerden, yüzey yapıdaki dil göstergelerinden oluşan maddesel bir karaktere, somut bir kısma sahiptir. Bu karakter veya kısım sıradan ya da kaba duyusallık denen bir algı ile algılanır. Bu hâliyle söz konusu parça, öncelikle bozkıra dikilen yazılı bir taş kütesidir. Taş, kazınanlar, yüzey yapıdaki gerçek anlamlı göstergeler söz konusu metin parçasının estetik deneyimden bağımsız, maddesel, kalıcı ve zorunlu varlığıdır. Bu maddesellik yazar tarafından biçimlendirilmiştir, edebîlik de ancak bu maddesellikte nesneleşmiş ve görünüşe çıkmıştır. Metin parçasının insan yapımı olarak taşa kazınması ve göstergelerin seçilmesi onun özsel maddeselliğidir, bunlar metnin kalıcı temelidir. “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” şeklindeki bu kalıcı temel aracılığıyla yazar tarafından yaratılmış edebîlik taşınır. Alıntılanan metin parçasının somut yönü, kendi olarak ve her varlık için mevcutken “ölüm ve bundan duyulan hüznü” şeklindeki sanatsal soyut yönü ise sadece gerekli tavrı yani estetik tavrı gösteren estetik özne için vardır. Alıntılanan metin parçasındaki edebî soyut yön ve bu yönden kaynaklı estetik değer olan güzel; estetik özne ve onun estetik tavrına gereksinim duyar. Alıntılanan parçadaki Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” gerçek anlama bağlı cümlelerden

oluşan metin parçası, herhangi bir insan için mevcuttur. Ancak “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki soyut edebî yapı ancak ona uygun estetik tavrı gösterebilen ve onu uygun şekilde deneyimleyebilen estetik özne için vardır. Sanatçı tarafından yüzey yapıya yerleştirilmiş edebîlik için estetik özne ve onun estetik tavrına ihtiyaç vardır.

Özne alıntılanan metin parçası ile nesnel veya estetik ilişki kurabilir. Eğer özne alıntılanan metin parçasına Göktürkçe ile ilgili gramer bilgisi edinmek ya da söz konusu dönemin söz varlığı ile ilgili kimi tespitlerde bulunmak amacıyla yaklaşıyorsa söz konusu metni bu gibi pratik amaçlarla deneyimliyorsa metinle estetik dışı nesnel bir ilişki kuruyor demektir. Bu ilişki ile çıkar açısından faydacı bir tavrıla metne yaklaşmak mümkündür ancak bu ilişki ve tavır metin parçasının edebîliğini deneyimlemek için uygun değildir. Eğer özne sadece edebîlik aracılığıyla estetik yaşantı elde etmek için metin parçasına yaklaşıyor ve bunun sonucunda da “ölüm ve bundan duyulan hüznün” deneyimliyorsa metinle estetik bir ilişki kuruyor demektir. Nesnel ilişkinin yanında estetik ilişki ile de metin parçasına yaklaşmak mümkündür ve söz konusu metin parçasının edebî boyutu ancak bu estetik ilişki sayesinde deneyimlenebilir. Öznenin metin parçası ile estetik ilişki kurabilmesi için gerekli estetik tavrı göstermesi şarttır. Eğer özne herhangi bir etimoloji ya da sentaks çalışması için yani bir çıkar uğruna metne yaklaşıyor, sağlayacağı bilgisel faydayı düşünmüyor ve salt metin parçasının edebî boyutunu çıkarsızca deneyimlemek istiyorsa gerekli estetik tavrı gösteriyor demektir.

Nitekim metin parçasının edebî boyutunu sergilemesi için söz konusu estetik ilişki ve estetik tavra, tamamlayıcı nitelikte de olsa gereksinimi vardır. Alıntılanan metin parçası bilinmek için yani Göktürk harflerinin tespiti, kelimelerin tanınması, gramer unsurlarının belirlenmesi ve yüzey yapının, kelimelerin gerçek anlamları ile kurulması için bilgisel tavrı talep eder. Yazıt ve yüzey yapı ile ilgilenen ve duyusallıkla ilgili bu tavır neticesinde harfler teşhis edilir, Göktürkçenin anlam ve gramer yapısı göz önünde tutularak “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” kurulur ve yüzeydeki anlamı Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklinde tespit edilir. Duyulur algı ya da birinci kavrama ile metin parçası bu şekilde elde edilir. Bundan sonra söz konusu metin parçası sahip olduğu edebî yapı için artık duyusallıkla ilgili

bilgisel tavrı talep etmez. Empirik dünyayı yöneten araç-amaç ilişkisi içinde bir kullanım nesnesi olarak deneyimlenmeyi istemez. Bunun yerine çıkarsız bir şekilde gerçekleştirilen ve estetik yaşantıyı amaçlayan estetik tavrı talep eder. Başka bir deyişle söz konusu edebî yapı, edebî yapının deneyimlenmesinden başka hiçbir amacı olmayan “saf algı (/ ilgiden bağımsız seyir)”yı talep eder. Ancak bu talep sağlanırsa söz konusu metin parçasının edebîliği deneyimlenebilir, ancak bu talebe olumlu karşılık veren özne için alıntılanan metin parçasının edebî boyutu vardır.

Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarı paralellikler, ses ahengi, metafor, çoklukta birlik, bütünlük gibi edebîlik araçlarıyla alıntılanan metin parçasını şekillendirmiştir. Edebîlik yani “ölüm ve bundan duyulan hüznün” ifadesi potansiyel olarak alıntılanan metin parçasının yüzey yapısında mevcuttur. Ancak bu potansiyelin edimsel hâle gelmesi, yeniden canlanması için estetik öznenin tamamlayıcı eylemine yani estetik bir ilişki içinde ve estetik tavırla metin parçasını deneyimlemesine gereksinimi vardır. Bu noktada estetik özne, artık edebî değeri alımlamaya uygun ve hazır olmalı, çıkar gözetmeksizin estetik tavrı sergilemelidir. Estetik özne, estetik tavırla alıntılanan metin parçasına yaklaştıktan sonra metnin yüzey yapısının ötesindeki edebî yapı ortaya çıkacaktır. “Ölüm ve bundan duyulan hüznün”ün yer aldığı edebî yapı ancak salt seyirsel bir estetik tavırla deneyimlenebilir. Böylece hem metin parçasının edebî boyutu gün yüzüne çıkacak hem de özne estetik yaşantı elde edip estetik bir duygu deneyimleyecektir. Özne ancak böyle bir ilişki ve tavır neticesinde alıntılanan metin parçasından edebî bir duygu elde edebilir ve söz konusu parçaya estetik bir değer biçebilir. Eğer söz konusu estetik ilişki kurulmaz ve estetik tavır uygun şekilde sergilenmezse metin parçasının “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki soyut edebî boyutu deneyimlenemez. Söz konusu metin parçası yalnızca Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklinde anlaşılır. Sahip olduğu bağımlı ve bağımsız biçim birimler ortaya konur, yazım özellikleri ve harf şekilleri tespit edilebilir ancak edebî boyutu gün yüzüne çıkarılamaz.

Estetik özne karşılaştığı metin parçasının edebî bir boyuta sahip olabileceğini hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır. O, yaklaştığı metin parçasında paralellik, ses ahengi veya metafor gibi edebîlik araçlarının kullanılıp kullanılmadığını sahip olduğu duygusal yön ve sanatsal alt yapısı ile sürekli yoklamalıdır. Karabalgasun-II

Yazıtı’ndan alıntılanan söz konusu metin parçasındaki hece ölçüsü ya da paralel yapıları fark etmeli ve burada muhtemel bir edebî yapının varlığını araştırmalıdır. Başka bir deyişle “*bolıtı*” redif değerindeki ses benzerliği ve “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği ile sağlanan ses ahenginin, “4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2” durak imkânlarına sahip ve hece eşitliği ile sağlanan 10’lu hece ölçüsünün, “Yer Tamlayıcısı-Özne-Yüklem” dizilişi ile sağlanan paralellik ve ritmin, edebîliğin işareti olabileceğini düşünmelidir. Bu gibi işaretlerden sonra muhtemel bir edebî yapı için estetik tavra hazır olmalıdır. “*kut(u)m : yuyka : bolıtı*” ve “*yolum : kısga : bolıtı*” ifadelerin gerçek anlamlarının yanında mecaz anlama da sahip olabileceği ihtimalini göz önünden ayırmamalıdır. İki cümleyi duyulur algı yani birinci kavrama ile algıladıktan sonra fark ettiği tüm edebîlik araçlarını belirli bir bütünlük ve ilişki içinde düşünerek mevcut edebî yapıyı fark etmelidir. Alıntılanan metin parçasındaki metaforun tespiti özellikle önemlidir. Çeşitli düzeylerdeki paralellik, hem redif hem uyak değerindeki ses benzerlikleri ile kurulan ses ahengi ve pek çok durak imkânına sahip 10’lu hece ölçüsü daha ilk anda yüzey yapıda fark edilebilirken özgün ve canlı bir metaforun tespiti için estetik özneye daha çok iş düşmektedir. Örneğin alıntılanan metin parçasındaki “*kut*”, Göktürkçede esas olarak “kağan ve katunlara bahşedilmiş yönetme gücü olarak Tanrı lütfu” gerçek anlamına sahiptir ve “KT, G, 9; KT, D, 28-29; KT, D, 31; BK, K, 7; BK, D, 23; BK, D, 35; 7. Hoit Tamir Yazıtı” gibi yazıtlarda bu gerçek anlamıyla kullanılmıştır. Göktürkçe düşünüldüğünde hiçbir yazıt metninde “*kut*”un “*yuyka*”lığı söz konusu değil iken Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında “*kut*”un “*yuyka*”lığı mevcuttur. Estetik özne söz konusu yüzey yapı karşısında paralellikler, ritim veya ses ahengi gibi edebîlik araçlarının mevcudiyetini de göz önünde bulundurarak artık kurgusal bir dünyada olduğunu, burada sanatçı erkinin hâkim olduğunu ve gerçek dünya ilişkileri ile söz konusu metne yaklaşamayacağını idrak etmelidir. Sanatçı tarafından biçimlendirilen bu dünyada “*kut*”un “*yuyka*” olmasının belki de sadece bu metne özgü edebî bir anlamının var olduğunu düşünmeli ve çıkarımlarını bu yönde iletmelidir. Özne burada gerçekliğin ve standart dilin sınırlarının edebîliğe doğru aşıldığını görmeli, edebî dünyanın kendi ilkelerinin geçerli olduğu kabul etmeli ve bu kabul ile hareket etmelidir. Aksi hâlde edebî yapı deneyimlenemez, “*kut*”un “*yuyka*”lığı ile kurulan metafor duyumsanamaz ve edebîlik yitirilir. Alıntılanan metin parçasının edebî

derinliğine nüfuz edilemez. Bu yüzden edebî bir metin parçasına sadece duyulur algı ile yaklaşmak hatalı ve yersizdir. Eğer estetik özne metin parçasının edebî yapısını sez(e)mez ve estetik tavrı göster(e)mez ve sadece duyulur algıda kalırsa metin parçası Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” şeklinde yüzeysel olarak anlaşılır. Parçadan Göktürkçe dönemi ile ilgili çeşitli gramer konularına örnekler alınabilir, kimi ekler örneklendirilebilir ya da harf şekilleri ile ilgili bilgiler devşirilebilir ancak tüm bunların yanında “ölüm ve bundan duyulan hüznün” sanatsal ifade ele geçirilemez ve metnin edebî boyutu ortaya çıkarılamaz.

Estetik özne, alıntılanan metin parçasına estetik tavır ile yaklaşırken söz konusu metin parçasının tamamlanmış ve bağımsız bir edebî dünya olduğunu kabul etmeli ve yüzey yapıyı bu şekilde deneyimlemelidir. Özne gerçek dünya ile ilgili amaç ve inanışları dışarıda bırakmalı, edebî dünyaya gireceğinin ve burada edebî kuralların geçerli olacağını kabul etmelidir.

Estetik özne bilinçli ve yetkin bir varlık şeklinde Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasını hem somut hem soyut yapıyı bir bütünlük olarak kavrayarak estetik bir nesne olarak algılar. Söz konusu özne alıntılanan edebî metin parçasına estetik mesafe ile yaklaşır ve onun bağımsız bir estetik nesne olmağını her zaman göz önünde bulundurur. Söz konusu özne Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” cümlelerinden oluşan metin parçasını duyulur algı ile kavradıktan sonra “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki soyut edebî yapıyı da kavrar, onun edebî değerini tayin eder. Böylelikle Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan bu kısım, metin parçası olarak estetik bir değer taşıdığı için artık estetik bir nesnedir. Estetik öznenin, estetik bir nesne olarak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasına karşı gösterdiği tavır da estetik tavidir. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan edebî metin parçasının estetik olarak deneyimlenmesinde özne kazınmış taş veya yüzey yapıdaki dil göstergeleri ile değil ancak bu maddesellikte oluşturulmuş edebîlik ile ilgilidir. Ancak estetik ilişki ve estetik tavır ile alıntılanan metin parçasına yaklaşılar ve özne edebî dünyanın ilkeleri ile anlamlandırmasını gerçekleştirirse o zaman söz konusu parçanın edebî boyutu ortaya çıkar ve estetik yaşantı sonucunda estetik duygu yaşanır.

3.2.4. Okur Adına Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasından Edinilen Estetik Duygu

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçası edebî boyutu sayesinde insanın bütünlüğünde yer alan ve özerk deneyim alanı olan estetik alana hitap edebilmiştir. Söz konusu parça, “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklinde tespit edilebilecek edebîliği ile insanın akılsal varlığının yanındaki duyusal varlığına yöneliktir. Bu edebî metin parçası insanın deneyim bütünlüğündeki güzel doğaya, yalnızca insan için var olan yani insana özsel bir özellik olan estetik değer güzele çevrilmiştir.

Estetik öznenin Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan söz konusu metin parçası ile kurduğu estetik ilişki neticesinde estetik yaşantı meydana gelmiştir. Başka bir deyişle alıntılanan metin parçasındaki edebî boyut, özneyi çeşitli tasarımlara sokmuş ve bu durum, estetik yaşantı şeklinde hissedilmiştir. Bu estetik yaşantı sonucunda ise söz konusu özne, estetik duygu elde etmiştir. Özne estetik tavır ile yani çıkarsız bir şekilde metne yaklaştığı için saf ve özgür bir estetik deneyim elde edebilmiştir. Bu boyut, fiziksel bir hazdan farklı olarak özneye incelik kazandırmış ve genel olarak topluluğu daha uygar kılma yolunda önemli kaynaklardan biri olmuştur. Özne bu boyut ile ruhsal doyuma ulaşmıştır, hayat daha anlamlı ve yoğun kılınmıştır.

Alıntılanan metin parçasından elde edilen duygu pozitif tonda değil aksine okuru sarsıcı ve hatta büyük bir gerçek olan “ölüm” karşısında ezici bir tondadır. Bu sarsıcı ve ezici ton, başarılı sanat eserlerinde olduğu gibi okurun kişiliğini etkilemiş ve ona, hayata karşı yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Kişinin kendi benini aşması ve hayata karşı yeni bir kavrayış, duyuş biçimi sunmuştur. Söz konusu edebî metin parçası, özneye hayata dair bir boyutun derinine, ölüm boyutuna inebilmesini sağlamıştır. Bu estetik deneyim olgun sanat eserlerinde olduğu gibi kişiyi içsel açıdan yetkinleştirmiş ve olgunlaştırmıştır.

Söz konusu metin parçasının çağları aşma ve üretildiği dönemle sınırlı olmama niteliğinin kaynakları arasında onun sanatsal açıdan başarılı –yani güzel- bir edebî eser olması ve estetik duygu sayesinde duygu alanı ile sınırlı olmaması yer alır. Edebîlik, estetik yaşantı ve bunun sonucu olan estetik duygu belki farklı oranlarda da

olsa bozkır insanının hayatında mutlaka belli bir yer tutar. Göktürkçe dönemindeki bir estetik özne Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasına “güzel” şeklinde bir estetik değer verdiği ve bu değeri bir yargı hâlinde yani estetik yargı şeklinde ifade ettiği düşünülebilir.

3.2.5. Bir Deha Yaratımı Olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Edebî Boyut

Yazar doğa vergisi yeteneği olan dehası ve hece ölçüsü ya da paralellik gibi edebîlik araçlarını kapsayan tekniği sayesinde alıntılanan metin parçasındaki edebî yapıyı yaratmıştır. Kullandığı tezat, yarattığı metafor, kurguladığı ses ahengi ve ritim; tüm bunların çeşitliliğine rağmen ilişkili bir bütün elde edilmesi onun dehası ve tekniğinin sonucudur. Yazar, dehası ile edebîlik araçlarını kullanmış ve dil göstergelerine sanatsal bir şekil vermiştir. “*kök*”, “*kut*”, “*t(ä)ñri*”, “*y(e)r*”, “*y(a)gız*” gibi kelimelerle oluşturduğu ifadelerde ortaya çıkan yazarın gözlem yeteneğinin, “ölüm ve bundan duyulan hüznün” ifadesi için “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile yarattığı metafor ise onun keskin seziş ve ince duyarlılığının göstergesidir. Yazar “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklinde tarif edilebilecek soyut yapıyı, algılanabilir tasarımlar aracılığıyla deneyimlenebilecek hâle getirmiştir. Tüm bunlar ve kurulan edebî yapı düşünüldüğünde aynı zamanda güzel sanat ürünü olan bu metin parçası bir dehanın mahsulüdür. Bu niteliği ile de çoğul okumalara açık ve tüketil(e)mezdir.

Alıntılanan metin parçasındaki kusursuz edebî yapı dehanın “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ü ifade etmek için hareket ettiğini, tekniğin bu ifadeyi edebî şekilde sağlayabilmek adına dehayı tezat, paralellik, hece ölçüsü, metafor gibi edebîlik teknikleri ile kontrol altında tuttuğunun göstergesidir. Dehanın “ölüm ve bundan duyulan hüznün” duygusu kimi edebîlik araçları yani teknik ile biçimlendirilip şekle sokularak dil göstergesi malzemesinde görünür kılınmıştır. Metin parçasındaki özgün her yapı akılcı olmayan ve öğrenilemez bir yetenek olan dehanın, kullanılan her edebîlik aracı ise akılcı olan ve öğrenilebilen tekniğin göstergesidir. “*yol*”un “*kısga*”lık, “*kut*”un “*yuyka*”lık ile özgün şekilde bağdaştırılması, yakalanan ses ahengi, paralellikler, ritim gibi edebîlik araçlarının hepsi yazarın dehası ve tekniğinin sonucudur. Söz konusu özgün bağdaştırmalar dehayı, edebîlik araçları kalıbına

oturtma ise tekniği, bunların toplamı da tüm edebî yapıyı verir. Dehanın önemi elindeki malzemeyi özgünlükten ödün vermeden edebîlik tekniklerini kullanarak estetik yaşantı uyandıracak şekilde düzenlemesindedir. Mevcut metin parçasındaki mükemmel edebî yapı, hem yazarın bir dehaya sahip olduğunun hem de edebî bir yapının nasıl kurulacağını bildiğinin yani teknik yetkinliğe sahip olduğunun göstergesidir. Söz konusu edebî metin parçası ağırlığı dehanın payında olmak üzere hem deha hem teknik ikililiğinin üst düzey bir sanatsal sonucudur. Mevcut edebî yapı yazarın gönlündeki hüznü ve kederi paralellik, ses ahengi, metafor gibi edebîlik tekniklerini kullanarak başkalarına özgün ve estetik yaşantı uyandıracak güçte iletilebilir hâle getirdiğini gösterir. Yazar doğuştan getirdiği yeteneğini kimi edebîlik araçları ile terbiye etmiş ve gerek Göktürkçe gerek Türk edebiyatı adına sanatsal açıdan oldukça başarılı -yani güzel- bir edebî metin parçasını “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısqa : boltı*” şeklinde oluşturmuştur. Yazar deha ve tekniği ile ayrıntıdaki özü, geçicideki sonsuzu, önemsizdeki önemliyi ele geçirmiş, gerçek dünyada gerek ses gerekse grafikte yer alan dilsel göstergeleri estetik yaşantı uyandıracak şekilde yeniden düzenlemiş ve estetik anlamda yetkin -yani güzel- bir edebî yapının yaratımını sağlamıştır.

Alıntılanan metin parçasının dil göstergelerinden oluşan duyuşal yönü; rastgele ve düzensiz bir “çok çeşitlilik” değil aksine deha ve onun tekniği ile organize edilmiş anlamlı bir “bütünlük”tür. Bu bütünlük, yaratma ile yazar tarafından vücuda getirilmiş, yapılandırılmış, maddeye şekil verilmek suretiyle biçimlendirilmiştir. Söz konusu metin parçasındaki edebî boyut, dil göstergelerinin yazar tarafından düzenlenmesi ve edebîliğin yaratılması noktasında insan yapımına tâbi olmasıyla sunidir. Alıntılanan metin parçasındaki edebîlik sanatçının yaratıcı dehası ve sahip olduğu teknik ile ortaya çıkarılmıştır. Metin parçasının edebîliği bu yönüyle bir insan tarafından yapılmadığı açık olan doğal nesne ve doğal güzelden ayrılır, farklılaşır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan bu edebî parça insanın, onun deha ve tekniğinin bir mucizesidir. Söz konusu parça bu nitelikleri ile zaman üstü bir varlığa sahip olmuştur.

3.2.6. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Anlam, Edebîlik ve Estetik Yaşantının Esas Kaynağı Olarak Metin

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının anlam ve edebîliğinin nerede olduğu konusunda dış dünya, yazar, okur ve metnin kendisi muhtemel seçenekler arasındadır. Bu dört seçenekten dış dünya, metin parçasının şekillendirildiği dış bağlamı ifade etme; yazar, metin parçasını yaratma; okur, söz konusu metin parçasını edimsel hâle getirme açısından önemlidir ancak metin parçasının anlam ve edebîliği bu sayılan üç ögede değil esas olarak metnin kendisi, metindeki edebî yapıda yer alır. Metin parçasının anlamı, edebîliği ve estetik yaşantı metnin kendi biçiminden kaynaklanır.

Dış dünya, yazarın metni üretirken kimi unsurları devşirdiği ögedir. Karabalgasun-II Yazıtı metninin meçhul yazarı bozkır, gökyüzü, o dönem için geçerli yönetim gücü kut gibi dış dünyadaki öğeleri en azından bir seçme yaparak kendine göre düzenlemiş ve metin parçasında kullanmıştır. Söz konusu öğelerin kullanımı metnin yapısının oluşturulmasına hizmet etse de edebîliğin temellendiği esas unsur değildir. Metin parçası kut ya da bozkıra ait öğeler kullanıldığı ya da bunlar aslına sadık kalınarak metin parçasına alındığı için değil bu unsurlarla estetik açıdan başarılı yani güzel bir edebî yapı oluşturulduğu için estetik yaşantı oluşturma gücüne sahiptir.

Yazar, dehası ve tekniği ile metni bilinçli ve amaçlı şekilde yaratmıştır. O, paralellik, ses ahengi, metafor, özgünlük gibi edebîlik araçlarını kullanarak metin parçasının edebî yapısını kurmuştur. Bu kuruluşun sonra ise yazar artık metinden kopmuştur. Metin parçası, tamamlandıktan sonra artık yazarından bağımsız, bütünlüğe sahip bir kendi başına var olandır. Yazar, teorik olarak her zaman bir okur için yazar ve yaratımını gerçekleştirdikten sonra artık rolü değişir. Yazar metni tamamladıktan sonra artık gerek Göktürkçe dönemindeki gerekse güncel zamandaki gibi bir okurdur. Metin parçasından kopmuş ve söz konusu parçaya dâhil olmayan yazarın doğal olarak metnin edebîliğine de artık bir katkısı yoktur. Nitekim Karabalgasun-II Yazıtı'nın yazarı ya da başka bir deyişle metnin üreticisi dahi belli değildir. Yazarın belli olmaması, alıntılanan metin parçasının edebîliğinden herhangi bir düzeyde değer kaybı yaratmaz. Çünkü yazarın kendisi, hayatı, amacı, fikri,

içtenliği, duygusu bilinmiyorken dahi “ölüm ve bundan duyulan hüznün” biçimindeki edebî yapı, metin parçasından hareketle deneyimlenebilir. Doğal olarak alıntılanan metnin anlamı, edebî değeri ve estetik yaşantının kaynağı yazar ve yazarla ilgili bu ögeler değildir bunlarla sınırlanamaz, söz konusu ögelerle özdeşleştirilemez ve bunlardan temellendirilemez. Bu noktada yazarın bilinmemesi de metin parçasının edebî değeri için bir problem teşkil etmez. Estetik özne “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki edebî boyutu yazardan ve yazar ile ilgili bu ögelerden bağımsız şekilde ve yalnızca “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı*” cümlelerinden oluşan metin parçasına dayanarak değerlendirilebilir.

Alıntılanan metin parçasının anlamı, edebîliği ve estetik yaşantı kaynağı nasıl ki dış dünya ya da yazardan temellenmiyorsa aynı şekilde okurdan da temellenmez. Alıntılanan metin parçasının edebîliği Göktürkçe dönemi ya da güncel zamandaki okurun zihinsel ya da ruhsal durumları ile özdeşleştirilemez. Gerçi estetik yaşantının oluşması için okur gereklidir ve edebîlik sadece onu uygun şekilde algılayabilen estetik özne için mevcuttur. Okur, alıntılanan metin parçasındaki “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki edebîliğin ortaya çıkması için elzemdir, edebîliğin edimsel hâle gelmesi ve edebî yapının yeniden canlanmasını sağlayacaktır. Alıntılanan metin parçası sadece maddeselliği yani yüzey yapısı içinde kalıp talep ettiği saf estetik algı ile bütünleşemedikçe edebî bir metin parçası hâline gelemmez. Estetik özne tarafından sergilenecek estetik algı, metin parçasındaki edebîliği yaratmaz ancak onu edimsel hâle getirip görünür kılarak tamamlar. Okur tarafından sergilenecek olan söz konusu estetik algı yazar tarafından potansiyel olarak metinde biçimlendirilmiş mevcut edebîliğin edimsel hâle gelmesi, canlılık kazanması ve gerçek değerini bulmasını sağlar. Estetik özne, bu algısıyla metin parçasındaki edebî potansiyele ve bu potansiyelden temellenen duygusal etkilenime kendini bırakır. Söz konusu edebîlik, estetik öznenin işbirliği ile kendi hayatını yaşar. Bu edebî metin parçası, onu deneyimleyen estetik özনে kendini edebî hâliyle teşkil eder. Özne, bu edebî parçayı görünüşe çıkararak onu tamamlar ve metnin içsel olarak amaçladığına ulaşmasını sağlar. Alıntılanan yazıt metninde doğrudan söylenen Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” iken sezdirilen ve esas olarak edebî olan soyut alandaki “ölüm ve bundan duyulan hüznün”dür.

Sezdirilenin deneyimlenmesi için okurun işbirliği gereklidir. Okur, estetik algı ile yüzey yapıdan soyut alandaki edebî yapıya ulaşmalıdır. Eğer söz konusu tamamlayıcı eylem estetik özne tarafından sergilenmezse alıntılanan metin parçası sadece gerçek anlamlı bir metin parçası olarak kalır ve edebî dünyası ortaya konamaz. Alıntılanan metin parçasındaki edebîliğin görülmemesinin sebebi metnin kusuru değil aksine edebîliğin yer aldığı soyut yapı ile ilgi kuracak, “ölüm ve bundan duyulan hüznü”nü somut yapıdan çıkaracak ve edebîliği algılayacak bir estetik öznenin olmayışıdır. Alıntılanan parçadaki edebîliğin ortaya çıkarılmasında metin parçası ve estetik algının karşılıklı ilişkisi, metin parçasını algıya tâbi kılmaz. Bu hâliyle de estetik yaşantı için okurun eylemi yaratıcı değil ancak gerekli bir tamamlayıcı eylemdir. Okur edebîliği yaratmaz, Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarının, alıntılanan metin parçasına yansıttığı dehası ve tekniğini, bunlarla oluşturulmuş ses ahengi, metafor, çoklukta birlik, bütünlük gibi araçlarla yaratılmış edebî yapıyı edimsel hâle getirir, canlandırır. Doğal olarak alıntılanan metin parçasının anlamı, edebîliği ve estetik yaşantısının kaynağı okura ya da onun tamamlayıcı eylemine değil alıntılanan metin parçasında yazar tarafından oluşturulmuş mevcut edebî yapıya dayanır.

Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının edebîliğinin bulunduğu yer dış dünya, sanatçının yaratımı ya da öznenin eser ile karşılaşmasında değil bizzat metin parçasının kendisidir. Bu edebîlik yaratıcı sanatçı tarafından maddenin yani dilsel göstergelerle oluşturulmuş yüzey yapının içine konmuş, potansiyel olarak metinde yer almıştır. Edebî yapı okur tarafından edimsel hâle getirilmeye hazırdır. Eserin maddeselliği içerisindeki potansiyel edebîlik, estetik özne tarafından edimsel hâle getirilecektir. Bu durum, sanat eserinin kendine özgü varlık tarzından kaynaklanmaktadır.

Alıntılanan metin parçası için yazarın amacı veya duyguları, dış dünyanın bozkır hayatı veya okurun kişisel düşünceleri ne olursa olsun söz konusu metin parçasındaki edebîlik, edebîlik araçları ile oluşturulmuş özgün ve iç tutarlılığa sahip metnin kendisindedir. Söz konusu metin parçasında tezat, ses yapısı, metafor, söz sanatları ve paralellik gibi edebîlik araçları ile düzenlenmiş dil göstergeleri tek tek değil ilişkili bir bütün hâlinde edebîliği oluşturur. Örneğin “*kut*” veya “*yol*” gibi dil göstergeleri, yapıdan ve diğer dil göstergeleri ile mevcut ilişkilerden ayrı olarak tek tek düşünülüp değerlendirilemez. Söz konusu öğelere edebî değerini veren ilişkiler

ağı ile örülmüş, tutarlı bir şekilde yaratılmış ve bütünlüğe sahip yapının kendisidir. Burada karşılıklı bir ilişki mevcuttur; “*kut*”, “*yol*” ve “*yuyka*” gibi dil göstergeleriyle yapı kurulur ve bu yapı söz konusu öğelere esas edebî değerini verir. “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması, “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”masının ya da “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması, “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”masının anlamını ve edebî değerini tayin etmiştir. Aynı şekilde alıntılanan metin parçası kendisinden önceki yapıda da kimi dil bilgisi öğelerinin, dil bilgisi işlevlerinin yanında edebî işlevlerini de belirlemiştir. Bu belirlemeler rastgele veya keyfî değil mevcut yapıdan hareketle yapılan belirlemelerdir. Her dil göstergesinin edebî anlam veya işlevi tek başına veya mutlak olarak sözlüğe/gramer kitaplarına göre değil aksine bu şekilde, birbirleri ve yapı ile kurdukları ilişkiye, iç bağlama göre tayin edilir. Örneğin “*yol*” kelimesi Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan söz konusu metin parçasında etrafındaki kelimeler ve yapı ile kurduğu ilişki neticesinde “yaşam/ölüm” ekseninde “kader/hayat” şeklinde bir mecaz anlam elde etmiştir. Aynı kelime “KT, K, 9; T, 16; T, 23-24; T, 35” gibi yazıt ve satırlarda ise gerçek anlamı ile geçmiştir. Söz konusu kelimenin mecaz veya gerçek anlamda mı kullanıldığının tespiti ya da hangi anlamda kullanıldığını belirleyen kelimenin bulunduğu iç bağlam, bu bağlamdaki ilişkileri ve dâhil olduğu yapıdır. Doğal olarak alıntılanan metin parçası edebîliğini, estetik yaşantı uyandırmak adına dil göstergelerinin ilişkili ve tutarlı bir şekilde oluşturduğu bütünden yani metnin kendisinden elde eder. Söz konusu metin parçasındaki göstergeler bir kelime yığını olarak bırakılmamış, birbirleri ile ilişkilendirilmiş, edebîlik araçları ile biçimlendirilmiş ve bütünlüklü bir edebî yapı yaratılmıştır.

Alıntılanan metin parçasının başarılı bir edebî metin parçası olması hem dehaya hem de edebî bir eserde aranan özelliklere yani paralellik, özgünlük, ses yapısı, metafor kullanımı, çoklukta birlik gibi edebîlik araçlarına sahip olmasında ve bunları tutarlı bir şekilde içermesindedir. Başka bir deyişle söz konusu metin parçasının edebî açıdan olumlu bir değere –yani güzelliğe– sahip olması onun biçiminden kaynaklanmaktadır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısga : boltı*” cümlelerinden oluşan metin parçası genel olarak sanat, özel olarak ise edebiyat açısından başarılı yani güzel bir metin parçasıdır. Söz konusu güzelliğin kaynağı metin parçasının kendi biçimidir. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının anlamı, edebîliği

ve estetik yaşantısının kaynağı kendinden başka bir unsura dayanmaz. Söz konusu unsurlar, metin parçasının kendi dışındaki dış dünya, okur, ya da yazar gibi ögeler tarafından temsil edilemez. Anlam, edebîlik ve estetik yaşantı ancak “estetik nesne” olarak metin parçasının kendinde, onun biricikliği içerisinde kavranabilir. Beğeni yargısı ancak “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” cümlelerinden oluşan metin parçasının biçiminden hareketle verilebilir. Edebî karakter, söz konusu biçim ile sınırlıdır. Sonuç olarak anlam, edebîlik ve estetik yaşantının esas kaynağı alıntılanan metin parçasının kendisi, bu parçada yazar tarafından paralellik, ses ahengi, metafor kullanımı gibi edebîlik araçlarıyla yaratılmış iç tutarlılığa sahip edebî yapıdır. Estetik öznenin estetik algısı ise bu yapıyı edimsel hâle getiren gerekli ancak sadece tamamlayıcı bir bileşendir.

Anlam, edebîlik ve estetik yaşantının kaynağının tespitinde gerçekleştirilen değerlendirmeler ancak metne uygunluk ölçüsünde kabul edilebilir. Bu çalışmada tespit edilen “ölüm ve bundan duyulan hüznün” söz konusu edebî metin parçası için yapılan veya yapılacak değerlendirmelerden sadece bir tanesidir. Belirlenen edebîlik araçları, eleştiri anlayışı ve beğeni tarzı ile yapılan bu tespit metne dayanması ve metinde karşılık bulmasıyla doğru ve geçerlidir. Ancak metni tüketen ve tek/mutlak doğru olma iddiasında bir tespit değildir. Metinde karşılığı olan, belirli bir eleştiri anlayışı ve beğeni ile yapılmış her tutarlı tespit Karabalgasun-II Yazıtı’nın edebî zenginliğinin bir yönünü ortaya koyar. Nitekim bu durum başarılı bir sanat eserinin tüketil(e)mezliğine uygun ve bu tarz sanat eserleri için normal bir durumdur. Alıntılanan metin parçası, bu tüketil(e)mezliği ile çağları aşmış, yaratıldıktan yaklaşık on iki-on üç yüzyıl sonra kişilerde estetik yaşantı uyandırmış ve üst düzeydeki edebî biçimi sayesinde bu gücünden de herhangi bir şey kaybetmemiştir. Çeşitli duyarlılıklarla farklı katmanlara yoğunlaşan değişik anlamlandırmalar, metne dayanmak ve metinde karşılığı olmak koşuluyla geçerli ve doğrudur. Son söz herhangi bir eleştirmen ya da araştırmacıya değil metnin kendisine aittir.

Tabii bu noktada uçsuz bucaksız bir keyfilik değil metnin sahip olduğu edebî yapının belirleyiciliği mevcuttur. Edebîliğin bulunduğu soyut alan, yüzey yapının yer aldığı somut alana bağlı olduğu için anlamlandırma ya da değerlendirmeler metin parçasında verilmiş dilsel göstergelere ve söz konusu göstergelerin ilişkileri ile oluşturulmuş yapıya dayanmalıdır. Araştırmacı ya da eleştirmen Karabalgasun-II

Yazıtı'nın metnine, yüzey yapıdan temellenmeyen herhangi bir anlamlandırma ya da değerlendirme yükleyemez. Yazıtı, metnin barındırmadığı bir anlamı söyletmez. Metin parçası dehanın ürünü olduğu için tüketilemez ve çoğul okumalara açıktır, teknik kısımların üzerinde ise anlaşma sağlamak daha olasıdır. Buradaki sınır, metindeki dil göstergeleri ile oluşturulmuş yapı ve bu yapının izin verdiği çağrışım alanıdır.

3.2.7. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasında Sanatsal Değerin Kaynağı

Karabalgasun-II Yazıtı'nda alıntılanan metin parçasının sanatsal değeri onun doğru, iyi ve yararlı değerlerine sahip olmasından değil edebî dil ile kurulan yetkin bir edebî yapıya sahip olması yani biçiminin sanatsal açıdan başarılı olması ve bu başarı sayesinde kişide estetik yaşantı uyandırabilecek güçte olmasından gelir.

Alıntılanan metin parçasının sanatsal değerinde, sahip olduğu estetik dışı değer “doğruluk”un herhangi bir katkısı yoktur. Örneğin “*t(ā)ḡrī*”nin “*kök*”ya da “*y(e)r*”in “*y(a)gız*” olması bozkır hayatı açısından dış gerçekliğe bire bir uygun ifadelerdir. Ancak söz konusu metin parçası bozkır hayatının dış gerçekliğini bire bir yansıttığı için yani estetik dışı doğruluk değerine sahip olduğu için sanatsal açıdan değerli değildir. Edebî bir metin, doğruluk değerine sahip olabilir veya olmayabilir ancak sanatsal değer bu onunla bir ilgisi yoktur. Doğruluk değeri, estetik dışı bir değerdir ve metin ile dış gerçekliğin uyumuna dayanır ancak edebî metin kurgusal yani dış gerçeklikle ilgili bir değer onun edebî değeri açısından geçerli değildir. Alıntılanan metin parçası bu durumun aksine bozkır hayatı unsurlarının estetik yaşantı uyandırabilmek adına kurgulandığı (“*ku*”un “*yuyka*” “*bol*”ması gibi) ve bu kurguda başarılı olunduğu için sanatsal açıdan değerlidir. Bire bir gerçeklik ile elde edilen doğruluk değeri değil yazarın keskin gözlem yeteneği sayesinde gözlemlediklerini edebîlik araçları ile şekillendirebilmesi edebîlik değerinin temellenmesinde önemlidir. Önemli olan “*kök : t(ā)ḡrī*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” ifadelerinin bir yapı içinde ilişkili şekilde kullanımı, bunlar arasında sağlanan tezat, söz konusu ifadelerdeki görsellik, bunların paralel yapısı ve tüm bu çokluğun bir bütüne hizmet etmesi için organize edilmesidir. Burada sanatsal açıdan değer noktasında gerçeğe uygunluk etkili değildir aksine seçilen unsurlarla bu gerçeğin şekillendirilişi mevcuttur. Eğer

sanatsal değer açısından doğruluk değeri belirleyici olsaydı “*kut*”un “kağan ve katunlara bahşedilmiş yönetme gücü olarak Tanrı lütfü” anlamında kullanılması gerekirdi. Söz konusu “doğruluk” değeri belirleyici olsaydı “*kut*”un dış gerçekliğe uygun bu gerçek anlamında kullanılmayıp somut bir nesne gibi “*yuyka*” “*bol*”ması, bilgisel açıdan dış gerçekliğe göre yanlış olur ve bu yanlışlık, sanatsal başarısızlığı yani “çirkinlik”i ortaya çıkarırdı.

Alıntılanan metin parçasının sanatsal değeri “iyi”den ya da “iyilik” değerine sahip olmasından da gelmez. Parça herhangi bir ahlaksal özellik veya içerik göstermeksizin sadece biçimin şekillendirilişi ile estetik yaşantı uyandırma gücüne sahiptir. Doğal olarak sanatsal değerlerin temelinde ahlakî değer olan “iyi” de yoktur.

Söz konusu metin parçasının sanatsal değeri doğru ve iyiden gelmediği gibi “yararlı”dan ya da herhangi bir “yararlılık”a sahip olmasından da gelmez. Alıntılanan metin parçasına bir açıdan bakıldığında Göktürkçe çalışmaları için sentaks ya da söz varlığı adına veri sağlar, Türk kültürünün bir noktası ile ilgili kültürel malzeme temin eder ve bu yönden araştırmacılar açısından yararlıdır. Bir diğer açıdan bakıldığında metin parçasının dâhil olduğu Karabalgasun-II Yazıtı, amacına uygun olarak bir “*buyruk*”un ölümünü iletmiştir ve amaca uygunluk açısından “*buyruk*” ve yakınlarına yararlıdır. Ancak metin parçasının sanatsallığı bu gibi yararlılıklardan, yazıtın pratik bir yarar değerinden kaynaklanmaz. Söz konusu pratik yarar değeri kendine ancak bilgi alanı ya da günlük hayatta yer bulabilir. Alıntılanan metin parçasında estetik dışı yararlılık değeri yer alsa da bu değer estetik yaşantıyı belirlemez ve sanatsal değeri etkilemez.

Doğruluk, iyilik ve yararlılık belirli bir çıkar ile ilgilidir. Bu değerler açısından bakıldığında alıntılanan metin parçası, kendi sanatsal değerinin dışında başka alanlara hizmet etme açısından da değerlidir; yararlılık veya doğruluk değerleri açısından olduğu gibi. Ancak kimi çıkarlara dayanan söz konusu bu değerliliğin onun sanatsal değeri üzerinde herhangi bir etkisi yoktur. Sanatsal değer “güzel” için çıkarsızlık söz konusu olduğu için alıntılanan metin parçasının sanatsallığı bu çıkarsızlık açısından da söz konusu doğruluk ve yararlılık değerlerinden kaynaklanamaz.

“*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” cümlelerinden oluşan metin parçasının sanatsal değeri, onun sahip olduğu

edebî dil temelli edebî biçimden kaynaklanır. Söz konusu edebî biçim yazarın dehası ve paralellik, özgünlük, ses yapısı, metafor kullanımı gibi edebîlik araçlarının estetik yaşantı uyandıracak şekilde organize edilmesi ve edebî dil egemenliği ile yaratılmıştır. Alıntılanan metin parçası farklı bakış açılarına göre bilgi alanı ya da günlük hayata göre değerli olabilir ancak onun sanatsal değeri ancak edebî dil ve biçimden kaynaklanır.

3.2.8. İşlev ve Amaç Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası

Alıntılanan metin parçası gerçek dünyada sanatsal olarak var olma dışında dışsal herhangi bir çıkara araçsal olarak hizmet etmediği için işlevsizdir. Başka bir açıdan söz konusu metin parçası empirik dünyanın amaç-araç ilişkisi dışındadır ve bu yüzden de amaçsızdır. Ancak aynı metin parçası kendi düzenini var etme, birlik olma açısından ise içsel bir amaçlılığa sahiptir. Bu iki durum göz önüne alındığında alıntılanan metin parçası, amaçsız amaçlılığa sahiptir yani pratik bir amacı olmayan içsel bir amaçlılığı vardır. Söz konusu metin parçası kendini sanatsal şekilde var etme dışında herhangi bir amaca sahip değildir. O, kendi dışında herhangi bir durum veya ögeye gönderimde bulunmaz, herhangi bir duruma alet olmaz. Metin parçasının amacı kendindedir. Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki alıntılanan edebî metin parçası yalnızca kendi için amaçlıdır. Onun amaçlılığı kendi adına var olma noktasındadır. Söz konusu metin parçası içkin amaçlılığı içinde estetik açıdan başarılı olmayı yani “güzel” değerine ulaşmayı amaçlar.

Kendi içsel amacına sahip söz konusu metin parçası, işlev açısından da estetik yaşantı uyandırma işlevine sahiptir. Söz konusu metin parçası esas olarak bağımsız bir estetik nesnedir. Bu durum söz konusu parçanın estetik şekilde deneyimlenmek, okurda estetik yaşantı uyandırmak, estetik ilişki kurmak amacıyla yaratıldığının göstergesidir. Mevcut edebî yapı söz konusu metin parçasının esas olarak bir bilgi iletmek için değil estetik yaşantı uyandırmak için kurulduğunu gösterir. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçasında, Suci Yazıtı'ndaki gibi “(a)mtı : ölt(ü)m” şeklinde gerçek anlamlı bir cümle tercih edilebilecekken pek çok edebîlik aracı ile biçimlendirilmiş ve edebî dil ile kurulmuş bir yapı tercih edilmiştir. Doğal olarak alıntılanan metin parçası, ilettiği bilgi yani araçsallığı açısından değil

edebî yapısı bakımından değerlidir. Buradan hareketle de esas işlevi, bir çıkara hizmet etmek adına bilgi iletmek değil edebî bir metin parçası biçiminde var olup kişide estetik yaşantı uyandırmaktır.

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu edebî metin parçası kendinde yeterli ve değerlidir. Söz konusu metin parçası, kendinde içsel bir değere sahiptir. Bu parçanın düşsel yaşantı olarak bağımsız bir şekilde genel olarak sanatsal, özel olarak edebî bir öz değeri vardır. Bu metin parçası ele alındığında esas olarak buradaki edebîlik deneyimlenmelidir. Diğer metin parçalarından farklı olarak söz konusu edebî parça, muadili olmayan bir değere sahiptir. Estetik yaşantıyı kendine özgü ve yeri doldurulamaz bir şekilde sağlar. Alıntılanan metin parçası doğruluk ve yararlılık dışında saf bir beğenin nesnesidir ve estetik açıdan yetkinlik anlamında güzel olduğu için kendi başına kıymetlidir.

Sanat bir yaratım, görünür kılma, görünüşe çıkarma olup bir taklit olmadığı için alıntılanan metin parçası “yalan” veya “aldatmaca” değildir. Başka bir deyişle söz konusu metin parçası görünüş olmaktan fazlasını sunmaz veya vadetmez ve bu yüzden yalan, aldatma ya da yanılsama değildir. Aksine yaratıcı bir etkinliğin görünüş varlık tarzına sahip değerli bir sanatsal nesnesidir. “Ölüm ve bundan duyulan hüznün”ün somut bir yapıda görünüşe çıkarılması olarak kendi edebî değerine sahiptir ve metin parçası bu edebî değeri ile oldukça kıymetlidir. Sonuç olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası herhangi bir şeyin aracı veya örneği olarak değil kendi edebî varlığı ile değerli ve önemlidir.

3.2.9. Gerçeklik ile İlişki ve Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı Bakımından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası

Alıntılanan metin parçasının göndergesi kendi üzerinedir ve dış dünyadaki herhangi bir ögeye gönderimde bulunmaz. Dış dünyada gerçek bir referansı yoktur ve herhangi bir gerçek öge ile gönderge ilişkisi kurmaz. Örneğin Tonyukuk Yazıtlarının yirmi üçüncü satırında geçen “*kögm(ä)n : yolı : bir (ä)rm(i)ş*” (Şirin, 2016: 640) ifadesindeki “*yol*”, dış dünyadaki gerçek bir yola gönderimde bulunur. Tonyukuk Yazıtlarından alıntılanan bu metin parçasındaki “*yol*”un dış dünyada gerçek bir referansı vardır ve bu gerçek yol ile bir gönderge ilişkisi kurmuştur. Söz konusu yol, somut ve yürünebilecek hâlde Aydın'ın kaydettiğine göre Tannu Ola

Dağlarındadır (2015: 179). Hâlbuki Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasında yer alan “...*yolum : kısga : boltı*” ifadesindeki “*yol*”un dış dünyada bir karşılığı, referansı yoktur. Dış dünyadaki herhangi bir gerçek “*yol*” ile gönderge ilişkisi mevcut değildir. Karabalgasun-II Yazıtı metnindeki “*yol*”, yazarın yarattığı evrenin yani kurgusal bir evrenin “*yol*”udur. Doğal olarak bu “*yol*”un göndergesi gerçek hayatta değil yine yazarın yarattığı evrenin içinde, kurgusal bir evrendedir. Bu kurgusal evrede de “*hayat/kader*” anlamını karşılamaktadır. Doğal olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçası “*kendine dönüşlü*” olma özelliğine sahiptir ve bu metin parçasının dünyası kurmacadır. Söz konusu metin parçası öz göndergeseldir. Gönderimi, kendi kurgusal yapısındaki farklı yapısal düzey ve kısımlardır. Alıntılanan metin parçası kendi içinde ve kendisi içindir, bu bakış açısı ile değerlendirilebilir. Parçanın iletisi kendi kurgusal dünyasıdır. Yazar bozkır hayatı, Orta Asya Türk hâkimiyet düşüncesi gibi dış gerçekliği olan unsurlardan esinlenmiş, bu unsurlar içinden eseri için uygun olanları seçip bunları biçimlendirmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarı, gerçeklikten beslenmişse de yarattığı ürün gerçeğe eşit değildir. Söz konusu biçimlendirme ile yazar kurgusal bir dünya kurmuş ve bu öğelerin gerçeklikle bağını koparmıştır. Hayatla ilişkisi olan öğeler metin parçasında gerçekliğinden koparılmıştır. “*kut*”, “*yol*”, “*yuyka*” gibi bu öğeler, metin parçasının dünyasına alındığı andan itibaren artık dış gerçeklikteki öğeler değil aksine kurgusal dünyanın kurgusal öğeleridir. Alıntılanan metin parçasındaki “*yol*”, artık üzerinde yürünebilecek gerçek bir “*yol*” değildir. Bu hâliyle söz konusu metin parçası kendi yapısı ile kendine yeterli ve bağımsız bir bütündür. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan edebî metin parçasının kendi özellikleri ve yapısı, onun varlığı ve değeri için yeterlidir.

Yukarıda değinilen sebepten ötürü alıntılanan metin parçasının ve bu metin parçasından edinilen estetik duygunun gerçeklikle bir ilgisi yoktur. Gerçek olma veya olmama, söz konusu metin parçası için önemli değildir ve bu parça, “gerçeklik” ile ilgili herhangi bir itirazın muhatabı olamaz. Alıntılanan metin parçasının gerçeğe uyma gibi bir gerekliliği de yoktur, bu parça gerçeklikle karakterize edilemez. Doğal olarak söz konusu metin parçası dış gerçekliğe uyum açısından doğruluk değeri ile değerlendirilemez. Parçanın sanatsal değeri adına doğruluk, geçerli bir değer değildir. Metin parçasından elde edilen estetik yaşantı eserdeki gerçeklikten değil

gerçeği aşan edebîlikten kaynaklanır. Bu açıdan edebîlik yüzey yapı ve gerçek anlama göre aşkın olduğu için gerçeklik, alıntılanan metin parçasının edebî yapısının değerlendirilmesinde bir ölçüt değildir. Söz konusu ögelerin gerçeklik ile bağı kalmadığı için “*kut*”, “*yuyka*” olabilir; “*yol*”, dış gerçeklikteki gerçek bir yola atıf yapmaksızın kullanılabilir. Bunların dış gerçekliğe göre yanlışlığı söz konusu edilemez ve edebî değerlerinden herhangi bir değer eksiltilemez. Aynı şekilde söz konusu ögelerin edebî değeri de gerçeklikteki herhangi bir niteliğinden değil edebî biçiminden kaynaklanır.

3.2.10. Konu ve İçerik Farklılığı Açısından Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçası

Sanat eserinin değerini gerçeklikten değil kendi kurgusal dünyasından alması, onun bağımsızlığını sağlamasının yanında konusunun değil içeriğinin önemli olmasını da sağlar. Alıntılanan metnin konusu olan “ölüm”, Karabalgasun-II Yazıtı’nın dışındadır. Söz konusu konu bu yazıtta işlendiği gibi Suci Yazıtı’nın bir kısmında da “(a)mtı : ölt(ü)m” şeklinde ele alınmıştır. Metin parçasının dışında olan bu konu, metne edebî bir değer sağlamaz. Bu konu çeşitli edebîlik araçları kullanılarak yazar tarafından “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklinde edebî bir içeriğe dönüştürülmüştür. Söz konusu içerik özgün bir şekilde oluşturulmuştur ve bu hâliyle metin parçasının edebîliğine doğrudan katkısı vardır. Söz konusu özgünlük metne oldukça önemli bir edebî değer sağlar. Metin parçasının edebîliğine sunulan bu katkı ölüm konusunun seçilmesi veya bu konunun kendisinden değil onun özgün ve estetik yaşantı uyandıracak güçte içerik hâline dönüştürülmesinden kaynaklanır. Doğal olarak metin parçası için sanatsal açıdan değerli olan “ölüm” konusu değil bunun içeriğe dönüştürülmüş şeklidir.

Alıntılanan metin parçasının sanatsal açıdan başarılı olması sadece paralellik, ses yapısı gibi dış unsurların biçim güzelliği ve üslubun yetkinliğine dayanmaz. Bu güzellikte etkili olan bir diğer önemli unsur onun özgün içeriğidir. Alıntılanan metin parçası hem zengin biçimsel özellikler ve kusursuz üslubu hem de özgün içeriği ile sanatsal açıdan başarılı yani güzel bir edebî yapı oluşturabilmiştir.

3.2.11. Çirkinlikten Güzelliğe Ölümün Seyri

Konu metnin edebî değeri ile ilişkili değildir. Edebîliğin değerlendirilmesinde gerçeklik bir ölçüt değildir. Metindeki bir ögenin gerçek değeri metnin edebîliğine herhangi bir etkide bulunmaz. Bu üç nokta gerçek dünyada çirkin olan bir durum veya ögenin edebî metinde sanatsal açıdan güzel olabilmemesini mümkün kılar. Doğadaki güzel ile sanattaki güzel birbirinden farklıdır. Gerçek dünya için çirkin olan bir konu eğer bir metinde edebîlik araçları ile başarılı bir şekilde işlenebilirse konunun eserdeki biçimlendirilmiş şekli içerik, eser için sanatsal açıdan başarılı yani güzel hâle gelir. Buradaki değerlendirme, konunun gerçek dünyadaki değeri yani çirkinliği üzerinden değil metin içinde başarılı şekilde biçimlendirilip biçimlendirilmemesine dayanır. Çünkü konunun, metnin edebîliğine etkisi yoktur; gerçeklik ve metindeki ögenin gerçek dünyadaki değeri edebîlik için belirleyici değildir. Doğal olarak gerçek dünyada “ölüm” gibi çirkin veya kötü bir durum edebî bir eserde sanatsal açıdan başarılı yani güzel ve estetik yaşantı oluşturacak şekilde içeriğe dönüştürülebilir. Alıntılanan metin parçasında “ölüm” konusundan paralellik, ses yapısı, metafor kullanımı, söz sanatları gibi edebîlik araçları ile özgün bir içerik ve iç tutarlılığa sahip bütünlüklü bir edebî biçim/yapı elde edilmiştir. Bu sebeple söz konusu metin parçasının konusu dış dünyada çirkin veya kötü olsa da metin parçasının kendi, estetik açıdan başarılı yani güzeldir. Başka bir deyişle yukarıda değinilen farklardan temelli olarak dış dünya için çirkin olan “ölüm”, alıntılanan metin parçasında paralellik, ses ahengi, metafor kullanımı, özgünlük, söz sanatı gibi edebîlik araçları ve kullanılan edebî dil sayesinde sanatsal açıdan başarılı şekilde ifade edilebildiği için “güzel”dir. Buradaki “güzel” estetik yaşantı oluşturma gücüne sahip olma, sanatsal açıdan yetkinlik anlamıyla estetik bir değer olarak güzeldir. Alıntılanan metin parçasındaki güzelliğin ölçütü artık “ölüm”ün doğadaki şeklinin kendi değeri değil paralellik, ses ahengi, metafor kullanımı, özgünlük, söz sanatı gibi edebîlik ölçütleri ve ifade edildiği edebî dildir.

3.2.12. Biçim ve İçerik Birliği Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası

Söz konusu metin parçasının estetik yetkinliği yani güzelliği pek çok edebîlik aracının tek potada eritilmesi ile elde edilmiş, bütünlüklü ve monoton olmayan edebî yapıdan kaynaklanır. Bu edebî yapı bir yanı ile paralellik ve ses yapısının etkili şekilde yer aldığı dış biçim özelliklerine bir yanı ile özgünlük, söz sanatları, yinleme, eksilti, bütünlük, çoklukta birliğin nitelikli şekilde yer aldığı içeriğe dayanır. Başka bir deyişle Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki bu edebî parça, edebî şekilde var olmayı ve estetik yaşantı oluşturma gücünü içerik ve dış biçimin birliği içinde sağlamıştır.

Alıntılanan metnin edebî yapısı hem çeşitli düzeylerdeki paralellikler, paralellik ve hece ölçüsü ile oluşturulan ritim, redif değerinde ses benzerlikleri ile sağlanan ses ahengi gibi dış biçim unsurları ile hem de ölümün “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması şeklindeki özgün metafor, “*t(ä)ñri*” ve “*y(e)r*” ile oluşturulan tezat, duruluk adına yapılan eksilti, birçok unsurun tek yönde yönlendirilmesi ve bütünlük gibi içerik unsurları ile birlikte kurulmuştur. Söz konusu dış biçim özellikleri ve içerik, birbirleri ile özdeşleşmiş ve edebî yapıyı oluşturmuştur. Metin parçasının edebî değeri, ne sadece dış biçimde ne sadece içeriktedir. Edebî değer dış biçim ve içeriğin özdeşleştiği “edebî yapıda (/ biçim)”dır. Doğal olarak böyle bir edebî yapının eleştirisi de hem dış biçim hem içeriğin öğelerinin incelenmesi ve betimlenmesine dayanmalıdır.

Söz konusu metin parçasının değeri dış biçim ve içeriğin özdeşleştiği edebî yapıya dayandığı için herhangi bir öge söz konusu yapıdan çıkarılamaz ya da bu yapıya eklenemez. Söz konusu özdeşlik sayesinde metin parçası, kapalı bir bütün hâlinde algılanır. Okur metne yaklaştığında ritmi, ses ahengini, metaforu, çoklukta birlik gibi edebîlik araçlarını ayrı ayrı değil hepsini birlikte aynı anda bir bütün olarak algılar. Estetik yaşantı böyle bir bütünlüklü algıdan kaynaklanır.

3.2.13. Dil Göstergesi Sanatı Olarak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçası

Alıntılanan metin parçası sanatsal değerini konusundan değil esas olarak göstergeleri üzerinde edebîlik araçları ile gerçekleştirilen düzenlemelerden alır. Başka bir deyişle metin parçasının edebîliği, yazarın “ölüm” fikrinden değil dil göstergelerini estetik yaşantı uyandıracak şekilde biçimlendirmesinden, dilin edebîlik yaratacak şekilde kurgulanmasından gelir. Yazar ne kadar güzel hayal, his veya fıkirlere sahip olsa da bunları dil aracılığı ile sanatsal bir şekle sokamazsa söz konusu hayal, his veya fikirlerin edebî bir kıymeti olmaz. Hayal, his veya fikir güzelliğinin edebiyat açısından değerli olabilmesi için dil aracılığıyla dışlaşıp görünüşe çıkması, okurda estetik yaşantı oluşturmaları gerekir. Söz konusu metin parçası da esas olarak edebîlik araçları ile oluşturulan dilin edebî işlevinin baskın olması sayesinde var olmuştur. Doğal olarak biçim verilen madde, “dil göstergeleri” yani “dil”dir. Buradan hareketle alıntılanan metin parçası da dil göstergesi sanatının yani edebiyatın bir örneği, parçasıdır.

3.2.14. Edebî Dilin Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Görünümü

Edebiyat bir dil göstergesi sanatı olduğu için edebîliğin tespiti, edebî olan ve olmayanın ayrımı için dil incelemesi ve dil ile kurulan yapıların tespiti, betimlemesi gereklidir. Doğal olarak alıntılanan metin parçasının edebîliğinin tespiti için bir dil incelenmesi, dil ile kurulan yapının betimlenmesi, edebîlik araçları ile dile nasıl şekil verildiğinin ortaya konması, kısaca dil temelli bir biçim incelemesi şarttır. Böylece alıntılanan metin parçasında kullanılan edebî dil ortaya konabilir, bu dille oluşturulan yapı betimlenebilir ve söz konusu dille oluşturulan yapının edebîliği nasıl yarattığı açıklığa kavuşturulabilir.

3.2.14.1. Suni Dil

Alıntılanan metin parçasındaki dil, doğal değil aksine yazar tarafından birçok düzeydeki paralellikler, hece ölçüsü, uyak ve redif değerindeki ses benzerlikleri, söz sanatları, metafor gibi çeşitli edebîlik araçları ile biçimlendirilmiş suni bir dildir.

Çeşitli edebîlik araçları ile şekillendirilmiş bu dil araç değil amaçtır, kendi adına vardır ve duyumsanan özgün bir değere sahiptir. Bu hâliyle iletişimsel dilin karşısında yer alır ve edebî bir dildir. Yazar Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçasının içine gerçek anlamdan başka dolaylı anlatıma dayalı edebî bir yapı da yerleştirmiştir. Dil, bu edebî yapıyla güzel değerini yakalamak adına yazar tarafından bilinçli şekilde biçimlendirilmiş ve böylece söz konusu güzel değeri, dil aracılığıyla görünür kılınmıştır. Metin parçasının gerçek anlamının dışında başka bir şeyi yani “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklindeki edebî yapıyı görünür kılmak adına suni olarak yaratıldığı açıktır.

3.2.14.2. Duygusal İfade Baskınlığı

Dile bir şifreleme sistemi olarak yaklaşırsa ve paralellik, metafor, uyak ve redif değerindeki ses benzerlikleri, ölçü, söz sanatları gibi kullanılan edebîlik araçları da hesaba katılırsa söz konusu metin parçasında mantıksal nitelikli bilimsel kodların değil duygusal nitelikli estetik kodların mevcut olduğu görülür. Doğal olarak baskın olan düşünce değil duygu ya da duygusal yöndür. Kullanılan paralellik, metafor, uyak ve redif değerindeki ses benzerlikleri, ölçü, söz sanatları gibi unsurlar okurun duygusal tarafına yöneliktir.

Alıntılanan metin parçasında dil mantıksal bir ifadeyi değil duygusal bir ifadeyi dile getirme adına şekillendirilmiştir. Dilin mantıksallığı değil aksine mantığa uymayan “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”masında görülen mecaz ağırlıklı kullanımı tüm parçaya hâkimdir. Bu mecaz kullanımı hâkim öge olarak metin parçasındaki dil ilişkilerini de belirler. Edebî dilde, dilin bilgi verici iletişimsel yönü ve mantıksal bağlantıları ikinci plana alınır ve söz konusu metin parçasında da yapılan tam olarak budur.

Dil düz ve mantıksal şekilde değil aksine çağrışımlı, metafora dayalı ve mecazlı bir şekilde kullanılmıştır. Alıntılanan metin parçasında göstergelerin ses değerlerinin yanında duygu ve çağrışım değerleri de oldukça önemlidir. “kut” kelimesinin çağrıştırdığı manevi bağlam ya da değer, “yol” kelimesinin çağrıştırdığı bozkırda karakteristik olan “hareket”; “yuyka” ve “kısga” kelimelerinin çağrıştırdığı “olumsuz”luk duygu değeri edebî yapı adına önemlidir.

3.2.14.3. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçasında Alışılmışın Ölüm Metaforu ile Kırılması

Alıntılanan metin parçasında kimi kelimeler alışılmış/olağan kullanımları kimi kelimeler ise alışılmamış/olağan dışı kullanımlarıyla yer almıştır. Öncelikle “*kök*”, “*t(ä)ñri*”, “*y(a)gız*”, “*y(e)r*” ve “*bol-*” kelimelerine değinilirse şöyle bir tablo ortaya çıkar:

“*kök*” kelimesi Göktürkçede “*mavi; yeşil; boz, gri, lacivert (gökyüzünün her türlü rengi)*” gerçek anlamlarında (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 312; Clauson, 1972: 708; Şirin, 2015: 145-146; Şirin, 2016: 266, 734) “KT, D, 1; BK, D, 2; TA, B, 3; E 10/3; E 45/5” gibi yazıt ve satırlarda (Şirin, 2016: 266) yaygın ve alışılmış şekliyle kullanılmıştır.

Göktürkçede “*t(ä)ñri*” kelimesi ise “*gökyüzü*” gerçek anlamında (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 544; Clauson, 1972: 523; Alyılmaz, 2015: 320; Şirin, 2015: 26; Şirin, 2016: 307-308, 741) “KT, D, 1; KT, D, 22; TA, D, 4; E 7/3” gibi yazıt ve satırlarda (Şirin, 2016: 307-308) yaygın ve alışılmış şekliyle kullanılmıştır.

“*y(a)gız*” kelimesi Göktürkçede “*yağız, kızılımsı kahverengi*” gerçek anlamında (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 225; Clauson, 1972: 909; Şirin, 2015: 147; Şirin, 2016: 267, 746) “KT, D, 1; BK, D, 2; TA, B, 3; E 84; E 147/4” gibi yazıt ve satırlarda (Şirin, 2016: 267; Aydın, 2021: 273) yaygın ve alışılmış şekliyle kullanılmıştır.

“*y(e)r*” kelimesi ise Göktürkçede “*yeryüzü, toprak, arazi*” gerçek anlamlarında (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 954; Clauson, 1972: 257; Şirin, 2015: 82; Şirin, 2016: 116, 320, 748) “KT, G, 4; BK, K, 3; KT, G, 8; BK, K, 6; T, 47-48; ŞU, G, 6; ŞU, B, 7; E 7/3” gibi yazıt ve satırlarda (Şirin, 2016: 320) yaygın ve alışılmış şekliyle kullanılmıştır.

Göktürkçede “*bol-*”, “*vücuda gelmek, varlık kazanmak, doğmak*” anlamlarıyla asıl fiil şeklinde veya “*bir durumdan başka bir duruma geçişi ifade etme*” yardımcı fiil işlevinde kullanılır (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 111; Clauson, 1972: 331; Şirin, 2015: 31; Şirin, 2016: 724). “*bol-*”ın yardımcı fiil olarak tercih edilmesi, söz konusu kelime için yaygın ve alışılmış bir durumdur. Kelimenin yardımcı fiil olarak

tercihinin “T, 18; T, 56; KT, D, 39; KT, D, 12-13; BK, D, 11” (Şirin, 2015: 31; Şirin, 2016: 542-543) gibi yazıt ve satırlardakine benzer pek çok örneği mevcuttur.

Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasına bakıldığında “*kök*” kelimesinin “mavi” (Şirin, 2016: 266; Aydın, 2018: 89), “*t(ä)ñri*” kelimesinin “gökyüzü” (Şirin, 2016: 308; Aydın, 2018: 89), “*y(a)gız*” kelimesinin “yağız, kızılımsı kahverengi” (Şirin, 2016: 267; Aydın, 2018: 89) ve “*y(e)r*” kelimesinin “yeryüzü” gerçek anlamıyla (Şirin, 2016: 320; Aydın, 2018: 89) yaygın ve alışılmış şekilleriyle kullanıldığı görülür. Söz konusu yazıtta “*bol-*” da yine yaygın ve alışılmış yardımcı fiil şekliyle kullanılmıştır. Bunların yanında “*kök : t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” öbekleri de yine gerçek anlamları, yaygın ve alışılmış şekilleriyle kullanılmıştır. Bunun yanında iki öbeğin tezat ile birbirini tamamlaması da dolaylı bir anlatım ve “dünya” imgesinin yaratımını sağlamıştır. Sonuç olarak hem kelimeler hem de bu kelimelerle kurulan öbekler esas olarak gerçek anlamları, yaygın ve alışılmış kullanımlarıyla tercih edilmiş ancak bunun yanında “dünya” imgesinin yaratımıyla da dolaylı ve alışılmamış özgün bir ifade elde edilmiştir.

Metin parçasındaki “*kut*”, “*yuyka*”, “*yol*”, “*kısga*” kelimelerinde ise tablo şu şekildedir:

“*kut*” kelimesi Göktürkçede çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Clauson’a göre kelimenin orijinal ve alışılmış anlamı “Tanrı lütfü”dur ve bu anlamdan da “iyi talih; talih, baht, kader” anlamları daha genel olarak ortaya çıkmıştır (1972: 594). *Drevnetyurkskiy Slovar*’da ise bir değerlendirme yapılmaksızın Clauson’un verdiği anlamlara benzer anlamlar verilmiştir (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 471). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen* ve *Etimologičeskiy Slovar’ Tyurkskih Yazykov*’da ise kelimenin ilk anlamı olarak “bir tür özerk ruhani güç, yaşam gücü” belirlenmiştir (Doerfer, 1967: 551; Blagova, 2000: 176). Eski Türk inanişinde Tanrı, “*kut*”un gerçek sahibidir. Tanrı, “*kut*”u kağan ve katunlara verir. Söz konusu zümre bu sayede yönetme imtiyazı kazanır ve devlet ile milleti yönetir (Kafesoğlu, 2013: 239-242; Sertkaya, 1999: 238; Alyılmaz, 2015: 353; Şirin, 2016: 65-66). “*kut*” kelimesi Göktürkçede “KT, G, 9; KT, D, 28-29; KT, D, 31; BK, K, 7; BK, D, 23; BK, D, 35; 7. Hoit Tamir Yazıtı” gibi yazıt ve satırlarda “kağan ve katunlara bahşedilmiş yönetme gücü olarak Tanrı lütfü” gerçek ve alışılmış anlamıyla kullanılmıştır. Söz konusu yazıt ve satırlarda gerek kağan gerek katunun

yönetme gücü “*ku*”tan temellendirilmiştir. Aynı kelime “Örtenbulak, 1” ve “16. Hoid Tamir Yazıtı, 4” yazıt ve satırlarda ise “kağan ve katunun dışındaki insanlar için Tanrı’dan temelli talih; bir tür özerk ruhani güç, yaşam gücü” mecaz ve alışılmamış anlamlarıyla kullanılmıştır. Nitekim “*ku*” Karabalgasun-II Yazıtı’nın alıntılanan kısmında da bu mecaz ve alışılmamış anlamıyla kullanılmıştır.

“*yuyka*” kelimesi Göktürkçede, düz yüzeyli nesneler için “ince” gerçek ve alışılmış anlamı ile “T, 13-14”te “... *yuyka (ä)rkli : tup(u)lg(a)lı uç(u)z (ä)rm(i)ş : y(i)nçgä (ä)rkl(i)g : üzg(ä)li : uç(u)z : yuyka : k(a)l(i)n bols(a)r : tup(u)lguluk : (a)lp (ä)rmiş : y(i)nçgä yog(u)n bols(a)r : üzg(ü)lük (a)lp (ä)rm(i)ş ...*” şeklinde geçmiştir (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 277; Clauson, 1972: 874; Levitskaya, 1989: 241; Şirin, 2016: 261, 639, 750). Burada “*yuyka (ä)rkli : tup(u)lg(a)lı uç(u)z*” ve “*y(i)nçgä (ä)rkl(i)g : üzg(ä)li : uç(u)z*” paralel yapısında “*yuyka*”nın paraleli “*y(i)nçgä*”dır. Aynı denklik “*yuyka : k(a)l(i)n bols(a)r : tup(u)lguluk : (a)lp (ä)rmiş*” ve “*y(i)nçgä yog(u)n bols(a)r : üzg(ü)lük (a)lp (ä)rm(i)ş*” paralel yapısında da vardır. Bu iki paralel yapıda da “*yuyka*”nın paralel ifadedeki dengi, nitelik bildiren “*y(i)nçgä*”dır. “*yuyka*”nın karşıtı ise yine nitelik bildiren “*k(a)l(i)n*”dır. “*yuyka*”nın “ince” ve bununla ilgili mecaz anlamlı kullanımları Uygurcada ise “*yuka*” (Wilkens, 2021: 918) şekliyle kullanılmaya devam etmiştir. Kelimenin Göktürkçe ve Uygurcadaki gerçek anlamı düz yüzeyli nesneler için “ince”, mecaz anlamı ise bu anlamla ilişkili olarak “zayıf, narin, hassas” gibi anlamlardır (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 282; Levitskaya, 1989: 241). Nitekim bugün için “*yuyka*”nın Göktürkçe adına “ince saç ekmeği, ince hamur işi, yufka” anlamı tanıklanmamıştır⁷³⁹. “*yuyka*” kelimesi Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında “zayıf” şeklindeki mecaz ve alışılmamış anlamıyla kullanılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasındaki kullanımında da “*yuyka*”nın paralelindeki dengi, niteleme bildiren “*kısga*”dır. Hem Tonyukuk Yazıtlarındaki (T, 13) hem Karabalgasun-II Yazıtı’nın alıntılanan metin parçasındaki veriler kelimenin Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında “ince saç ekmeği, ince hamur işi, yufka”dan değil “ince”

⁷³⁹ *Etimologičeskiy slovar’ tyurkskih yazıkov. Obščetyrkskie i mejtyrkskie osnovi na bukvı*’da “I. yuvga: İnce”, “II. yuvga: Bir tür gözleme” şeklinde erken bir eş sesliliğin mümkün olabileceğine değinmiştir. Tietze de “yufka I” ve “yufka II” madde başlarını açmıştır. Araştırmacı “*yufka I ‘ince; boş, sığ’*” maddesinin Göktürkçedeki “yuvka”ya dayandığını belirtmiş, “*yufka II ‘oklava ile ince, yuvarlak biçimde açılıp sacda pişirilen ekmek’*”e ise tarihi bir dönem bilgisi not düşmemiştir (Tietze, 2021a: 560).

anlamından mecazlaşarak “zayıf” mecaz ve alışılmamış anlamında kullanıldığının göstergesidir.

“*yol*” kelimesi Göktürkçede çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Kelimenin somut, gerçek ve alışılmış anlamı “*yol*”dur (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 270; Clauson, 1972: 917; Doerfer, 1975: 227; Levitskaya, 1989: 217; Şirin, 2016: 333, 749; Aydın, 2024a: 249). Söz konusu kelime erken bir dönemde “doğru yol, iyi yol” mecaz anlamlarını edinmiş ve bu mecaz anlamlardan hareketle “şans, talih; uğur, fırsat, vesile” mecaz anlamlarına doğru da genişlemiştir (Şirin, 2015: 144; Şirin, 2016: 78; Aydın, 2024a: 249). Tekin’in belirttiğine göre kelimenin “+lug” isimden isim yapım ekiyle genişlemiş şekli olan “*yollug*”, “talihli” anlamına gelir (Tekin, 1982: 811; Ölmez, 2018: 88). Sonuç olarak Göktürkçede “*yol*” somut, gerçek ve alışılmış anlamı “*yol*”un yanında soyut ve mecazen “kader, hayat; mutluluk, şans, talih” anlamlarına da gelmektedir (Dörfer, 1975: 227; Levitskaya, 1989: 218; Aydın, 2018: 89; Aydın, 2024a: 249). “*yol*” kelimesi Göktürkçede “KT, K, 9; T, 16; T, 23-24; T, 35” gibi yazıt ve satırlarda somut, gerçek ve alışılmış “*yol*” anlamı ile kullanılmıştır (Şirin, 2016: 333). Söz konusu kelimenin soyut ve mecaz anlamı ise Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan bu metin parçası (Aydın, 2018: 89; Aydın, 2024a: 249) ve şüpheli olarak da 1. Hoid Tamir Yazıtı’nda tespit edilmiştir (Aydın, 2018: 74). Alıntılanan metin parçasında, ifadenin paralelindeki “talih, yaşam gücü” mecaz anlamıyla kullanılan “*kut*” kelimesi düşünüldüğünde ve “*kut*”un “*yuyka bol*”ması ile yaratılan ölüm metaforu göz önüne alındığında “*yol*” kelimesinin gerçek ve alışılmış anlamıyla kullanılmadığı edebî yapıdan hareketle tespit edilebilir. “*yol*”, paralelindeki metaforla tutarlı şekilde ve edebî yapıya uygun olarak mecazen “kader, hayat, talih” alışılmamış anlamıyla kullanılmıştır denebilir. Böylece bir önceki cümlede oluşturulan ölüm metaforu tutarlı şekilde, aynı yapıda ama farklı içerikle beşinci satırda da kurulmuştur. Sonuç olarak “*yol*” kelimesinin “*yol*” anlamı somut, gerçek ve alışılmış anlamıdır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında ise “kader, hayat, talih” soyut, mecaz ve alışılmamış anlamıyla kullanılmıştır. Bu mecaz anlamın dayanağı, paralelindeki “*kut*” kelimesinin de mecaz olarak “*yol*” kelimesine yakın bir anlamda kullanılması ve Karabalgasun-II Yazıtı’nın alıntılanan kısmında kurulan edebî yapıdır. Ayrıca Tekin “*yollug*” kelimesinin, “*kutlug*” kelimesi ile yapı ve anlam bakımından bir olduğunu ifade

etmiştir (Tekin, 1982: 811; Ölmez, 2018: 88). Nitekim “*kutlug*” da “talihli, uğurlu” mecaz anlamlarına sahiptir (Şirin, 2015: 123). Bu durum “*kut*” ile “*yol*”un benzer anlam ve yönde kullanılabileceğinin göstergesidir. Hem “*kut*” hem “*yol*”un benzer yön ve anlamda kullanılmalarının imkânı, onların gerçek değil mecaz anlamlarının kullanılması ile ortaya çıkar. Dördüncü cümlede “*kut*” beşinci cümlede “*yol*”un birbirleri ile türemiş hâllerinde (*kutlug* ve *yollug*) olduğu gibi aynı doğrultuda kullanılmış, ikisinin de mecaz ve alışılmamış anlamı benzer yönde tercih edilmiştir. Bu kelimelerin mecaz anlamları ile tercihi “kader” inancının varlığı noktasında da elde edilen belgelerden biri olmuştur. Söz konusu kelimelerin gerçek anlamları ile kullanılmadığını destekleyen noktalardan biri söz konusu paralellik ve edebî yapı olduğu kadar kelimelerin türemiş hâllerinin (*kutlug* ve *yollug*) sahip olduğu yapı ve anlam paralelliğidir. Bunlara ek olarak “*yol*” Türk edebiyatının farklı dönemlerinde de Karabalgasun-II Yazıtı’nın metninde yer alan mecaz anlamı ile kullanılmıştır. Aşık Veysel’in *Uzun İnce Bir Yoldayım* şiirinin “*Uzun ince bir yoldayım / Gidiyorum gündüz gece / Bilmiyorum ne haldeyim / Gidiyorum gündüz gece*” (1991: 221) şeklindeki ilk dördlüğünde de “*yol*” kelimesi somut değil soyut anlamı ile kullanılmıştır. “*yol*” kelimesinin hem Karabalgasun-II Yazıtı hem *Uzun İnce Bir Yoldayım* şiirinde benzer soyut anlamlarıyla tercihi Türk edebî geleneğinin farklı yüzyıl ve bağlamlarda benzer imgeyi aynı sözcüğün soyut anlamları ile oluşturmaya birer edebî örnektir.

“*kısga*” kelimesi “sıkıştırmak, sıkmak, kısaltmak” anlamlarına sahip “*kıs-*” kelimesinden türetilmiştir (Clauson, 1972: 665, 667). Kelimenin gerçek ve alışılmış anlamı uzunluk ölçüsü olarak “kısadır. Gerçek anlamıyla “*kısga*”, boyut ve ölçü bildiren bir niteleme adıdır. Nitekim bu gerçek ve alışılmış anlam Göktürkçede değil Uyğurca ve sonrasında tanıklanmıştır (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 447; Clauson, 1972: 667; Şirin, 2016: 111; Wilkens, 2021: 374). Kelimenin bu gerçek anlamının yanında gerçek anlamdan temelli mecazen “(zaman/süre olarak) az, kısa; kısa zaman içinde, uzun sürmeden, kısa ömürlü” gibi anlamları da mevcuttur ve Göktürkçede bu anlamları tanıklanmıştır (Şirin, 2016: 257; Aydın, 2018: 147). Söz konusu kelime gerçek anlamının yanında mecaz anlamıyla zaman bildiren bir niteleme adı olarak da kullanılmıştır (Şirin, 2016: 111). Göktürkçedeki bu mecaz anlamlar, Kül İç Çor Yazıtı’nın yirmi üçüncü satırında “... özi : *kısga* : *k(ä)rg(ä)k bolı*” (Şirin, 2016: 647)

ve Karabalgasun-II Yazıtı'nın alıntılanan metin parçasında yer almaktadır (Aydın, 2018: 89). Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasında hem paralelindeki “yuyka” kelimesinin “zayıf” şeklinde mecaz anlamda kullanılması hem de oluşturulan edebî yapıdan hareketle “kısga” kelimesinin zamana/süreye dair olan “az, kısa” mecaz ve alışılmamış anlamı kullanılmıştır denebilir. “yol” ve “kısga”nın bağdaştırılması normaldir, alışılmıştır. Ancak “yol”un “kut” paralelliği ve edebî yapıdan ötürü mecaz anlamda kullanımı ve “yol”un mecaz olarak var olmasından ötürü “kısga”nın da mecaz anlamda olması; bunların mecazen ölümü ifade etmek için kullanılması alışılmamış ve özgün bir durumdur. “yol” ve “kısga” alışılmış şekilde birleştirilmiş, paralel ve edebî yapıyla mecaz anlam elde ederek bu hâliyle alışılmamış bir anlam yaratılmıştır. “yol”un “kısga” “bol”ması göndergesel dil için alışılmış ve bilindik kullanımlardır ancak bunların “ölüm” şeklinde yeni bir bağlamda kullanılması ise alışılmamış bir durumdur. “Ölüm” ifadesi ile standart dışı bir kullanım yaratılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasında özünde farklı olan “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”ması ile “zayıflama, kısalık > ölüm” arasında bir benzeşim telkin etmiş ve “ölüm metaforu” bu şekilde yaratılmıştır.

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasının “kök t(ä)ñri” ve “y(a)gız y(e)r” ifadelerinin dışındaki kısımlarına bakıldığında “kut” kelimesinin “talih, yaşam gücü”, “yuyka” kelimesinin ise “zayıf” yaygın olmayan ve alışılmamış anlamlarıyla kullanıldığı görülür. “kut”un “yuyka” “bol”ması öbeğinde söz konusu kelimeler alışlagelen kullanımlarının dışında tercih edilmiş ve böylece alışılmış kırılmıştır. Nitekim alışılmışın kırılması sayesinde (ve diğer edebîlik araçlarının da katkısıyla) güçlü ve canlı bir ölüm metaforu yaratılmıştır. Dördüncü cümlede alışılmışın kırılması ile yaratılan ölüm metaforu bir sonraki satırda “yol” ve “kısga” kelimelerinin de alışılmış anlamlarıyla değil alışılmışın dışındaki mecaz anlamları ile algılanmasını sağlamıştır. “kut”un “yuyka” “bol”masından hareketle kurulan edebî yapı gereğince “yol” kelimesinin “kader, hayat”, “kısga” kelimesinin ise “(zaman/süre olarak) az, kısa” şeklinde yaygın olmayan ve alışılmamış anlamlarıyla kullanıldığı tespit edilebilir. Doğal olarak “yol”un “kısga” “bol”ması öbeğinde söz konusu kelimeler alışlagelen kullanımlarının dışında tercih edilmiş, böylece alışılmış kırılmış ve bir önceki cümlede yer alan ölüm metaforunu aynı yapıda ancak farklı

içerikte devam ettiren bir ifade elde edilmiştir. Söz konusu iki cümle de ölüm metaforuna hizmet eden edebî yapılar barındırır ve bu hâllerıyla hem tutarlılığa sahiptir hem de alışılmışın kırıldığı özgün yapılardır. Başka bir ifadeyle ölüm metaforu alıntılanan metin parçasının ilk cümlesinde de ikinci cümlesinde de aynı yapıda fakat farklı içerikte; tutarlı ve alışılmışı kıran özgün bir yapı ile oluşturulmuştur. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası, kelimelerin hem gerçek ve alışılmış hem de mecaz ve alışılmamış anlamları göz önünde bulundurulduğunda Türkiye Türkçesine şu şekilde aktarılabilir: “Mavi gökte talihim/yaşam gücüm, zayıf oldu (vefat ettim). Yağız yerde kaderim/hayatım, kısa/az oldu (vefat ettim).”

3.2.14.4. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasında Alışılmışın Edebîlik Araçları Açısından Kırılması

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden biri alışılmışı kıran yapısıdır. Metin parçasının edebî zenginliğinin kaynaklarından biri de edebiyatın vazgeçilmezlerinden alışılmışın kırılması (/ ön plana çıkarma/ sapma) ve bununla oluşturulan özgün yapısıdır. Alışılmışın kırılması kimi sanatsal ifade araçları ve yollarıyla gerçekleştirilmiştir. 10'lu hece ölçüsü, “4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2” şeklinde birçok durak imkânı; cümle, söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralellikler, “*bolı*” redif değerindeki ses benzerliği, “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği, tezat ve tenasüp söz sanatlarının kullanımı, istiare ve/veya mecaz temeline dayanan metafor, elde edilen özgünlük, eksilti, yineleme, bütünlük ve çoklukta birlik şeklindeki edebîlik araçlarının kullanılmasıyla (veya başka bir ifadeyle sözü edilen alışılmışın kırılması yöntemleriyle) alıntılanan metin parçasında alışılmış kırılmış ve söz konusu parça, otomatik algılanmadan kurtararak duyumsanır hâle getirilmiştir. Alışılmışın kırılması ile metni silen, kelimeleri yozlaştıran, hissedilmenin önüne geçen ve sanatı yok eden alışkanlık, bilinçdışılık ve otomatik algılanmanın önüne geçilmiştir. Böylece metin parçası bilince “estetik bir bilgi ya da duygu” ifade edebilir ve bu sayede edebî boyutunu okura ileterek estetik yaşantı uyandırabilir hâle gelmiştir. Özgün ve alışılmamış yapılarla algılamada yaşatılan güçlük, oluşturulan duraksama ve algılamamanın süresinin arttırılması; edebî yapının fark edilmesi ve bilincine

varılmasını destekleyen durumlardır. Böylece metin parçası, dili ve yapısındaki edebîlik canlandırılmış; dikkat çekici, fark edilebilir, duyulabilir ve bilincine varılabilir bir hâle getirilmiştir. Özgün ve alışılmamış yapı sayesinde biçimin donuklaşması, içeriği ele geçirmesi ve şablonlaşarak işlevsiz hâle gelmesi önlenmiş; dil göstergeleri ile kurulmuş yapının estetik bir nesne olarak görülmesi, dikkat çekerek fark edilmesi ve hissedilmesi sağlanmıştır. Alışılmışın kırılmasıyla algının, metin parçasının üzerinden kayıp gitmesi önlenmiş, üzerinde durulmadan kabul edilmesinin önüne geçilmiş ve okur mevcut yapının üzerinde onun nasıl oluşturulduğu ve ne ifade edebileceği üstünde düşünmeye zorlanmıştır. Ayrıca söz ve söz öbekleri farklı okumaları mümkün kılacak potansiyel elde etmiş, çok anlamlılık ve alt okumaların önü açılmıştır. Buna ek olarak günlük veya standart söylem bozulmuş, gündelik algı dünyası farklılaştırılmıştır. Böylece otomatikleştiği için kaybolan duyum kapasitesi yenilenmiştir, metin parçası algılanmak ve estetik yaşantı uyandırmak için uygun/elverişli hâle getirilmiştir.

Alıntılanan metin parçasında dil düşünselleştirilmemiş yani içeriğin mümkün olduğunca kesin ve doğru ifade edilebilmesi ya da ifadenin akılsal yönünün öne çıkarılabilmesi yönünde dil şekillendirilmemiştir. Alıntılanan metin parçasının ögeleri otomatikleştirilmiş, bayağılaştırılmış veya sıradanlaştırılmış değildir. Parçada kullanılan dilde alışılmış kırılmış, standarttan sapmalara başvurulmuş, ön plana çıkarma başarıyla uygulanmış ve alışılmamış bağdaştırmalar elde edilmiştir. Böylece mevcut ve alışılmış düzen, norm estetik kaygı ile bilinçli bir şekilde ihlal edilip bozulmuştur. Alışılmışın kırıldığı ve bilinçli ihlallerin yapıldığı bu yapılar edebî dil ve edebiyatın (özellikle de şiirin) özüne uygundur.

Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarı tarafından alıntılanan metin parçasının hem somut yapısında ritim (örneğin “Yer Tamlayıcısı-Özne-Yüklem” şeklinde cümle düzeyinde sağlanan paralellik, 10’lu hece ölçüsü ve duraklar) ya da ses ahengi (örneğin “*bolıtı*” redif değerindeki ses benzerliği ve “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği) gibi alanlarda hem de soyut yapısında metafor (ölüm metaforu) ve söz sanatları (tezat ve tenasüp) gibi alanlarda özgün ve alışılmamış düzenlemeler yapıp alışılmışı kıran bir yapı kurulmuştur. Özgün ve alışılmamış yapı sayesinde okur şaşırtılmış, ifade canlandırılmış, başlı başına değerli ve özel bir dil yaratılmıştır. Okurun zihninde yeni ve değişik tasarım ve duygu değerleri

yaratılmıştır. Buna ek olarak dilin özel bir kullanımı elde edilmiş, böylece dilin kullanım imkânı arttırılmıştır. Dilde yeni olanaklar denenmiş ve dilin kullanımı geliştirilmiştir.

Ölüm metaforunun aynı yönde iç tutarlılığa sahip, sistemli bir şekilde, monotonluğa düşmeden kurulabilmesi, pek çok edebîlik aracının tek bir imgeyi destekler hâlde aynı istikamette yönlendirilebilmesi ve çok boyutlu özgünlük alışılmışın kırılmasının üst düzeyde olmasını sağlamıştır. Böylece benzersiz ve tekrarı imkânsız bir örgü kurulmuştur.

Kelimenin olağan ya da standart kullanımı az ya da çok otomatikleşmiştir. Yazarın standart dil veya norma uyması istenemez veya beklenemez. Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarı dili, yaratmak istediği edebî etki yolunda standart veya alışılmış kullanımlara uymadan biçimlendirmiş, bu doğal hakkını özgürce kullanmıştır. Malzemesi olan dile şekil verirken norma bağlı kalmamış, dehası ve tekniğinin yardımıyla kimi kalıpları kırıp sınırları aşmıştır. Söz konusu alışılmışı kıran özgün yapılar standart dil sistemine nazaran yazarın bireysel bir yaratıcı davranışını yani Saussure'nin terimiyle “söz (/ parole)”ü barındırır. Nitekim bu metin parçası, sanata özgü estetik işlevinin yanında ikinci planda olmak kaydıyla iletişimsel işlevi de bünyesinde taşır. Metinde yer alan “söz (/ parole)”, aynı zamanda yazarın ruh hâli, düşünce ve duygusunu da dışa vurur. Ancak estetik işlevin bu iletişimsel işleve hükmettiği ve estetik işlevin birincil, iletişimsel işlevin ikincil olduğu unutulmamalıdır.

3.2.14.5. Söz Diziminin Edebîliğe Katkısı

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden bir diğeri cümlelerin söz dizimindeki özellik ve farklılığıdır.

Türkçede esas unsurun yardımcı unsurdan sonra gelmesi ilkesine uygun olarak cümlelerin ana unsuru olan yüklem sonda bulunur. Ergin ve Karaağaç'a göre yüklemden önce gelen ögelerin kesin bir diziliş sırası yoktur ve yerleri değiştirilebilir. Ögeler, belirtilmek veya vurgulanmak istenme derecesine göre yükleme yaklaştırılarak dizilir. Başka bir deyişle ögelerin dizilişi vurgulanmak ya da

belirtilmek istenen ögeye göre belirlenir (Ergin, 2011: 399; Karaağaç, 2013: 500-501, 523). Türkçede yüklemın önündeki öge cümleının vurgusunu taşıyan ögedir ve cümleinin titremleme noktasıdır. Genellikle yükleme en yakın öge belirtmek istenen ya da üzerinde en çok durulan ögedir (Alyılmaz, 1994: 322; Ergin, 2011: 399; Karaağaç, 2013: 501, 523). Yazı dilinde odaklama, dikkat çekme veya vurgulama öne çıkarılmak istenen ögenin yüklemın önüne getirilmesi ile sağlanır (Günay, 2013: 314).

Özel olarak Göktürkçeye bakıldığında Tekin özellikle öznenin vurgulanmak istendiğı durumlarda “yardımcı öge”lerin “özne”den önceye alınıp öznenin, yüklemın önüne konumlandırılabilindiğini dile getirmiştir. Araştırmacı fikrini desteklemek için “*kagan at bunta biz birtimiz ‘Hakan unvanını (ona) burada biz verdik’* (KT D 20)” örneğini vermiştir (Tekin, 2016: 191). Tekin’in de belirttiğı gibi Göktürk Yazıtlarında öznenin vurgulanmak veya özel olarak belirtmek amacıyla yükleme yaklaştırılmasına birçok kere başvurulmuştur. Alyılmaz’ın tespitine göre söz konusu kullanımın yüz seksen dokuz örneğı vardır (Alyılmaz, 1994: 306).

Alıntılanan metin parçasında ilk cümleinin yüklemi “*yuyka : boltı*” iken ikinci cümleinin yüklemi ise “*kısga : boltı*”dır. İlk cümleinin öznesi ise “*kut(u)m*” iken ikinci cümleinin öznesi ise “*yolum*”dır ve söz konusu iki özne de yüklemın hemen önünde konumlandırılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarının söz konusu dizilişini tercih etmesi, “*kut(u)m*” ve “*yolum*” öznelerinin belirtilmesi ve üzerinde durulmasını sağlamıştır. Söz konusu diziliş sayesinde öznelere dikkat çekilmiş ve odaklanılmıştır. Başka bir deyişle “*kut(u)m*” ve “*yolum*” özneleri öne çıkarılarak vurgulanmıştır. Hartmann’a göre iyi bir şeyin değeri en çok, tam olarak sahibinden alındığında ya da söz konusu iyi şey kişi tarafından yitirildiğı/kaybedildiğı zaman duyumsanır. Alınma, yitirilme/kaybedilmenin acısı iyi şeyin değerinin duyumsanmasını en yüksek seviyeye çıkarır (Hartmann, 2024: 557). Yüklemın hemen önüne konumlandırılan “*kut*” ve “*yol*” özneleri ile sona eren ve kaybedilen değerli unsura yani “talih, yaşam gücü” ile “kader, hayat”a vurgu yapılmış ve kaybın hüznü pekiştirilmiştir. Metin parçasında oluşturulan yüksek edebî yapı “*kunç[(u)y] buyrukı*”nın hayatının değerini en yüksek şekilde ölüm anında duyumsadığını ve bunun acısını da edebî şekilde oldukça değerli –yani güzel- şekilde ifade ettiğini gösterir. Yazıtın tümüne

bakıldığında sanatsal açıdan en değerli –yani güzel- kısımların ölüm ve bundan duyulan hüznün ifade edildiği kısımlar olduğu bunun göstergesidir.

Türkçede cümleler yüklemine yerine göre “kurallı” ve “devrik” olmak üzere iki türe ayrılır (Karaağaç, 2013: 523). Kurallı cümle, cümlenin ana ögesi olan yüklemine sonda bulunduğu cümlelere denir (Ergin, 2011: 399; Karaağaç, 2013: 523). Devrik cümle, cümlenin ana ögesi olan yüklemine sonda bulunmadığı cümlelere denir. Bu cümle türü daha çok sözlü dil kullanımı, atasözleri ve edebî dilde görülür (Karaağaç, 2013: 524).

Cümle dizilişi konusunda özel olarak Göktürkçeye bakıldığında Tekin ve Alyılmaz’ın şu bilgileri verdiği görülür. Tekin Göktürkçede kurallı cümle dizilişini “özne+yüklem” olarak tespit etmiş; nesne, vb. tümlecin de normal olarak yükleminden önce ve öznenin sonra geleceğini kaydetmiştir. Bu bilgilerden hareketle Tekin’e göre Göktürkçedeki kurallı cümle dizilişi “Özne-Yardımcı Ögeler-Yüklem”dir (2016: 191). Tekin “yardımcı ögeler”in öznenin önüne geçtiği ya da öznenin yükleminden sonraya alındığı veya yardımcı ögelerin yükleminden sonraya atıldığı dizilişleri “devrik cümle” olarak kabul etmiştir (2016: 191). Alyılmaz Türkçenin temel cümle yapısını “[Cümle Başı Edatı] + [Hitap Bloku] Özne Bloku + Tümleçleriyle Birlikte Yüklem Bloku + [Cümle Sonu Eki/Edatı]” dizilişi ile kabul etmiş, Göktürk Yazıtlarındaki kurallı cümle yapısı olarak da bu dizilişi kullanmıştır (1994: 258). Alyılmaz bu kurallı cümle dizilişi kabulü dışında kalan tüm dizilişleri ise devrik cümle olarak değerlendirmiştir (1994: 305). Benzer fikirler Hacıyev’de de mevcuttur. Araştırmacı örneğin “*erinç*”in yüklem sonrasına konumlandırılmasını devriklik kabul etmiştir (Hacıyev, 2011: 419).

Yukarıda da belirtildiği gibi Ergin ve Karaağaç yükleminden önce gelen ögelerin kesin bir diziliş sırasının olmadığını belirtmiş, bunların vurgulanmak istenme derecesine göre yükleme yaklaştırılarak dizilebileceğini ya da dizilişin değiştirilebileceğini ifade etmiştir (Ergin, 2011: 399; Karaağaç, 2013: 500-501, 523). Görüldüğü gibi hem Tekin hem Alyılmaz Göktürkçe için bu genel bilgilerden farklı bir çerçeve çizmiş, yüklemine sonda olmaması ile kurulan devrik cümle dizilişinin yanında “özne” ile “yardımcı ögelerin” yer değiştirmesinden doğan dizilişleri de devriklik kabul etmiştir (Alyılmaz, 1994: 305; Tekin, 2016: 191). Hemen belirtilmesi gerekir ki devrik cümle duygusallık meydana çıkarır (Gemalmaz, 2010: 216). Devrik

cümle sayesinde dil ve anlatım, duygusal etki ve edebîlik kazanır (Hacıyev, 2011: 419). Devrik cümle türü daha çok sözlü dil kullanımı, atasözleri ve edebî dilde görülür (Karaağaç, 2013: 524). Devriklik konusunun yanında Tekin ve Alyılmaz Göktürkçenin standart diziminde “yardımcı ögelerin”, “özmeden sonra” ve “yüklemden önce” olması konusunda hemfikirdir (Alyılmaz, 1994: 305; Tekin, 2016: 191).

Bu iki bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda Karabagasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçası adına şunlar söylenebilir: Öncelikle alıntılanan metin parçasındaki cümleler Tekin ve Alyılmaz’ın “devrik cümle” ölçütüne göre devrik cümlelerdir çünkü bu cümlelerin ögelerinin dizilişi “Yardımcı Ögeler-Özne-Yüklem” şeklindedir. Söz konusu devrikliğin duygusal etkisi ve edebîliği ile hem içerik hem de edebî yapı tutarlıdır. Eğer Tekin ve Alyılmaz’ın devriklik ölçütü kabul edilirse alıntılanan metin parçasındaki cümlelerin devrikliği metin parçasının edebî yapısına hizmet eder. İkinci olarak devriklikten bağımsız olarak alıntılanan metin parçasındaki cümleler Tekin ve Alyılmaz’ın ifade ettiği Göktürkçenin standart cümle dizimi olan “yardımcı ögelerin”, “özmeden sonra” ve “yüklemden önce” olması ilkesine de uymaz. Başka bir deyişle söz konusu metin parçasında “Özne-Yardımcı Ögeler-Yüklem” şeklinde Göktürkçede Tekin ve Alyılmaz tarafından kabul edilen standart cümle dizilişi kullanılmamıştır. Aksine standart olmayan “Yardımcı Ögeler-Özne-Yüklem” dizilişi tercih edilmiştir. Söz konusu dizim ile alışılmış kırılmış ve söz dizimi aracılığıyla hem dilin kendine dikkat çekilmiş hem de bu sayede edebîliğe katkı sunulmuştur. Doğal olarak ölüm metaforu ve edebîlik araçlarının yanında alışılmış yapı bir de söz dizimi ile kırılmıştır. Böylece alışılmışın dışında, kendini ve bundan hareketle de edebîliğini duyumsatır bir yapı elde edilebilmiştir.

3.2.14.6. Alt Okumalara ve Çok Anlamlılığa Açıklık

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden bir diğeri de çok anlamlılık ve alt okumalara açık olma niteliğidir. Söz konusu metin parçasındaki ifade farklı anlaşılma veya algılamaya yer vermeyecek şekilde değil aksine alt okumalara ve çok anlamlılığa açık şekilde oluşturulmuştur. Özellikle yaratılan metafor, tercih edilen mecaz anlam ve kurulan

tezat bunda etkili olmuştur. Ölüm metaforunun istiare temelinde ya da doğrudan kelimelerin mecaz anlamları ile kurulması mümkündür. Farklı çağrışım değerleri taşıyan bu durum söz konusu metin parçası için bir zenginliktir. Alıntılanan metin parçası için de “ölüm ve bundan duyulan hüznün” muhtemel alt okumalardan yalnızca biridir. Bundan başka “Tanrı tarafından yönetim gücü alınmış bir komutanın akınlardaki başarısızlık” okuması da söz konusu metin parçası için mümkündür. Farklı alt okumalar mümkün olsa da parçanın edebîliği sabittir. Doğal olarak farklı alt okumalar da söz konusu sabit edebîlik içinde birer zenginliktir.

Alıntılanan metin parçası, salt yüzey yapısının Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” biçiminde ifade ettiğinden farklı bir şeyi yani “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ü ifade eder. Söz konusu metin parçası, gerçek anlamın hâkim olduğu yüzey yapıdan yani maddesel olarak kendisinden başka bir şey, “ölüm ve bundan duyulan hüznün”ü bilinir kılınmış ve bunu görünüşe çıkarmıştır. Başka bir deyişle alıntılanan metin parçasında Türkiye Türkçesi için “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” söylenmiş ancak bundan fazlası yani “ölüm ve bundan duyulan hüznün” edebî şekilde ifade edilmiştir. “*Mavi gökte kutum ince oldu. Yağız yerde yolum kısa oldu.*” yüzey yapıdaki (somut alandaki) belirtik anlam iken “ölüm ve bundan duyulan hüznün” derin yapıdaki (soyut alandaki) örtük anlamdır. Edebiyat için esas olan, ima edilmiş örtük anlamdır. Söz konusu örtük anlama ise gösterilen estetik tavır neticesinde ve okurun işbirliğiyle belirtik anlamdan hareketle ulaşılabilir. Söz konusu edebî yapının çözümü, okuru da aktif hâle getirir. Okur anlamı çözer. Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarının yüzey yapının derinine, soyut alana yerleştirdiği edebî yapıyı, onun seçip düzenlediği göstergelerden hareketle keşfeder. Nitekim bu çözüm ve keşfiyle de anlamın belirli bir oranda tamamlayıcısı olur.

3.2.14.7. Edebî İşlevin Tercihi ve Dilin Matlığı

Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında dil esas olarak göndergesel ya da heyecana bağlı işlevde değil aksine edebî işlevde kullanılmıştır. Kullanılan paralellik, ölçü, uyak, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri, söz sanatları, metafor, özgülük, eksilti gibi edebîlik araçları göz önüne alınırsa alıntılanan metin parçasında bildirinin kendi öne çıkmış, vurgulanmış; alıcı ya da

bağlam gibi diğer ögelere göre bildiri daha ağır basmıştır. Doğal olarak bu metin parçası özelinde gerçekleştirilen iletişim, bildirinin kendine yönelik düzenlenmiştir. Bu yüzden söz konusu metin parçasında dilin edebî işlevi ortaya çıkmıştır. Dil kendine dönmüş, kendine yönelik kullanılmış ve yine kendine gönderimde bulunmuştur. Böylece dikkati kendi üstüne ve düzenlenişine çekmiştir. Söz konusu metin parçası duygusal olsa da veya heyecana bağlı işlevin kimi özelliklerini barındırsa da bunlar dilin edebî işlevinin hizmetindedir. Metin parçasında baskın öge ve metin parçasına karakterini veren işlev dilin edebî işlevidir.

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden biri de saydam olmayıp mat olması ve böylece dikkati kendi üzerinde toplamasıdır. Söz konusu metin parçasındaki dil sahip olduğu çok anlamlılık, paralellikler, ses yapısı, metafor, ritmik ögeler, söz sanatları gibi edebîlik araçlarıyla dikkati bildirdiği durum yani “ölüm” konusundan uzaklaştırmış, bizzat kendi düzenlenişine ve “ölüm ve bundan duyulan hüznün” imgesine çekmiştir. Böylece saydamlık en düşük seviyeye indirilmiştir. Söz konusu dil aradan çekilerek saydam bir şekilde okuru “*buyruk*”un ölümü bilgisine götürmemiş, aksine onu içerik ve biçimiyle kendine çekmiş ve sanatsallıkla ruhuna nüfuz etmiştir. Karşılaştırmak gerekirse benzer şekilde bir “*buyruk*”un ölümünü saydam bir şekilde ifade eden bir metin parçası da mevcuttur. Suci Yazıtı’nda da bir “*buyruk*”un ölümü “(a)mtı : ölt(ü)m” şeklinde ifade edilmiş ve dil saydam bir şekilde kullanılarak okuru doğrudan “*buyruk*”un ölümü bilgisine götürmüştür.

Söz konusu metin parçasında dil göstergesinin kendisi ön plandadır. “Ölüm” konusu değil bu konunun dil göstergeleri aracılığıyla ifade edilme şekli önemlidir. Başka bir deyişle dil göstergelerinin ne anlattığı olan “ölüm” konusu değil bunun edebî şekilde ifadesini sağlayan dil göstergesi temelindeki edebî yapı, dil ve yapının kendisi önemlidir. Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki duruma ters olarak Suci Yazıtı’nda ise doğrudan “ölüm” konusunun kendi önemlidir. İfade edilme şekli olabildiğince saydam tutulmuş, göstergeler dikkati kendine ya da düzenlenişine çekmemiş ve okur doğrudan dış gerçeklikteki “ölüm” konusuna yönlendirilmiştir.

Doğal olarak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında dil saydam değil aksine mattır. Göstergeler dikkati kendi üzerine çeker ve okuru bir anlama gelecek şekilde doğrudan gösterilene götürmez, işaret edilene yönelik

değildir. Bu metin parçasında dil iletişim dilinde olduğu gibi gösterilene yönelik, bir düşünceyi iletmekle görevli, sadece kavramın yerine geçen saydam bir dil değildir. Aksine bu dil edebî dilde olduğu gibi kendine yöneliktir ve mattır.

3.2.14.8. Dil Göstergelerinin Önemi ve Değiştirilemezliği

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden biri göstergelerin kendine eşit başka bir göstergeyle yer değiştiremezliğidir. Söz konusu metin parçasındaki göstergeler bütünlüklü bir yapı kurduğu için kendine eşit bir gösterge ile yer değiştiremez. Söz konusu edebî yapı ifade edildiğinden farklı şekilde ifade edilemez. Kavramlar farklı şekilde anlatılabilirken duygular için bu geçerli değildir. Doğal olarak farklı göstergelerle anlatılacak olan, mevcut yapıdakinden farklı bir anlam ve hayal dünyasına sahip olacaktır.

Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası Suci Yazıtı'ndaki “(a)mtı : ölt(ü)m” ifadesi gibi esas olarak iletişim kurmak gibi pratik bir işlev için değil aksine edebî şekilde var olup estetik bir yaşantı oluşturmak işlevi ile yaratılmıştır. Nitekim dil de bu işlev için edebî şekilde kullanılmıştır. Kullanılan dildeki her ögenin söz konusu edebîliğin yaratımında katkısı vardır. Kelimeler ilişkili olma ve yapıda değer kazanmanın yanında ayrı ayrı da özerk bir değere sahiptir. Her öge, yapı içinde bu özerk değerlerinden ötürü vazgeçilmez bir pozisyonadadır.

Bu metin parçasında göstergeler özenli şekilde seçilmiş ve bunun sonucunda da kusursuz bir yapı kurulabilmiştir. Her öge işlevseldir ve edebîliğin yaratımında etkilidir. Alıntılanan metin parçasında yapı açısından parça-bütün ilişkisi, tam bir uyum ile sağlamış ve organik bütünlük elde edilmiştir. Söz konusu yapının varlığı her dil ögesi göz önünde bulundurularak ve tam da olduğu gibi yani mevcut hâliyle ayakta kalabilir ve anlaşılabilir. Söz konusu dil ögeleri hem karşılıklı kurdukları ilişkiler ile edebî yapıyı inşa etmiş hem de bu yapıda edebî değerlerini elde etmiştir. Doğal olarak bu tarz birlikli yapıda herhangi bir ögenin değiştirilmesi, ses veya içerik açısından büyük ya da küçük çapta ama mutlaka edebî yapının zarar görmesine yol açacaktır.

Yukarıda dile getirilen durum alıntılanan metin parçasında örneğin “*kut*” göstergesi üzerinden izah edilebilir. “*kut*” ve bu kelime ile “eş anlamlı/denk” kullanılan kelimelerin Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında muhtemel kullanımları ve bunların edebî yapıya etkileri tartışılabilir. “*kut*” kelimesinin Göktürk harfli yazıtlarda “eş anlamlısı/dengi”, eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) ve paralel yapılardan hareketle “öz” ve “*ülüg*” şeklinde tespit edilebilir. “KT, G, 9; BK, K, 7”de yer alan “*t(ä)ñri : y(a)rl(ı)k(a)dukin : üçün : [ö]z(ü)m : kut(u)m : b(a)r üçün : k(a)g(a)n : ol(u)rt(u)m*” cümlesinde “öz” ile “*kut*” eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) olarak kullanılmıştır (Şirin, 2015: 123; Şirin, 2016: 54-55, 65, 408). “BK, D, 23”te ise “*kut*” kelimesi bu sefer “*ülüg*” kelimesiyle “*(a)nta kisrä : t(ä)ñri : y(a)rl(ı)k(a)d(u)k : üç(ü)n : kut(u)m : ülüg(ü)m : b(a)r üç(ü)n : ölt(ä)çi : bod(u)n(u)g : t[irg](ü)rü : ig(i)t(ti)m*” (Şirin, 2016: 408) şeklinde eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) olarak kullanılmıştır. Nitekim aynı “*ülüg*” kelimesi “KT, D, 28-29”da da yine “*kut*” kelimesi ile “*(a)nta] kisrä : t(ä)ñri : y(a)rl(ı)k(a)zu : kut(u)m : b(a)r üçün : ülüg(ü)m : b(a)r üçün : ölt(ä)çi : bod(u)n(u)g : tirg(ü)rü : ig(i)t(ti)m*” ifadesinde (Şirin, 2016: 65-66, 408) paralel bir yapı içinde kullanılmıştır. Eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) ve paralel ifadelerin özellikleri göz önüne alındığında “öz” ve “*ülüg*”ün “*kut*” kelimesi ile “eş anlamlı/denk” kullanıldığı görülür. “*t(ä)ñri*”nin “*y(a)rl(ı)k(a)*”ması sayesinde “*kut*”, “öz” ve “*ülüg*” elde edilmiş; “*kut*”/“öz” sayesinde kağan olunabilmiş, “*kut*”/“*ülüg*” sayesinde ise mahvolacak halk tekrar canlandırılıp müreffeh kılınabilmiştir. Doğal olarak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında “*kut*” kelimesi yerine ona “eş anlamlı/denk” olarak kullanılabilcek muhtemel kelimelerin “öz” ve “*ülüg*” olduğu böylece ortaya çıkar.

Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarı, metni oluştururken genel dil sistemi düşünüldüğünde seçme ekseninde (ya da başka bir ifadeyle düşey eksen) “*kut*”, “öz” ve “*ülüg*” seçeneklerine sahip iken bunlar içinden “*kut*”u seçerek yapısını kurmayı tercih etmiştir. Söz konusu “eş anlamlılık/denklik”e rağmen muhtemeller (yani “öz” veya “*ülüg*”) içinden tercih edilen kelime “*kut*” olmuştur. Bu tercih geri kalan kelimelerin ve genel olarak yapının şekillenmesinde de etkili olmuştur. Meçhul yazar, birbiri ile tutarlı kelimeleri bir araya getirmiş ve yapısını kurmuştur. Genel dil sisteminde hem “öz” hem “*ülüg*” kelimesi, “*kut*” ile “eş anlamlı/denk” olsa da

Karabalgasun-II Yazıtı'nın metni “*kut*” kelimesi ile kurulup tamamlandıktan sonra “*öz*” ve “*ülüg*” kelimeleri artık “*kut*” kelimesi ile yer değiştiremez. Aksi hâlde alıntılanan metin parçasının bütünlüğü ve bundan kaynaklı olarak da edebîliği yüzey yapıdaki somut alanda veya derin yapıdaki soyut alanda zarar görür.

Öncelikle “*öz*” kelimesi, “*kut*” ile değiştirilirse yüzey yapıdaki somut alanda tüm yapıyı etkileyecek olumsuz bir sonuç ortaya çıkmaz. Paralel yapı, ölçü ve durak kullanımı ile ilgili herhangi bir olumsuz duruma yol açmaz. Ancak derin yapıdaki soyut alanda kimi çağrışım değerlerinin yitip gitmesine sebep olur. “*öz*” kelimesi “kendi” anlamının yanında soyut olarak “insanın elle tutulamayan soyut varlığı, ruh; manevi varlık; benlik, esas, *öz*” anlamlarına da sahiptir (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 394; Clauson, 1972: 278; Sevortyan, 1974: 506-507; Şirin, 2016: 54). Örneğin “KT, G, 9; BK, K, 7”deki “*t(ä)ñri : y(a)rl(ı)k(a)dukin : üçün : [ö]z(ü)m : kut(u)m : b(a)r üçün : k(a)g(a)n : ol(u)rt(u)m*” ifadesinde “*öz*”, dönüşlülük zamiri olarak “kendi” işlev ve anlamıyla değil “benlik, manevi varlık, *öz*” anlamıyla kullanılmıştır (Şirin, 2015: 121; Şirin, 2016: 54, 408). Nitekim Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasında “*öz*” kelimesinin “insanın maddi olmayan varlığı, ruh; manevi varlık” anlamları da iletişim açısından metne uygundur. Ancak “*öz*” kelimesinin yazıtlardaki yaygın kullanılışı onun dönüşlülük zamiri olarak “kendi” anlamıyla tercih edildiği kullanılışıdır (Şirin, 2015: 121; Şirin, 2016: 282-283). Doğal olarak “*öz*”ün çağrışım alanında esas olarak “*kut*”un sahip olduğu “*t(ä)ñri*”nin “*y(a)rl(ı)k(a)*”ması ve kutsallık yoktur. Bu noktada “*öz*”ün “insanın maddi olmayan varlığı, ruh; manevi varlık” anlamlarıyla kullanılması yerine yine bu anlamlara yakın şekilde “talih/yaşam gücü” mecaz anlamıyla “*kut*”un kullanımı çağrışım ve doğal olarak da edebî açıdan daha anlamlı ve değerlidir. Çünkü bilindiği gibi “*kut*”, gerçek anlamıyla yazıtlarda “kağan” ve “katun”lara özgü, Tanrı tarafından bahşedilmiş bir yönetme gücüdür (Sertkaya, 1999: 238; Şirin, 2016: 54-55, 65). Orta Asya Türk devletlerinde “karizmatik hâkimiyet” türü geçerli olmuş, tüm iktidarın/hâkimiyetin sahibi ve kaynağı olarak Tanrı görülmüştür. Kağana hâkimiyetin Tanrı tarafından bahşedildiği kabul edilmiş ve bu durum Kül Tigin Yazıtının doğu yüzünün yirmi beşinci satırında da “*il bir(i)gmä : t(ä)ñri*” şeklinde dile getirilmiştir. Kağanın Tanrı tarafından siyasî iktidar gücü ile donatıldığı ve bunun sayesinde başa geçebildiğine inanılmıştır. Bu hâkimiyet anlayışında siyasî iktidarı “*kut*” ifade etmiştir. Kağan,

Tanrı'nın “*kut*” bağışlaması sayesinde kağanlığı idare etme hakkına sahip olur. Başka bir deyişle hem eski Türk devlet anlayışı hem de eski Türk inanışında “*kut*”un kaynağı ve sahibi Tanrı'dır. Tanrı kağana “*kut*”u bahşederek onu devlet ile milleti yönetmeye muktedir kılar. Kağan olabilmek için mutlaka “*kut*” sahibi olmak gerekir (Grönbech, 2011: 130; Kafesoğlu, 2013: 239-242; Alyılmaz, 2015: 353; Şirin, 2015: 122; Şirin, 2016: 66, 625). “*buyruk*” kağan tarafından verilen emirleri yerine getirmekle yükümlü bir görevlidir (Şirin, 2015: 52). Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasındaki “*buyruk*” da kağan veya katun gibi kutsal değildir. Aksi hâlde bu niteliği ile övünür ve “*kunç[(u)y] buyruki*” olduğunu dile getirmez, statü olarak daha üst bir ünvan kullanır ve “*buyruk*”luğunu ifade etmezdi. Bu sebeple alıntılanan metin parçasındaki “*kut*” daha önce belirtildiği gibi “talih/yaşam gücü” mecaz anlamındadır. Ancak “*kut*”un kullanılması ile kağan ve “katun”un, “kara bodun”un statü olarak üstünde oluşu, onların kutsallığının çağrışımları, bu kutsallığa gerçekte sahip olmayan “*buyruk*”un metindeki edebî varlığına dâhil edilmiştir. “*buyruk*” tanrısal niteliğe haiz değildir. Ancak “*kut*”un kullanılması sayesinde “*buyruk*”; kağan ve “katun”a göre sadece bir “*buyruk*” olsa da kağan ve “katun” gibi tanrısal bir niteliğe haizmişçesine ve söz konusu siyasî statülere sahipçesine ifade edilebilmiştir. “öz”ün kullanılabilecekken “*kut*”un kullanılması; kağan ve “katun”un sahip olduğu kutsallık ve siyasî üstünlük çağrışımlarının, “*buyruk*”un anlatımına dâhil edilmesini sağlamıştır. Böylece “yabgu” ya da “tigin/tegin” değil sadece bir “*kunç[(u)y] buyruki*” için kutsallık ve yüksek bir statü çağrışımları da elde edilebilmiştir. Eğer meçhul yazar dış gerçekliğe bağlı kalsaydı bir “*kunç[(u)y] buyruki*” için kağan veya “katun”lara has bir sözcüğü tercih etmezdi. Eğer “öz”, “*kut*” ile yer değiştirirse söz konusu kutsallık ve yüksek siyasî statü çağrışımları elde edilemez. Bunun yanında “*buyruk*”; kağan veya “katun” gibi en yüksek konumda ve kutsal olmasa da özünde bir yöneticidir. “*kut*” kavramı, yönetici sınıfı ile uyumludur ve Tanrı tarafından bahşedilir. Söz konusu metin parçasında “*t(ä)ñri*”, “gök” anlamıyla kullanılsa da “*kut*”un “*t(ä)ñri*”den elde edilmesi/onun tarafından bahşedilmesi ve “*buyruk*”un da yönetici olması belirli bir tenasüp/uyum da yaratmıştır. Eğer “öz” ile “*kut*” kelimesi yer değiştirirse “*t(ä)ñri-kut-buyruk*” tenasübü/uyumu da darbe alır ve zayıflar. Bu sebeplerle “öz” yerine “*kut*”un tercihi edebî yapı adına daha “güzel” olmuş, soyut alanın daha çağrışımlı ve uyumlu

kurulabilmesini sağlamıştır. “öz” yerine “*kut*” tercih edilerek hem kağan ve “katun”ların donatıldığı kutsallık ve yüksek statü çağrıştırılmış hem de yönetim anlamında “*t(ä)ŋri-kut-buyruk*” ile belirli bir tenasüp/uyum yakalanmıştır. Doğal olarak alıntılanan metin parçasında “*kut*”; yapı veya edebîliğe zarar vermeden “eş anlamlısı/dengi” “öz” ile değiştirilemez. Değiştirilirse “*kut*”un tercihindan kaynaklı söz konusu noktalar darbe alır ve hem yapı hem edebîlik bundan zarar görür.

İkinci olarak “*ülüg*”, “*kut*” kelimesi ile değiştirilirse derin yapıdaki soyut alanda kısmen bir yıkım ya da zarara yol açsa da “öz”ün muhtemel değiştirilmesindeki kadar büyük bir yıkım ya da zarara yol açmaz. “*ülüg*”ün, “*kut*”un alıntılanan metin parçasındaki mecaz anlamına sahip bir mecaz anlamı da vardır. “*ülüg*” kelimesi “paylaşmak, bölmek” anlamlarına sahip “*üle-*”ten “-g” fiilden isim yapım ekiyle türetilmiştir. Kelimenin gerçek anlamı “pay, bölüm, bölük”tür ve bu anlamlardan da “kısmet, nasip; kader, yazgı” anlamlarında mecazlaşmıştır. “*ülüg*” de “*kut*” gibi ayrıcalıklı ve bahşedilene yönetme noktasında belirli bir imtiyaz sağlayan sözcüklerden biridir (Doerfer, 1965: 120-121; Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 625; Clauson, 1972: 142; Sevortyan, 1974: 628; Alyılmaz, 2015: 546; Şirin, 2016: 250). Söz konusu “*ülüg*” kelimesi “T, 4”te “pay, bölüm, bölük” gerçek anlamıyla (Şirin, 2016: 347), ancak “KT, D, 28-29; BK, D, 23; KÇ, 23”te “kısmet, nasip; kader, yazgı” mecaz anlamlarıyla kullanılmıştır (Şirin, 2016: 110-111, 410). Söz konusu mecaz anlamlar ile “*kut*”un alıntılanan metin parçasında sahip olduğu “talih/yaşam gücü” mecaz anlamları birbirine oldukça yakındır. “*ülüg*” kelimesi ile “*kut*” kelimesi değiştirilirse yine kutsallık ve yüksek statü ile ilgili çağrışıma zarar verir ancak bu zarar, “öz”ün muhtemel değiştirilmesindeki kadar olmaz. Çünkü söz konusu kelime “*ülüg*”, “*kut*”un sahip olduğu “*t(ä)ŋri*”nin “*y(a)rl(ı)k(a)*”masına, kutsallığa, yüksek statüye “*kut*” kadar olmasa da sahiptir. “*ülüg*”, bir “*buyruk*” için kullanıldığında “*t(ä)ŋri-kut-buyruk*” tenasübünü/uyumunu, bu kadar güçlü olmasa da yaklaşık olarak sağlayabilir. Eski Türk yönetim anlayışı ve inanışında Tanrı, kağana esas olarak “*kut*” bahşettiği için kağan devleti yönetmeye muktedir idi bunun yanında “*ülüg*” de yine Tanrı tarafından ayrıcalıklı bir vasıf olarak kağana bahşedilirdi. Kağan esas olan “*kut*”un yanında “*ülüg*”e de sahip olarak başa geçerdi. Başka bir deyişle kağan, Tanrı tarafından “*kut*” ve “*ülüg*” ile donatılması sayesinde yönetme gücüne sahip olmaktaydı (Kafesoğlu, 2013: 239-242; Alyılmaz, 2015: 353; Şirin, 2015: 122; Şirin,

2016: 66). Tanrı, kağana “*kut*” ve “*ülüg*” bahşettiği için devleti yönetmeye muktedir idi ancak *Kutadgu Bilig*’in 673. beytinde de “*bu ay toldı aydı kör erdem öküş / meniñdin tegir tegse erke ülüş*” şeklinde belirtildiği gibi “*ülüg*” ve kimi bazı nitelikler esas olarak “*kut*”tan doğardı⁷⁴⁰(Hâcib, 1979: 83; Kafesoğlu, 2013: 240). İnanç sistemi ve yönetim anlayışındaki bu hiyerarşik düzen sebebiyle “*kut*”un yerine “*ülüg*” kullanılırsa söz konusu “*buyruk*”un kudretinde bir eksilme olur ve bu durum edebî yapıda kısmi bir zarara yol açar. Bununla birlikte söz konusu eksilme ve zarar “*öz*”ün muhtemel tercihindeki kadar olmaz. Ayrıca “*ülüg*”ün “*kut*” ile bağı, “*öz*”ün “*kut*” ile bağından daha güçlüdür. “*kut*” ile “*ülüg*” anlamsal açıdan “*kut*” ile “*öz*”ün örtüştüğünden daha çok örtüşür ve anlamları daha yüksek düzeyde aynı yöndedir. “*öz*” yukarıda da belirtildiği gibi esas olarak “*kendi*” anlamındadır. Uygurcada da “*öz*” ile “*käntü*” eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) kurarken (Şirin, 2015: 232; Wilkens, 2021: 346-347, 356) bu kelimelerden herhangi biri “*kut*” veya “*ülüg*” ile eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) kurmamıştır (Wilkens, 2021: 346-347, 356). Buna karşılık Uygurcada “*kut*” ile “*ülüg*” kelimeleri “*karizma, baht, bereket*” ya da “*talih, kader*” anlamlarında birbirleri ile eş anlamlı ikileme (/ İng. hendiadyoin) kurmuştur (Nadelyayev ve diğerleri, 1969: 472; Clauson, 1972: 142; Wilkens, 2021: 428-429, 824). Bu sebeplerle “*ülüg*”ün “*kut*” ile değiştirilmesi soyut yapıya kısmi bir zarar verir ve değiştirilirse de daha önce Kül İç Çor ve Bilge Kağan için kullanılan bir kelime olarak yine işlevsel ve etkili çağrışımlar kurabilir. Bu değiştirim “*öz*”ün değiştirilmesinden daha az zarar verir. Bununla birlikte “*ülüg*” kelimesinin değiştirilmesi esas olarak yüzey yapıda yer alan somut alanda büyük zarara yol açar ve edebîliğe darbeyi bu açıdan vurur. Eğer “*ülüg*”, “*kut*” ile yer değiştirirse 10 heceye sahip olan mevcut “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı*” cümlesinin hece sayısı 11’e yükselir ve paralelindeki mevcut “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısga : boltı*” cümlesinin hece sayısı ise yine 10 olarak kalır. Böylece iki cümle arasında bulunan ve 10 heceye dayanan hece ölçüsü bozulur, bu yüzden “*4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2*” şeklindeki durak imkânları da yitirilir. Böylece paralellik ile sağlanan ritim; ölçü ve

⁷⁴⁰ Alegorik bir eser olan *Kutadgu Bilig*’de dört temel karakterden biri olan “Ay Toldı”nın temsil ettiği kavram “*kut*”tur. Kün Togdı 672. beyitte Ay Toldı’ya erdemini sormuştur. Ay Toldı da 673. beyitte yukarıda alıntılanıldığı gibi erdemini dile getirmiştir: “*Ay-Toldı cevap verdi: -Meziyetim çoktur; insanlara kısmet gelirse, benden gelir.*” (Hâcib, 1985: 59). Doğal olarak Ay Toldı, “*kut*”u temsil ettiği için cevabından hareketle “*ülüg*”ün “*kut*”tan doğup insanlara ulaştığı, “*kut*”un “*ülüg*”ü kapsadığı ve hâliyle daha güçlü olduğu söylenebilir.

durak ile desteklenemez ve ritim tek boyutla sadece paralellikle sağlanmış olur. Söz konusu metin parçası ölçü ve durağın sağladığı ritimden, bunların yarattığı uyumdan, akıcılık ve pürüzsüzlükten mahrum kalır. Eğer bu değiştirilme olursa “yol” yerine de yine iki heceli, anlamsal açıdan da ölüm metaforu ile uyumlu ve metin parçasının yapısı ile tutarlı bir kelime bulunması gerekir. Görüldüğü gibi tüm yapı değiştirilmek zorunda kalınır. Doğal olarak alıntılanan metin parçasındaki “kut”, bir diğer “eş anlamlısı/dengi” “ülüg” ile de yapı veya edebîliğe zarar verilmeden değiştirilemez. Değiştirilirse tıpkı “öz” ihtimalinde olduğu gibi “kut”un tercihindan kaynaklı noktalar darbe alır ve hem yapı hem edebîlik bundan zarar görür. “öz” değişikliği daha çok soyut alanda zarara yol açarken “ülüg” değişikliği ise esas olarak somut alanda zarara yol açar.

“kut” kelimesinin “öz” ve/veya “ülüg” kelimeleri ile değiştirilmesi alıntılanan metin parçasındaki aliterasyona da zarar verir, somut yapıdaki edebîliği olumsuz etkiler. Dördüncü cümle “k” sesi ile başlamış ve bu ses dördüncü cümlede dört, beşinci cümlede bir kere kullanılmış ve yatay aliterasyon yaratılmıştır. Aynı şekilde “t” sesi de cümlelerin içinde dördüncü cümlede üç, beşinci cümlede bir; iki cümlede ise toplamda dört kere kullanılmıştır. Söz konusu “kut” kelimesi hem “k” hem “t” sesine sahiptir. Eğer “kut” kelimesinin yerine “öz” ve/veya “ülüg” kelimelerinden herhangi biri gelirse yatay aliterasyon bundan darbe alır ve “k, t” tekrarı ile kurulan ses ahengi yer yer bozulur. Bu durum, somut yapıda edebîlik yönünden kayba neden olur. Doğal olarak “kut” kelimesi, aliterasyon açısından da söz konusu metin parçası için özenle seçilmiş bir kelimedir ve edebîliğe zarar verilmeden “öz” ve/veya “ülüg” ile yani eşdeğerlileri ile değiştirilemez.

Görüldüğü gibi metin parçasında hem “kut” yapıyı belirlemiş hem de yapı “kut”u değiştirilemez kılmıştır. Ayrıca “kut”un mecaz anlamını da yine yapı vermiştir. Yapı ve dil göstergesi arasında bu şekilde karşılıklı bir var ediş mevcuttur. Sonuç olarak “kut”, yazıtlardaki “eş anlamlısı/dengi” “öz” ve “ülüg” ile değiştirilemez. Mevcut yapı nasıl olması gerekiyorsa o şekilde özenle kurulmuş, göstergeler titizlikle seçilmiş, sistem tutarlı bir şekilde oluşturulmuş ve bütünlüklü hâlde var edilmiştir. “kut” kelimesi “öz” ve/veya “ülüg” kelimesi ile değiştirilirse iletişimsellik zarar görmez ancak edebîlik söz konusu noktalardan da görülebileceği gibi zarar görür.

Benzer değiştirilemezlik “*t(ä)ñri*”, “*yol*”, “*y(e)r*” gibi diğer göstergeler için de mevcuttur. Örneğin “*yol*” yerine “*ugur*” veya “*oruk*”; yapı ve edebîliğe zarar vermeden getirilemez. “*t(ä)ñri-y(e)r*” kelimelerinden biri değiştirilirse tezat, söz konusu kelimelerin tezat aracılığıyla birbirlerini tamamlama hâli ve “dünya” imgesi kurulamaz. Söz konusu kelimeler de yapı veya edebîliğe zarar vermeden değiştirilemez.

Hâlbuki Suci Yazıtı’nda “*(a)mtı : ölt(ü)m*” ifadesinde “öl-” yerine “*adıl-*” veya “*yok bol-*” da kullanılsa metin parçasında olumsuz anlamda bir değişiklik olmaz. “öl-” yerine “*adıl-*” veya “*yok bol-*” kullanılsa da ölmek bilgisini ifade edebilir. İletişimsellik değerinde olumsuz anlamda bir değişiklik olmaz. Bu durum, metnin iletişimsel olduğunun da göstergesidir. Doğal olarak bu metin parçasındaki “öl-” iletişimselliğe zarar vermeden “eş anlamlısı/dengi” ile değiştirilebilir. Hatta sahip olunanlar sayıldıktan sonra “*adıl-*” veya “*yok bol-*” kullanılması metne sınırlı bir edebîlik dahi katabilir. Sonuç olarak Suci Yazıtı’ndaki “öl-” göstergesi “eş anlamlısı/dengi” ile zarar görmeden yer değiştirilebilirken Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “*ku*”, “eş anlamlısı/dengi” ile zarar görmeden yer değiştiremez. Bu durum Suci Yazıtı’nın iletişimi öncelediğini gösterirken Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasının iletişimi değil edebîliği öncelediğini gösterir.

3.2.14.9. Söz Sanatlarının Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Alıntılanan Metin Parçasına Katkısı

Alıntılanan metin parçasında “*kök : t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” ifadelerinde tezat sanatına başvurulmuştur ve söz konusu sanat sayesinde dünya imgesi yaratılabilmüştir. Böylece söylem daha güzel ve etkili kılınmış, ölümün hem manevi hem maddi düzlem yani dünyada geręekleřtięi ifade edilebilmiştir.

“*kök*”, “*t(ä)ñri*”, “*ku*” ve “*y(a)gız*”, “*y(e)r*”, “*yol*” ifadeleri birbirleri ile ilişkili ifadelerdir ve birlikte kullanımları tenasüp sanatını yaratmıştır. Söz konusu sanat sayesinde hem tutarlı bir yapı oluşturulabilmiş hem de bozkır hayatı canlı ve güçlü bir şekilde çizilebilmiştir.

Ayrıca mümkün bir bakış açısına göre ölüm metaforu istiare temelinde oluşturulmuş ve söz konusu metafor sayesinde “ölüm ve bundan duyulan hüznü”

dolaylı yoldan edebî şekilde anlatılabilmektedir. İstiare temelinde oluşturulan bu metafor tüm yapıya da hâkim olarak edebîliği tesis etmiştir.

3.2.14.10. Hâkim Unsur Mecaz

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden biri de mecazın mevcut yapıya hâkimiyetidir. Alıntılanan metin parçasındaki “*kök t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız y(e)r*” öbeklerinin tezat sayesinde birbirlerini tamamlamasıyla “dünya” imgesi yaratılmıştır. Bunun yanında söz konusu öbekteki kelimeler alışılmış ve gerçek anlamları ile kullanılmıştır. Ancak bunun yanında alıntılanan metin parçasındaki ölüm metaforu “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile yaratılmıştır. Söz konusu metafor istiare ya da doğrudan mecaz anlamlı kelimeler temelinde okunabilir. Her iki okuma şeklinde de metafora hâkim olan unsur mecaz anlamdır. Bu kullanım sayesinde iki cümlede de aynı yapı ancak farklı içerikle güçlü ve canlı bir ölüm metaforu hem tutarlı hem özgün şekilde yaratılmıştır. Başka bir deyişle Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçası ve yazıt metninin tamamına, “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile oluşturulmuş ölüm metaforu ve bu metaforun temelinde bulunan mecaz anlam hâkimdir. Söz konusu metaforu oluşturan “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”masında kelimeler gerçek anlamları ile değil mecaz anlamları ile kullanılmıştır. Sonuç olarak mecaz temelinde kurulan bu metafor, hem alıntılanan metin parçasına hem de yazıt metninin geneline hâkimdir. Yazıt metni, söz konusu mecaz temelinde kurulan metafor odağında oluşturulmuş, temelde mecaza dayanmıştır.

Dile getirilen durum metnin anlamının doğru, tam, açık, kesin iletmeye çalışılmadığının aksine alt okumalara açık ve çok anlamlı bir edebî yapının kurulmaya çalışıldığının göstergelerinden biridir. Bunlara ek olarak anlatılmak istenenin doğrudan değil dolaylı yoldan anlatılmak istendiğinin, tam ve kesin olmanın amaçlanmadığının, tercih edilmediğinin, kesin ifadeye odaklanılmadığının aksine muğlaklık ve kapalılığının amaçlanıp tercih edildiğinin göstergesidir. Söz konusu durumların yanında iletinin doğru bir şekilde değil estetik yaşantı uyandıracak şekilde iletilmesinin tercih edildiğinin de göstergesidir.

3.2.14.11. Gerçeklikle Bağ

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden bir diğeri de metne hâkim göstergelerin dış gerçekliğe doğrudan atıf yapmamasıdır. Alıntılanan metin parçasında “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile oluşturulan hâkim metafor ve mecaza dayalı anlatım sayesinde dil dış gerçekliğe uygun değil aksine kurgusal dünyanın bir taşıyıcısıdır. Alıntılanan metin parçası okuru, gerçek dünyanın sınırlarından sanat ve kurguya çekmiştir.

Söz konusu metin parçasındaki “*kut*”, “*yuyka*”, “*yol*”, “*kısga*” göstergelerinde ve bunların kurduğu öbekte gösteren ile gösterilen arasında bire bir uyum veya doğrudan bir ilişki yoktur. Aksine “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”masındaki göstergelerin gösterileni gerçek anlamlarının dışındaki mecaz anlam “ölüm”dür. Bu sebeplerden ötürü nesnel, yalın ve açık değil öznel, sanatlı ve kapalı bir anlatım vardır. Ayrıca yoruma veya alt okumalara kapalılık değil aksine açıklık mevcuttur.

Doğal olarak burada metnin dış gerçeklik ile karakterize edilebilecek sıkı bir bağı yoktur ve doğruluk söz konusu metin parçası için geçerli/ilgili bir ölçüt değildir. Ayrıca söz konusu metin parçasında içeriğin dış gerçeklikle ilişkisi gerekli bir ön koşul ve önemli bir değer değildir. Aksine burada iç bağlam ile anlamlandırılabilen bir ilişkiler ağı vardır. Bu ağ ile edebî bir yapı kurulmuştur ve söz konusu metin parçası ile ilgili temel ölçüt de edebîliktir. Metin parçasında tercih edilen edebî dilde doğruluk ile ilişkili iletişimsellik değil sanatsallık ile ilişkili edebîlik mevcuttur.

3.2.14.12. Kapalı ve İma Edilmiş Anlam

Alıntılanan metin parçasında asıl olan veya neyin kastedildiği açık açık ifade edilmemiş aksine gerek tezat gerekse mecaz anlama dayalı metafor aracılığı ile sadece sezdirilmiş, ima edilmiştir. “*kök : t(ä)ñri*” ile “*y(a)gız : y(e)r*”in birbirini bütünleyen karşıtlığı “dünya”, “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ise “ölüm”ün iması ya da ifadesi olarak okunmaya müsaittir. Bütün olarak metin parçası ise “ölüm ve bundan duyulan hüznün” şeklinde anlamlandırılabilir.

Göstergeler ifade edilmek istenen durum olan “ölüm” ve duygu olan “ölümünden kaynaklı hüznün”e açık açık işaret edecek şekilde, bu unsurlara atıf yapacak biçimde doğrudan kullanılmamıştır. “öl-” göstergesi değil mecazın hâkim olduğu “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”ması ile oluşturulmuş canlı bir metafor tercih edilmiştir. Metin parçasında herkes tarafından kolaylıkla ulaşılabilir ve anlaşılabilir bir ifadeye değil aksine okuru çağrışım ve alışılmamış bağdaştırmalarla şaşırtan çağrışımlı ve çok boyutlu bir ifadeye yönelinmiş, bu yönde bir tercih yapılmıştır. Özellikle açık açık söylenmeyen ve parçaya hâkim olan “hüznün” eğer doğrudan “ad”ı ile söyleneşeydi bu edebî olmaz ancak bir “kavram”ın ifadesi olurdu. Kavrama dayalı bu tarz bir söylemde de edebîliğin görünüşü bulunmazdı.

Alıntılanan metin parçasında edebî dilin esas olarak mecazî ve sembolik yani dolaylı ifadeler yönünde gelişmesine uygun bir durum vardır. Söz konusu metin parçasına farklı bakış açıları ile yaklaşmak, onu farklı yöntemlerle okuyup anlamlandırmak mümkündür. Eser bu yönüyle tüketilemezdir ve bu durum, alıntılanan metin parçası için bir değerdir. Bu çalışmadaki anlamlandırma da muhtemel anlamlandırmalardan ancak biridir. Söz konusu edebî metin parçası için son anlamlandırma, teorik olarak mevcut değildir.

3.2.14.13. Pratik İlişkilere Hizmette Uygunsuzluk

Söz konusu metin parçasında kullanılan dil paralellik, ölçü, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri, söz sanatları, özgünlük gibi pek çok edebîlik aracını barındırmasıyla pratik alana uygun pratik ilişkilere hizmet edecek şekilde gelişmemiş aksine “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”ması gibi alışılmamış bir bağdaştırma ile özneyi duraksatan bir yapı elde etmiştir. Alıntılanan metin parçasında kullanılan dil pratik amaçtan uzak, çıkarsız ve kurgusaldır. Doğal olarak alıntılanan metin parçasında kullanılan bu edebî dil, okura belirli bir pratik fayda veya çıkar sağlamaz. Aksine onu gerçek dünyadan “kut”un “yuyka” “bol”abildiği kurgusal bir dünyaya çeker. Pratik fayda yerine okura estetik yaşantı sağlayarak onun ruhî açıdan tatmin olmasını sağlar.

Benzer şekilde bir “buyruk”un ölümünün ifade edildiği Suci Yazıtı’nda ise “(a)mtı : ölt(ü)m” şeklinde dil, pratik ilişkilere hizmet edecek şekilde gelişmiştir. Alışılmış bir yapı ile özneyi duraksatmadan “ölüm” bilgisi pratik bir amaca uygun

şekilde sunulmuştur. Doğal olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası için söylenenlerin tam olarak karşıtı Suci Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası için geçerlidir.

3.2.14.14. Yapı ve İşlev Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasındaki Dil

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden biri metnin yapı ve işlev açısından gösterdiği özelliklerdir. Alıntılanan metin parçasındaki dil hem yapı hem işlev açısından standart veya günlük dilden kimi noktalarda ayrılır.

Yapı açısından alıntılanan metin parçasında dil durumsal değil aksine iç bağlamdaki ilişkilerle anlam ve değer elde eder bir hâldedir. Başka bir deyişle parçadaki dil dış bağlama (yani gerçekliğe) değil iç bağlama dayanır. Söz konusu metin parçasında ağırlık noktası, ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkidir. Anlam ve edebîlik esas olarak göstergelerin dış bağlamda gerçek nesnelere yaptıkları atıf veya referansla değil iç bağlamdaki ilişkilerle kurdukları yapıya dayanır. Metin parçasındaki “yol”un dış dünyada yürünebilecek bir yola atıf yapmamasının, böyle bir “yol” yerine “kader, hayat” anlamına gelmesinin ya da oluşturulan metaforun okuru “ölüm”e götürmesinin dayanağı budur.

Karşılaştırmak gerekirse Suci Yazıtı'nda geçen “(a)mtı : ölt(ü)m” ifadesinde söylemin ağırlık noktası ifade ile dış bağlam (yani gerçeklik) arasındaki ilişkidir ve bu ifade iletişimi hedefleyen iletişimsel bir ifadedir. Suci Yazıtı'ndaki bu dil öğeleri otomatikleşmiş hâlde yani alışlageldiği biçimde kullanılmış, gösterge veya ifade kendi üzerine dikkati çekmemiştir. Bu, iletişimsel ifade olması ya da iletişimsel ifadeyi ilk plana alması nedeniyle de edebî değildir. Ancak “kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı : y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısğa : boltı” ifadesinde ise söylemin ağırlık noktası ifade ile iç bağlam arasındaki ilişkidir ve bu ifade, iletişimi hedeflemeyip estetik yaşantı uyandırmayı hedeflediği için edebî bir ifadedir. Başka bir deyişle iletişimsel ifadeyi ilk plana almaması ile edebî olma niteliği elde eder. Estetik yaşantı uyandırmayı hedeflediğinin göstergeleri ise kullanılan paralellik, metafor, ölçü, söz sanatları gibi edebîlik araçlarının standart dile göre daha yoğun ve sistemli kullanılması, dolaylı ifadelerle pratik fayda açısından uygun olmayışı gibi

durumlardır. Alıntılanan metin parçasındaki dilin sanatsal yönü ilk plandadır ve söz konusu dil bu sanatsallığı ile var olmuştur. Burada “*kut*”, “*yol*”, “*yuyka*”, “*kısga*” gibi ifadeler iç bağlam ve yapıdaki ilişkileri neticesinde anlamları (mecaz anlamlarını) ve edebîliklerini elde eder. Bu ifadeler anlam ve edebîliğini dış bağlam (yani gerçeklik) ile kurduğu ilişki ile değil iç bağlamda diğer ögeler ve yapı ile kurduğu ilişkiler neticesinde elde eder. Örneğin buradaki “*yol*”un gerçek değil mecaz anlamlı olması, onun dış gerçekliğe atıf yapmaması ve iç bağlamdaki ögelerle kurduğu ilişki neticesinde gerçekleşir. “*yol*”un gerçek anlamının dışında “kader, hayat” gibi mecaz bir anlam elde etmesi, onun iç bağlamdaki diğer ögelerle ilişkisi sayesinde mümkün olmuştur. Örneğin “*yol*”un “yol” anlamı Göktürkçe dönemindeki genel dil kullanıcıları tarafından standart, alışılmış ve olağan şekilde paylaşılır. Tonyukuk Yazıtlarının yirmi üçüncü satırındaki “*kögm(ä)n : yolı : bir (ä)rm(i)ş*” (Şirin, 2016: 640) cümlesinde de bu standart, alışılmış ve olağan “yol” anlamı ile kullanılmıştır. Ancak Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında “*yol*” kelimesinin bu standart, alışılmış ve olağan anlamında olmadığı açıktır. Bu metin parçasında “*yol*” kelimesinin “kader, hayat” şeklinde çözümlenebilecek mecaz anlamı, dil kullanıcıları tarafından alışılmış ya da paylaşılan anlamı değil aksine “*yol*”un bu metin bağlamında üretilen ve bu metin parçasına has anlamıdır. Doğal olarak “*yol*”un “kader, hayat” mecaz anlamı genel olarak kolaylıkla anlaşılamaz ve bu yüzden basitçe iletişim kurulamaz. Buna ek olarak “*kut*”, “*yuyka*”, “*kısga*” kelimeleri iç bağlamdan hareketle alışılmış veya standart anlamlarının dışında söz konusu iç bağlamdan kaynaklı sırasıyla “talih, yaşam gücü”, “zayıf”, “az, kısa (yıl, hayat/ömür açısından)” gibi mecaz anlamlar elde etmiştir. Karşılaştırılırsa Suci Yazıtı’ndaki “*(a)mtı : ölt(ü)m*” parçada yer alan dilsel ögeler iç bağlamdan elde edilen ek anlamlandırma olmaksızın (yani Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “*yol*”un iç bağlamla “kader, hayat” mecaz anlamını edinmesi gibi bir durum olmaksızın) temel olarak genel/standart dil sistemi sayesinde anlaşılır. Bu dilsel ögeler sadece standart/genel dil sistemindeki geleneksel ve alışılmış anlamları ile anlaşılabilir.

Alıntılanan metin parçasındaki dil, dil dışı gerçeklikle ilişkisine göre değerlendirildiğinde iletişimsel değil aksine edebîdir. Çünkü metin parçasındaki dil gösterilene yönelik değildir. İç bağlam dışında yer alan gerçek dünyadaki gerçek unsurlara dayanmaz, onlara gönderimde bulunmaz. Doğal olarak alıntılanan

metindeki ifade iletişimsel bir söylemdeki gibi gerçeklikle olan ilişkiye göre değil metin içinde kurduğu ilişkilere göre değerlendirilir. Özellikle metafora dayalı ifadenin gösterdiği gibi bir bilgi iletme amacı gütmaz. Aksine bu dil göstergenin kendine yöneliktir, dış dünyaya atıf yapmaz ve dil dışı gerçek dünyaya değil kendi iç öğeleri ile ilişkileri neticesinde var olur, anlam kazanır. İfade ile gerçek arasındaki ilişki geri planda kalınca dikkat göstergenin kendisi üzerinde toplanabilir.

İşlev açısından bakıldığında alıntılanan metin parçasındaki dilin işlevi, dış dünyaya atıf yaparak bilgi vermek veya sadece basit bir iletişim işlevini yerine getirmek değil edebî bir şekilde var olarak bağımsız bir edebî yapı kurup estetik yaşantı meydana getirmektir. Doğal olarak söz konusu metin parçasında kullanılan dil, iletişimsel doğal dil değil suni edebî dildir. Kullanılan edebîlik araçları ve edebî yapıdaki tutarlılık dilin iletişim ihtiyaç ve önceliği ile değil edebî olarak var olup estetik yaşantı oluşturmak ihtiyaç ve önceliği ile biçimlendirildiğinin göstergesidir. Dil burada basit bir iletişim aracı değil aksine dikkati kendine, kendi düzenlenişine çeken estetik bir nesnedir. Doğal olarak buradaki amaç basit bir iletişim değil edebî bir var oluşturmaktır. Aksi hâlde ölüm konusu Suci Yazıtı'nda olduğu gibi “(a)mtı : ölt(ü)m” şeklinde ve gerçek anlamı “öl-” kelimesinin yüzey yapıda açık açık yer aldığı bir metin parçası ile dile getirilirdi.

Sanat ve edebîlik açısından bakıldığında Karabalgasun-II Yazıtı'nın alıntılanan kısmında tercih edilen edebî dil; Suci Yazıtı'nda aynı konunun işlendiği metin parçasındaki dili aşan, onun dile getir(e)mediğini dile getiren üstün bir dildir. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan parçadaki edebî dil, iletişimi ön plana alan dilde etkileyici şekilde dile getirilemeyen duygu ve hayallerin dile getirilebilmesi için tasarlanmıştır⁷⁴¹. Sonuç olarak söz konusu metin parçasında dil esas olarak dış dünyaya atıfta bulunarak okura bilgi vermek veya iletişim kurma amaç veya

⁷⁴¹ Bu noktada dil türlerinin birbirlerine göre bir üstünlüğünün olmadığı ve bunların birbirlerine ölçüt olamayacağı unutulmamalıdır. Bakılan açıya, benimsenen ölçüte, dilin kullanıldığı bağlama uygunluğuna ve tercih edildiği işlevi yerine getirip getirememesine göre değerlendirme yapılır. Bu kısımda (ve çalışmanın genelinde) Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası ve aynı konunun işlendiği Suci Yazıtı'ndaki metin parçasındaki dil “edebîlik” açısından kıyaslanmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçasındaki dil kullanımının “edebîlik” açısından öne çıktığı görülmüştür. Ancak aynı yazıtlardan alıntılanan aynı metin parçaları “iletişimsellik” ya da “salt iletişim” açısından kıyaslansaydı bu sefer de Suci Yazıtı'ndaki metin parçasının sahip olduğu dilin bariz bir şekilde öne çıktığı görülecekti.

işlevinde değildir. Bu dilin amacı edebî etkidir ve işlevi de edebî etki yaratma işlevidir.

3.2.14.15. Tutarlılık Ölçütü Açısından Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçası

Alıntılanan metin parçasındaki dil gerçekliği ifade etme veya etmemenin ötesinde farklı bir anlama, sanatsal bir değere sahiptir. Bu dil gerçek anlamda doğruluk taşıyan veya mantıksal açıdan doğruluğu tartışılabilir önermeler barındırmaz. Doğruluk sınaması onun için mümkün değildir. Çünkü doğruluk gösterge ile göstergenin işaret ettiği dış dünyadaki nesne/kavram arasındaki uyumlu ilişkide iken edebiyatta esas olarak dış dünyaya doğrudan bir atıf olmadığı için doğruluk ve yanlışlık edebî dil ve eser için geçerli değerler değildir. “*kut*”un “*yuyka*”lığına “yanlış” ya da “mantıksız” diyerek itiraz edilemez. “*yol*”un kısalığının gerçekliğe uygunluğu ve bu yüzden değerli olması ileri sürülemez. Bu dil edebiyat, kural, ilke ve araçlarının hâkim olduğu kurgusal bir dünyanın kurgusal bir dilidir. Burada doğruluk veya yanlışlık değil ancak “iç tutarlılık (/ tutarlılık/ bütünlük)” değeri sorgulanabilir. Alıntılanan metin parçasında ilk cümlede “*kök : t(ä)ñri*” ve “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması dile getirilmiş ve aslında metin parçasının geri kalanı da iç tutarlılık gereğince yaklaşık olarak belirlenmiştir. Çünkü metin parçasının ilerleyen kısımları iç tutarlılık gereği ilk verilen kısımla uyumlu olmak zorundadır. İkinci cümlede de “*kök : t(ä)ñri*”nin karşıtı “*y(a)gız : y(e)r*” ve “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması ile aynı doğrultuda “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması dile getirilmiştir. “*kök : t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” arasında karşıtlık olsa da bunlar karşıtlık ilişkisiyle birbirini tamamlar yöndedir ve zıtlığın uyumuna sahiptir. “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ise aynı metafora, “ölüm” metaforuna katkı sunan mecaz ifadelerdir. Dolayısıyla iki cümle de iç tutarlılığa sahip bir şekilde edebî bir yapı kurabilmiştir. Bu iç tutarlılık, somut alandaki yüzey yapıda oluşturulan çeşitli uyumlarla da desteklenmiştir. Başka bir ifadeyle iç tutarlılık dış tutarlılık ile desteklenmiştir. 10’lu hece ölçüsü, “4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2” şeklindeki mümkün duraklar; cümle, söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralellikler, “a” yarım uyak değerindeki ses benzerliği ve “*bolıtı*” redif değerindeki ses benzerliğinde tam bir uyum mevcuttur. Doğal olarak metin parçası hem iç hem dış yapıda kusursuz bir

tutarlılık ile yaratılmıştır. Tesis edilen bu tutarlılık sayesinde ögeler bir arada tutulmuş, birbirine bağlanmış ve değiştirilemez kılınmıştır. Metin parçasının içsel amaç ve gerekliliği yerine getirilmiş, parçada tek seslilik monotonluğa da düşülmeden yakalanmış ve organik bütünlük elde edilmiştir. Söz konusu tutarlılık aynı zamanda metin parçasının rastgele oluşturulmadığı aksine yüksek bir bilinç, deha ve teknikle yaratıldığının da göstergesi olmuştur. Sonuç olarak Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan metin parçası genel olarak sanat, özel olarak ise edebiyat eserinin gerektirdiği tek içsel amacı, gerekliliği ve yasasını yani “iç tutarlılığı” kusursuz şekilde sağlamıştır.

Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarının bir “*kunç[(u)y] buyruki*” için sıradan insanlar adına kullanılan “öl-” kelimesini doğrudan kullanmayıp “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile üst düzey bir edebî yapı kullanması önemlidir. Meçhul yazar bu tercihi ile hem “*kunç[(u)y] buyruki*”nın değerini göstermiş hem de bir “*kunç[(u)y] buyruki*”na uygun ve tutarlı bir anlatım ortaya koymuştur. Eğer bir “*kunç[(u)y] buyruki*” için doğrudan sıradan insanlar için kullanılan “öl-” tercih edilse idi bu durum içeriğin tutarlılığına zarar verirdi. Nitekim söz konusu durum yaşanmamış ve “*kunç[(u)y] buyruki*”nın vefatı için tutarlı bir şekilde edebî bir yapı söz konusu statüye uygun olarak tercih edilmiştir. Aynı ölüm bilgisinin iletilmesinde ise Suci Yazıtı'nda herhangi bir edebî yapı veya bir örtmece söz dahi kullanılmadığı görülür. Ölmek bilgisi “*(a)mtı : ölt(ü)m*” şeklinde doğrudan “öl-” kelimesi ile ifade edilmiş ve ölümün sıradan insanlar için ifade ediliş tarzı kullanılmıştır. Hâlbuki Suci Yazıtı'ndan vefatı bildirilen kişi de “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä : buyruki*”dır yani Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki gibi özünde bir “*buyruk*”tur. Ancak Suci Yazıtı'nda ölümün ifadesinde herhangi bir edebî yapı ya da örtmece söz kullanılmamıştır. Bunun yerine doğrudan “öl-” tercih edilmiş ve bu tercih, “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä : buyruki*”nın sıradan bir kişi gibi ifade edilmesine yol açmış, söz konusu statünün değerliliğinin öne çıkarılamamasına sebep olmuştur. Söz konusu durum metnin içeriği ile tutarlı değildir. Hem Karabalgasun-II hem Suci Yazıtı'nın sahibi ya da adına dikildiği kişi bir “*buyruk*”tur. Statüleri eşit olan kişilerin ölümünün ifadesinde ise büyük bir fark mevcuttur. Karabalgasun-II Yazıtı'nda “*buyruk*”un ölümü edebî şekilde ifade edilirken Suci Yazıtı'nda edebî olmayan ve sadece iletişimsel şekilde ifade edilmiştir. Suci Yazıtı'ndaki “*buyruk*”;

metinde ifade edildiğine göre şan ve şöhreti gün doğusundan gün batısına ulaşan, oldukça varlıklı olan, hocasına onlarca at hediye eden oldukça zengin ve önemli bir “*buyruk*”tur. Böyle bir “*buyruk*”un vefat bilgisinin söz konusu zenginlik ve önem ile doğru orantılı olarak sadece iletişimsel değil aynı zamanda edebî ifade edilmesi beklenirdi. Şöhret ve önemine içerikte bu kadar vurgu yapılan “*buyruk*”un, vefat ettiği bilgisinde de değerli olduğunun edebî şekilde ortaya konarak ifade edilmesi beklenirdi. Nitekim bu yapılmamış, söz konusu “*buyruk*”un vefatı sıradan bir insanın vefatının bildirilmesi gibi “öl-” ile sadece iletişimsel hâlde ve edebîlikten yoksun bir şekilde bildirilmiştir. Bu bildirim, “ölüm”ün ifadesinde edebîliğin anlatıma hiç dâhil edilmemesi, içerik ile tutarlı değildir. Metin içinde verilen içerikte “*buyruk*” oldukça öne çıkarılmış, şan ve önemi vurgulanmış ancak ölümünün ifadesinde bu şan ve önemle uyumlu olmayan ve sıradan insanlar için kullanılan “öl-” tercih edilmiştir. “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä : buyruki*”nın statüsü, zenginlik ve önemi ile uyumlu ve doğru orantılı olarak “öl-” yerine edebî bir yapı veya en azından örtmece söz kullanılması beklenirdi. Ancak söz konusu durum gerçekleşmemiş ve metnin tutarlılığı zarar görmüştür. Bu durum, metin yazarının “*kutl(u)g : b(a)ga : t(a)rk(a)n : ögä : buyruki*” ile ilgili bilgilere sahip olup bunları aktarsa da edebî açıdan kusurlu olduğunun göstergesidir. “öl-” kelimesinin kullanımı metnin öncesinde yüksek statülü çizilen “*buyruk*” içeriği ile içerik ve üslup açısından bir uyumsuzluk ortaya çıkarmış ve bu durum tutarlılığa zarar vermiştir. Kimlerin “öl”düğüne bazı örnekler üzerinden bakıldığında fark daha açık bir şekilde ortaya çıkar: “*bil(i)g : bilm(ä)z : kişi : ol s(a)b(i)g : (a)l(i)p : y(a)gru : b(a)r(i)p : ök(ü)ş kişi : ölt(ü)g*” (KT, G, 7; BK, K, 6); “*bilm(ä)dükin] üçün : biz(i)ñä : y(a)ñ(i)ltukın : üçün : k(a)g(a)nı : ölti : buyruki : b(ä)gl(ä)ri : y(ä)mä : ölti*” (KT, D, 18-19). Görüldüğü gibi Kül Tigin Yazıtı’nda “öl-” ile ifade edilen “*bil(i)g : bilm(ä)z : kişi*”dir. Ayrıca bir “*buyruk*”un ölümü yine “öl-” ile bildirilmiştir ancak bu “*buyruk*” (Kök) Türklere “*y(a)ñ(i)l*”an bir kağanın “*y(a)ñ(i)l*”an bir “*buyruk*”udur.

3.2.14.16. Edebîlik Araçlarının Kullanımındaki Üst Düzey Oran, Bilinç ve Sistemlilik

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden bir diğeri edebîlik araçlarının kullanımındaki üst düzey

oran, bilinç ve sistemlilik. Alıntılanan metin parçasındaki dilde edebîlik araçları standart dile göre daha yoğun, bilinçli ve tutarlı bir şekilde kullanılmıştır. Dil öğelerinin hem yapıyla hem kendi aralarındaki ilişkileri titizlikle düzenlenmiştir. Gerek paralellikler gerek söz sanatları gerekse metaforun tutarlı yaratımı ve kullanımı, oluşturulan ritim ve ahenk bunun önemli göstergeleridir.

Söz konusu metin parçasındaki iki cümle de aynı hece sayısı ile oluşturulmuş, 10'lu hece ölçüsü yaratılmıştır. Söz konusu ölçüde “4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2” şeklinde duraklar da mümkündür. Bunun yanında iki cümle arasında da cümle, söz öbeği ve çekim düzeyinde paralellikler kurulmuş, ritim hem ölçü hem bu paralellikler ile sağlanmıştır. Söz konusu ritim aynı zamanda “*bol*” redif değerindeki ses benzerliği ve “*a*” yarım uyak değerindeki ses benzerliği ile desteklenmiş ve etkili bir ses ahengi kurulmuştur. İki cümleye içerik açısından bakıldığında ise tezat ve tenasüp sanatlarının tercihi, tezat ile yaratılan “dünya” imgesi, tenasüp ile canlı şekilde çizilen bozkır dünyası göze çarpar. “*ku*”un “*yuyka*” ve “*yo*”un “*kısga*” “*bol*”ması ifadeleriyle istiare ve/veya mecaz temelinde kurulan ölüm metaforu ise hem söz konusu metin parçasının hem de genel olarak Göktürk harfli yazıtların en özgün ve edebî kullanımlarından biridir. Söz konusu metafor iki cümlede aynı yapı ancak farklı içerikle tutarlı bir şekilde yaratılabilmiş ve monotonluğa düşülmeden yinelenebilmiştir. Tüm bu edebîlik araçlarının tek bir etki yaratacak şekilde birbirleriyle uyumlu şekilde kullanımı, eksilti yapılarak duruluğun sağlanması ve birbirine uyumlu parçalarla tutarlı bir bütünlük elde edilmesi alıntılanan metindeki yapının ne kadar güçlü olduğunun göstergesidir. Pek çok edebîlik aracı yoğun şekilde kullanılmış, monotonluk yerine çokluğun ahengi yakalanabilmiş, hem edebîlik araçları uyumlu kılınarak hem de söz konusu araçlar aynı imgeyi, ölüm imgesini destekler şekilde biçimlendirilerek tutarlılık elde edilmiş ve bunlar kusursuz bir sistemle işletilebilmiştir. Görüldüğü gibi dil oldukça yoğun, bilinçli, tutarlı şekilde kullanılmış ve hâkim bir üslup takınılmıştır. Söz konusu metin parçası göstergenin bilincinde olunan düzenli ve sistematik bir edebî dil kullanımı örneğidir. Edebîlik araçlarının bu tarz kullanımı ile edebî dil ve yapı dikkati kendi üzerine, düzenlenişine çeker ve fark edilir. Alıntılanan metin parçasında kullanılan dil, edebîliği fark etmeyip estetik tavır gösteremeyen kişiler için tam anlamıyla anlaşılır değildir ve bir duygu yükü taşımaz.

Sonuç olarak tüm bu özellikler göz önüne alındığında Karabalgasun-II Yazıtı'ndan alıntılanan bu metin parçası, iki cümleden oluşan bir metin parçası olsa dahi “edebî bir metin parçası”, “estetik bir gösterge”dir.

3.2.15. Standart Dile Göre Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Metin Parçasının Dili

Alıntılanan metin parçasının dili “standart Göktürkçe⁷⁴²”ye dayanmaktadır. Bununla birlikte metin parçasındaki edebî dil, Göktürkçenin ötesinde yeniden kurulmuştur.

Standart dilde hem yapı hem içerik düzleminde alışılmış yapılar tercih edilir. Söz diziminde alışılmış olan “Özne-Yardımcı Ögeler-Yüklem” dizilişi kullanılır. Kelimeler ve öbekler farklı yorum ve alt okumalara yer vermeyecek şekilde gerçek anlamlarıyla kullanılır. Alıntılanan metin parçasında ise bu standart dil kullanımına ve onun alışılmış yapısına uymayan kimi kullanım ve yapılar mevcuttur. Alıntılanan metin parçasında “Yer Tamlayıcısı-Özne-Yüklem” şeklinde alışılmışın dışında bir cümle dizimi kullanılmıştır. Hâlbuki aynı konu ve ögeler Kül Tigin Yazıtı'nın kuzey yüzünün sekizinci satırında “*ol sü : (a)nta öl[ti]*” (Şirin, 2016: 627) şeklinde ve standart “Özne-Yer Tamlayıcısı-Yüklem” cümle dizilişiyle de kayıtlıdır.

Bunun yanında “*kök : t(ä)ñrı*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” öbeklerinde alışılmış yapı ve anlamlar hâkimken “*ku*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”masında alışılmamış mecaz anlam baskın ögedir. Buradaki “*ku*” kelimesinin kullanımı “KT, G, 9; KT, D, 28-29; KT, D, 31; BK, K, 7”deki gibi alışılmış ve standart anlamından farklıdır. Aynı şekilde “*yuyka*” kelimesinin kullanımı “T, 13”teki gibi alışılmış ve standart anlamından, “*yol*” kelimesinin kullanımı “KT, K, 9; T, 16; T, 23-24; T, 35”teki gibi alışılmış ve standart anlamından farklıdır. Ayrıca iki cümle de esas olarak dolaylı ifadelerle kurulup doğrudan “*öl-*” kelimesi tercih edilmediği için farklı yorum ve

⁷⁴² Standart Göktürkçe ile gerçek anlamın hâkim olduğu ve temel olarak iletişimi amaçlayan Göktürkçenin dil düzeni kastedilmektedir. Bu, edebî kısımlar dışarda bırakılmak kaydıyla özellikle Kül Tigin veya Bilge Kağan Yazıtı gibi kağanlık yazıtlarındaki dil yapısına karşılık gelir.

Örneğin Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları Göktürk harfleri ile yazılmış en özenli ve düzenli metinler olarak kabul edilir (Alyılmaz, 2021: 278). Doğal olarak da söz konusu yazıtlar o dönemki standart Göktürkçenin en iyi temsilcileri kabul edilebilir.

okumalara açıktır. Bu hâliyle alıntılanan metin parçası genel kalıp ve geçerliliklere yani standart dile uymayan bir durumdadır. Söz konusu metin parçasında bu yüzden geniş anlaşılabilirlik ve ifade keskinliği düşüktür ancak bunların edebîliğe olumsuz bir etkisi yoktur.

Kullanılan edebîlik araçları göz önüne alındığında Karabalgasun-II Yazıtı meçhul yazarının Göktürkçe temelinde edebî bir metin parçası yarattığı, bunu yaratırken hem bu standart dili kullanıp hem de onun ötesinde ikinci bir düzen, ikincil bir sistem kurduğu ileri sürülebilir. Göktürkçede alışılmış şekilde karşılığı olmayan “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”masının alıntılanan metin parçasında mecazen “ölüm” şeklinde karşılığı vardır. Göktürkçede alışılmış olarak “*kut*”un “*yuyka*” “*bol*”ması gerçek anlama göre yanlış iken edebî dil ile kurulan metin parçasında bu durum sanatsal bir işlevi yerine getirir ve ölümle ilgili metaforun kuruluşuna ve doğal olarak da edebîliğin yaratımına hizmet eder.

Söz konusu metin parçası genel dil sisteminin üzerine kurulmuş, onun bünyesinde yer almış, gereç olarak bu genel sistemi kullanmıştır. Standart Göktürkçeden beslenmiş ancak özgün yapı ve içeriklerle standarttan sapmış, kendi kural ve yapısı olan ikincil bir dil sistemi meydana getirmiştir. Yazar, kendisinden önce toplum tarafından var edilmiş Göktürkçeyi kullanarak bu dil içinde kendine özgü sanatsal bir iletişim düzeneği yaratmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı’nın meçhul yazarı edebîliği ilk plana alıp iletişimselliği arka plana itmesi, edebîlik araçlarını standart dil kullanımına göre daha yoğun, sistemi ve bilinçli kullanması, anlatımını mecaz temelinde kurması, günlük hayattaki sıradan ve pratik ilişkilere hizmet etmek yerine sanatsallığa yönelmesi, amaç olarak edebî şekilde var olma ve işlev açısından estetik yaşantı uyandırma yönleri ile standart dilden ayrılmıştır. Bunlara ek olarak dış gerçeklik ile bağını standart dil kullanımına göre daha gevşek tutup ağırlığı ifade ile iç bağlama vermesi ve anlamı/edebî değeri esas olarak iç ilişkilerle oluşturmasıyla da yine standart dilden ayrılmıştır. Yazar metin parçasını, kelimeler arasında kurulan edebî ve özgün bağlantılar ile standart dilden farklılaştırmıştır. Alıntılanan metin parçası Göktürkçenin standart bir kullanımına değil aksine edebî bir kullanımına örnektir. Hatta alıntılanan metin parçası pratik ve sıradan ilişkileri kurmak için uygun bir parça değildir çünkü dilin doğal işlevi doğrudan anlatıma ya da açık bir şekilde ilk planda iletişimsel olmaya uygun değildir.

3.2.16. Karabalgasun-II Yazıtı'nın Meçhul Yazarının Göktürkçeye Karşı Sorumluluğu

Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarının standart Göktürkçeye uyma zorunluluğu ya da Göktürkçeye karşı dıştan gelen bir sorumluluğu yoktur. Eğer söz konusu meçhul yazar standart Göktürkçeye uysaydı “ölmek” bilgisini “*ku*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile değil söz konusu bilgiyi gerçek anlamıyla alışılmış ve standart şekilde dile getiren “öl-” kelimesi ile anlatırdı. Ancak söz konusu yazar örneğin “Yer Tamlayıcısı – Özne - Yüklem” dizilişi ile özneyi vurgulamış, “*ku*”un “*yuyka*”lığını dile getirerek ölüm metaforunun ilk ayağını kurmuş, 10’lu hece ölçüsü ve üç düzeyde (cümle, söz öbeği, çekim) sağladığı paralellik ile belirli bir ritim yakalamış, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri gibi düzenlemelerle ses ahengi kurmuştur. Böylece standardın dışına çıkmış, günlük hayatta kullanılan alışılmış dilin ya da satandard Göktürkçenin dışında kusursuz bir edebî yapı kurmuştur. Söz konusu meçhul yazarın standart dilde bu tutarlılık, düzen, çoklukta birlik ve yoğunlukta yer almayan yapıları tercih etmesi, alışılmamış anlam dünyası ve yapı kurması onun dıştan herhangi bir zorunluluk altında olmadığını göstergesidir. Metin parçasındaki mevcut kusursuz edebî yapıya bakıldığında söz konusu meçhul yazarın harekete geçmesini “içsel bir zorunluluk”, “ölüm bilgisi ya da konusunu edebî şekilde ifade etme zorunluluğu” sağlamıştır denebilir. Tam bir uyum ve tutarlılıkla kullanılan edebîlik araçlarına ve mevcut kusursuz edebî yapıya bakarak meçhul yazarın sabit bir düzen kurarak azamî düzeyde ortak iletişimi sağlamak amacını değil aksine bunu ikinci plana alarak edebî bir metin parçası yaratmak, sanatını icra etmek ve okurda estetik yaşantı uyandırmak amacını taşıdığı çıkarımı yapılabilir. Söz konusu yazarın dili, ortak iletişimi sağlamak adına değil edebî bir yapı kurmak amacıyla kullanıp biçimlendirdiği dile getirilebilir. Bu meçhul yazarın dili, esas olarak iletişim değil edebiyat (< sanat< estetik) kaygısı ile şekillendirmiştir denebilir. Meçhul yazar satandard Göktürkçeden yer yer saparak belki standarda en uygun dil örneğini vermemişse de söz konusu dönemin en güzel dil örneklerinden birini yaratmıştır. O, Göktürkçenin “güzel” kullanımına olan sorumluluğunu yerine getirmiştir ve bu hâliyle başarılıdır. Meçhul yazarın Göktürkçe adına üst düzeyde temsil ettiği değer, edebîlik ve onun temel değeri güzelliştir.

3.2.17. Karabalgasun-II Yazıtı'ndan Alıntılanan Edebî Metin Parçasının Göktürkçeye Katkısı

Alıntılanan metin parçasında Göktürkçedeki göstergeler özgün ve estetik yaşantı uyandıracak şekilde ilişkilendirilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul yazarı dışsal bir sorumluluk altında olmasa da genel olarak sanat, özel olarak edebiyata dair içsel bir sorumlulukla dilin yaratıcılığını ortaya çıkarmış; onu, standartta sahip olmadığı kimi noktalarda zorlayarak yeni ifade ve anlamlar yaratmıştır. Böylece dil ile algılanan dünyaya yeni bir bakış açısı getirmiş ve daha önce “öl-” ile belirlenmiş gerçekliğin yeni bir bakış açısı altında görülebilmesini sağlamıştır.

Söz konusu edebî kullanımlar Göktürkçe için bir zenginlik olmuş ve onun gelişimine katkı sunmuştur. Göktürkçede potansiyel hâlinde yer alan edebî dil imkânı böylece harekete geçirilip var edilmiştir. “Ölüm” için “*ku*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması şeklinde edebî bir ifade yaratılmış ve bu ifade sayesinde dilin söz varlığı da zenginleştirilmiştir. “Ölmek” bilgisi için kullanılan “*adrıl-*, *az-*, *bar-*, *boguzlan-*, *kit-*, *säçlän-* (?)”, *uç-*, *yügür-*” şeklindeki kelime ve “*kärgäk bol-*, *yok bol-*” biçimindeki söz öbeklerinden oluşan zenginliğin yanına “*ku*”un “*yuyka*” “*bol*”ması ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ifadeleri de eklenmiştir. Başka bir deyişle “ölmek” bilgisini iletme, ölümü ifade etmek adına söz konusu edebî ifadeler, Göktürkçenin varlığına katılmıştır. Böylece anlatım tarzı ve ifade zenginliği ile Göktürkçeye yeni imkânlar sağlanmış, ifade araçları zenginleştirilmiştir.

3.2.18. Mecaz Hâkimiyetindeki Yapıda Gerçek Anlamlı Kelime ve Öbeklerin İşlevi

Alıntılanan metin parçasında gerçek anlamıyla kullanılan ve alışılmışın dışına çıkmayıp standart dilin normlarından sapmayan ifadeler “*kök : t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız : y(e)r*”dir. Ayrıca “*bol-*” da alışılmış yardımcı fiillik görevi ile bu ögelerle aynı konumdadır. “*kök : t(ä)ñri*” ve “*y(a)gız : y(e)r*” dünyanın imgesi olarak okunmaya imkân verse de bunu gerçek anlam ve standart dil kullanımı düzleminde sağlar. Kısacası bu ifadeler alıntılanan metin parçasında saptmaya uğramadan kalmış

ifadelerdir ve standart Göktürkçedeki alışılmış hâlleri ile kullanılmıştır. Söz konusu ifadelerin alışılmış şekilde kullanılmaları kimi işlevleri yerine getirmiştir.

Alıntılanan metin parçası iletişimi koparmamak için en azından asgari düzeyde standart Göktürkçeye bağlı kalmalı idi. Çünkü edebîliğin ortaya çıkmasında esas olmasa da gerekli unsurlardan biri, daha önceki bölümlerde ortaya konup açıklandığı üzere okurdur. Eğer alıntılanan metin parçası asgari düzeyde dahi okur ile iletişim kuramasaydı anlaşılama tehlikesi ile karşı karşıya kalırdı. Bu tehlike gerçek olsa yani metin anlaşılmasaydı okur tarafından deneyimlenemez, edebîlik edimsel hâle gelemeyiz, mevcut edebî yapı açığa çıkamaz, eser potansiyelini sergileyemez ve değerini bulamazdı. İşte bu alışılmış kullanımlar metin parçasının, okurun algısından uzağa düşmesini ve bunun neticesinde anlaşılama tehlikesini engellemiştir. Her kelime mecaz anlam, standarttan sapmış ya da alışılmamış hâliyle kullanılsaydı her dil ögesi sapmaya uğramış alışılmamış bağdaştırmadan kurulsaydı anlaşılama tehlikesi ortaya çıkabilir ve anlaşılama durumunda da tüm edebî yapı canlandırılmayabilirdi, edimselleştirilemeyebilirdi. Başka bir deyişle okur tarafından mevcut edebî yapının varlığı canlandırılmayabilir, keşfedilemeyebilirdi. Ancak söz konusu alışılmış ifadeler bu olumsuz ihtimali ortadan kaldırmıştır. Metin parçasında “mecaz anlam-gerçek anlam” ve “alışılmış yapı/içerik-alışılmamış yapı/içerik” dengesi sağlanmıştır. “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile alışılmışın kırılması ve özgün yapılar etkili şekilde kullanılırken okurun algısından uzağa düşme ve bunun neticesinde de anlaşılama durumundan kaçınılabilmıştır. Alışılmamış bağdaştırmaların yer aldığı özgün yapı ve anlamlar ile alışılmış yapı ve anlamlar ustaca harmanlanmış, metin parçasında dengeli bir yapı tutturulabilmiş ve iletişim korunmuştur. Kurulan yapıda mecaz anlamlı ve alışılmamış kullanımlara gerçek anlamlı ve alışılmış kullanımlar etkili şekilde eşlik etmiş, bu iki yön ustaca harmanlanıp ideal bir edebî yapı adına dengelenmiştir.

Söz konusu alışılmış anlam ve kullanımlar “*kut*”un “*yuyka*” ve “*yol*”un “*kısga*” “*bol*”ması ile oluşturulan metaforun algılanabilmesi adına bir arka plan da oluşturmuştur. Metin parçasına hâkim olan edebîlik, bu alışılmış ifadelerin önünde algılanabilmiş, söz konusu ifadeler edebîliğin algılanabilmesi adına fon görevi görmüştür. Bu ifadeler geçen paragrafla bağlantılı olarak anlaşılama tehlikesini bertaraf etmiş, mecaz temelindeki metaforun ve edebîliğin sivrilebilmesini

sağlamıştır. Başka bir deyişle “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”ması bu standart dil fonu önünde bilinçli birer sapma ve standart dilin sanatsal ihlali olarak farklılaşmış, öne çıkmış ve algılanır hâle gelmiştir.

“kök : t(ä)ñri” ve “y(a)gız : y(e)r” alışılmış hâlleri ile metne doğallık ve içtenlik de katmış, metnin bayağı ve itici olmasını da engellemiştir. Böylece okur metne yabancılik duymamış ve onu deneyimleyebilmek adına uygun tavrı daha doğal ve rahat almıştır.

Söz konusu alışılmış ifadeler, soyut edebî yapıyı ilk anda fark edemeyen okur için bir başlangıç ve tutunma noktası da olmuştur. Söz konusu ifadeler bu alışılmış hâlleri ile dahi tezat yapmış, çok anlamlılığın ve alt okumalara açıklığın daha rahat çözülebilir bir örneğini oluşturmuştur. Bu durum metin parçasındaki edebî bir yapının varlığının daha kolay çözülebilir ve ilk anda fark edilebilir bir göstergesi olmuştur.

Sonuç olarak alıntılanan metin parçasında “kök : t(ä)ñri” ve “y(a)gız : y(e)r” tezat aracılığıyla dünya imgesini yaratmasının yanında alışılmış kullanımları ve gerçek anlamları ile tercih edilmiştir. “bol-” da yine kullanılagelen bir işlevi ile metin parçasında yerini almıştır. Bunun yanında “kut”un “yuyka” ve “yol”un “kısga” “bol”ması ile oluşturulan ölüm metaforunda ise kelimeler alışılmamış kullanımları ve mecaz anlamları ile kullanılmıştır. Görüldüğü gibi hem alışılmış kullanımlar ile alışılmamış kullanımlar hem de gerçek anlamlı sözcükler ile mecaz anlamlı sözcükler yetkin bir şekilde harmanlanmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan alıntılanan metin parçasında alışılmışı kıran, özgün ancak aynı zamanda anlaşılabilir, edebîliğini iletebilir dengeli bir yapı kurulabilmiştir.

3.2.19. Ses Yapısı ve Bunun Edebîlikteki Yeri

Alıntılanan metin parçasının somut yapısında yer alan ses ahengi hem ses yapısı hem ritmik yapısı ile oldukça dikkat çekicidir. “k, y, t” sesleriyle yapılan yatay aliterasyon, “boltı” redif değerindeki ses benzerliği ve “a” yarım uyak değerindeki ses benzerliği söz konusu somut yapıdaki ses ahengini oluşturur. Cümle, söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralel yapılar, 10’lu hece ölçüsü ve “4+6, 6+4, 4+4+2, 4+2+2” şeklindeki durak imkânı ise ritmik yapıyı yaratır. Bu ses yapısı ve ritmik

yapının birleşmesi ile de oldukça yetkin bir ses ahengi elde edilmiştir. Ses ahengi sayesinde ilgi çekilmiş ve metin daha canlı kılınarak edebî algılama arttırılmıştır.

Alıntılanan metin parçasındaki edebî dilin, iletişim dilinden işlevsel ve üslupsal ayrılığının göstergelerinden bir diğeri ses ahengi ve ritim ile ilgili yoğun ve sistemli bir yapıya sahip olmasıdır. Hem redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri hem de ölçü, durak ve paralelliklerle yaratılan ritim, alıntılanan metin parçasında etkili bir ses ahenginin kurulduğunun göstergesidir.

Ses ahengi, alıntılanan metnin edebî yapısına kısmi bir katkısı vardır ve edebîliğin oluşturulmasında belirli bir pay sahibidir. Bu paya rağmen söz konusu metin parçasının sanatsal değeri yani edebîliğini oluşturan esas unsur dilin kurgulanması sayesinde zihin/muhayyile/hayal gücünde oluşturulan “ölüm ve bundan duyulan hüznün” imgesidir. Dil göstergelerinin organizasyonu sayesinde elde edilen bu imge soyut yapıda yer alır ve edebîliğin esas kaynağıdır. Böyle aşamalı bir duruma rağmen söz konusu metin parçasının edebîliği her iki alanın birlikteliğine, özdeşliğine yani bütünlük gösteren biçime dayanır. Başka bir deyişle edebîlik söz konusu iki alan ve unsurun özdeşleşmiş birliğidir. Edebî metin parçası hem yüzey yapıdaki somut (/ real) alana hem derin yapıdaki soyut (/ irreal) alana sahiptir ve sanatsal değerini de esas olarak bu soyut alanda taşır. Somut (/ real) alan da edebî dilin vazgeçilmez bir bileşenidir ve bu alandaki ses edebîliğe kısmi ve tamamlayıcı bir şekilde katkı verir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARININ EDEBÎ ELEŞTİRİSİNDEN ELDE EDİLEN VERİLER, TARTIŞMA, YORUM VE ÖNERİLER

Bu başlık altında eleştiriden elde edilen veriler hem yazıtlar hem edebîlik araçları açısından özetlenmiştir. Ayrıca elde edilen veriler üzerinden çeşitli konular tartışılmış, kimi yorumlar yapılmış ve bazı öneriler sunulmuştur.

“Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Açısından Elde Edilen Veriler” alt başlığının altında eleştiriden elde edilen veriler Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları açısından özetlenmiştir.

“Edebîlik Ölçütleri Açısından Elde Edilen Veriler” alt başlığının altında ise eleştiriden elde edilen veriler diğer açıdan yani edebîlik araçları açısından özetlenmiştir.

“Tartışma, Yorum ve Öneriler” alt başlığında ise hem genel olarak Göktürk harfli yazıtların edebîliği hem de özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili kimi tartışmalara değinilmiş ve söz konusu konular hakkında kimi düşünceler ileri sürülmüştür.

4.1. ÖTÜKEN UYGUR KAĞANLIĞI YAZITLARI AÇISINDAN ELDE EDİLEN VERİLER

Bu başlık altında elde edilen veriler Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları açısından özetlenmiştir.

4.1.1. Karabalgasun-II Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Karabalgasun-II Yazıtı’nda birçok edebîlik aracı çeşitli işlevler ile kullanılmıştır. Yazıt metninde paralellik her düzeyde kullanılmış ve metne ritim

katmıştır. Kullanılan ölçü ve durak da bu ritme katkı sunmuştur. Aliterasyon, ulama, redif ve uyak sayesinde belirli bir müzikalite yakalanmıştır. Müzikalite ve ritmi oluşturan araçlar sayesinde metnin ses ahengi inşa edilmiştir. Tezat sınırsızlığın ve dünyanın göstergesi olarak kullanılmış ve metne gerilimli bir canlılık katmıştır. İstiare temelinde ve diğer edebîlik araçlarının da katkısıyla güçlü bir metafor yaratılmış, bu metafor yinelenerek metinde ölüm imgesi pekiştirilmiştir. Ayrıca tüm metin boyunca eksilti, bozkır havasının tenasüp ile yaratılması ve birinci şahıs anlatıcı edebî işlevleri ile kullanılmıştır. Eksilti yoğunluk ve kısalığa, kısalık da lirmizn oluşmasına hizmet etmiştir. Bu lirizm birinci kişi anlatıcı ile de desteklenmiştir. Yazıt metninde özellikle metafor kullanımında özgünlük yakalanmıştır. Kullanılan tüm edebîlik araçları tek bir amaca, hayata bağlı insan için ölüm ve ölümden duyulan hüznün ifadesinin yaratılmasına hizmet etmiş ve çoklukta birlik yakalanmıştır. İşlevsiz hiçbir ögenin kullanılmaması ve metindeki her ögenin hem birbirleriyle hem yaratılan edebî yapı ile ilişkili olması eserdeki bütünlüğü sağlamıştır. Ayrıca kadın bir yöneticinin ön planda tutulması eserin ek değerini oluşturmuştur.

4.1.2. Karı Çor Tigin Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Karı Çor Tigin Yazıtı’nda birçok edebîlik aracının çeşitli işlevlerle kullanıldığı tespit edilmiştir. Yazıt metninde retorik soru ya da nida olarak değerlendirilebilecek yapı okurun dikkat ve merakını çekmiş, okuru metne dahil etmiş ve metnin yüksek perdeden açılmasını sağlamıştır. Bunun yanında eksilti yazıtın tümünde gereksiz tekrarı önlemiş, duruluk ve akıcılığı sağlamış, metnin bütünlük ve yoğunluğuna katkıda bulunmuştur. Paralellik metinde kullanıldığı yerlerde hem bütünlük sağlamış hem de metne belirli bir ritim katmıştır. Yazıt metninin kimi kısımlarında kullanılan ulama, uyak ile redif değerindeki ses benzerlikleri ve yineleme belirli bir müzikalite sağlamış ve ritim ile birleşerek metnin ses yapısını oluşturmuştur. Ayrıca yinelemenin anlam dünyasını zenginleştirdiği ve anlamsal devamlılığı da sağladığı tespit edilmiştir. Yazıt metninde benzetmenin altında değerlendirilebilecek teşbih-i belîğ kullanımı ifadenin özgün ve etkili olmasını sağlamış, okurlara yeni bir bakış açısı sunarak anlam zenginliği oluşturmuştur. Sonuç olarak Karı Çor Tigin metni özgün kullanımları, çeşitli de olsa tek bir amaca hizmet eden edebîlik araçları ile

bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Bu yapı sayesinde Karı Çor Tigin'in yüksek statüsü ve görkemi etkili şekilde verilebilmiş, bu unsurların metinde etkileyici şekilde oluşturulabilmesi için edebîlik araç olarak kullanılmıştır.

4.1.3. Suci Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler

Suci Yazıtı'nda birçok edebîlik aracı çeşitli işlevlerle tercih edilmiştir. Yazıt metninin birçok kısmında paralellik cümle ögesi düzeyinden çekim düzeyine kadar tüm düzeylerde kullanılmıştır. Ayrıca hem belirli bir ölçü hem de kısmi bir ölçü yazıtın kimi bölümlerinde tercih edilmiştir. Paralellik ve ölçü sayesinde ritmik, canlı, hareketli ve akıcı bir metin üretilmiştir. Kimi ölçülü (/ metrik) yerlerde tercih edilen asimetrik düzen, dinamik bir yapının yaratılmasını sağlamıştır. Bu ritme aliterasyon, ulama, redif ile uyak değerindeki ses benzerlikleri de eklenmiştir. Ritmik yapı, müzikalite ile harmanlanmış ve belirli bir ses ahengi tesis edilmiştir. Söz konusu ritmik ve müzikal yapı gereksiz sözcük tekrarıdan doğacak kakofoninin eksilti sayesinde ortadan kaldırılmasıyla desteklenmiştir. Ayrıca eksilti tüm metinde yoğunluk ve duruluğu sağlamış, metnin bütünlüğüne katkı sunmuştur. Metinde soyut bir kavramı açıklayıp daha kavranabilir bir hâle getirmek için tam benzetme kullanılmıştır. Ayrıca tezat, mübalağa, ad aktarması ve nida gibi söz sanatları metnin etkililiği ve derinliğine hizmet etmiştir. Eş anlamlı ikileme kullanımları hem metnin anlamsal çekirdeklerini oluşturmuş hem de anlatımın daha yoğun ve vurgulu olmasını sağlamıştır. Eş anlamlı ikilemelerin yetkin kullanımı metnin özgün yanını oluşturmuş, bu özgünlüğe öğretmen övgüsü ve eksiltinin ritme göre farklı şekillerde kullanımı da katkı vermiştir. Her kısımda çeşitli araçlar küçük düzeyde belirli bir amaç için kullanılmış, genel yapıda tüm küçük birlikler tek bir amaca, ideal yönetici profilinin ifadesine hizmet etmiştir. Yazıttaki edebîlik araçları ve içerik bu ideal profili ifade etmek için hem dört kısımda hem de genel yapıda bütünlüklü bir şekilde kullanılmıştır. Yazıt metni ideal yönetici profilinin ifadesi çerçevesinde bütünlüklü bir şekilde kurulmuştur. Bu olumlu yönlerin yanında iki noktada tutarlılık zarar görmüş, kimi tercihler tutarsızlığa yol açmıştır. Öğretmen ve dolaylı yoldan bilginin yüceltilmesi ise yazıtın edebî olmasa da ek değeridir.

4.1.4. Tariat Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler

Tariat Yazıtı dört yüze sahip, doğu ve güney yüzleri yer yer hasarlı önemli bir kağanlık yazıtıdır. Yazıtın her yüzünde edebîlik araçları değişen oranlarda tercih edilmiş ve içeriğin iletilmesinde edebîlik etkili bir araç olarak kullanılmıştır.

Yazıtın doğu yüzünde Uygurların atalarının anlatımı ve Moyen Çor'un (Kök) Türkler ile 741-743 yılları arasındaki mücadeleleri konu edinilmiştir. Yüzde kullanılan paralellikler, ses benzerlikleri, eş anlamlı ikileme, tezat ve doğrudan anlatım etkili bir ifade oluşturulmasını sağlamıştır. Özellikle Moyen Çor'un (Kök) Türkler üzerine aldığı emrin doğrudan anlatım ile verilmesi okuru metne çekmiş; akıcı, ritmik ve etkileyici bir ifade yaratılmasını sağlamıştır.

Yazıtın güney yüzü Moyen Çor'un halkın desteği ve onayı ile başa geçişinin ifade edildiği yüzdür. Yüzde kullanılan eş anlamlı ikileme, emir çekimi, paralellikler ve ses benzerlikleri etkili bir anlatım oluşturulmasını sağlamıştır. Özellikle Moyen Çor'un kağanlığa geçmesinde “*k(a)ra bod(u)n*” ile kurulan ad aktarması ve iki noktada kullanılan doğrudan anlatım içeriğin etkili şekilde verilmesini sağlamıştır. Moyen Çor'un yokluğunda halkın durumunun teşbih-i belîğ ile ifade edilmesi de dikkat çekici ve onun kağan olmasını destekleyici noktalardan biridir. Güney yüzünün dördüncü satırından başlayan edebîlik araçlarıyla bezenmiş bu anlatım, batı yüzünün beşinci satırına kadar yüksek perdeden devam ettirilmiştir.

Yazıtın batı yüzü edebîliğin yüksek perden beşinci satıra kadar devam ettirildiği yüzdür. Bu yüzün ilk beş satırında her düzeyde gerçekleştirilen paralellikler, karşıtların uyumu, tezat, eş anlamlı ikilemeler, görselliğe ve harekete sahip kelimelerle gerçekleştirilen yön isimlerinin açıklamaları, kurulan ses benzerlikleri ve sonsuzluk metaforu etkili bir anlatım yaratılmasını sağlamıştır. Yüzdeki edebîliği destekleyen bir diğer edebîlik aracı yineleme olmuştur. Yaratılan ulama ve aliterasyon müzikaliteyi desteklemiş; ölçü, kısmi ölçü, dinamik ve asimetrik yapı ise ritme katkı vermiştir. Edebîlik araçları Moyen Çor'un kağanlığa geçtiği ve sonrasındaki kağan statüsüne uygun icraatlerini gerçekleştirdiği yerlerde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Böylece Moyen Çor, onun kağanlığı ve icraatleri edebîliğin araç olarak kullanılmasıyla öne çıkarılmıştır. Bu kullanımlar sayesinde alıcının içeriği etkili şekilde deneyimlemesi sağlanmıştır. Bu yüzde “*kisrâ : (a)y*

togs(ı)k” açılması ve “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*” sonsuzluk metaforu yazıtın özgünlükte en çok öne çıkan noktaları olarak görülebilir. Batı yüzünün altıncı satırı ise anlatıcının birinci tekil şahıs anlatıcıdan üçüncü tekil şahıs anlatıcıya döndürüldüğü noktadır. Bu noktadan sonra ve tüm kuzey yüzünde edebîliğin neredeyse kullanılmayıp dilin göndergesel işlevde kurgulandığı sayım yapılan bir anlatım vardır. Kuzey yüzünde bu sayım devam ettirilmiştir.

Kuzey yüzünde “*t(ä)ır(i)m k(a)n(i)m*” söz öbeği ile hem “önyineleme (/ cümle başı tekrarı/ anaphore)” hem de “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” gerçekleştirilmiştir. Ek olarak üç ve dördüncü satırların ilk cümleleri arasında cümle türü, öge dizilişi ve çekim düzeyinde paralellikler mevcuttur. Ayrıca beşinci satırda da yine paralel bir yapı ve bir “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” tercih edilmiştir. Bu edebîlik araçları ulama ile de desteklenmiştir. Söz konusu araçlar, kuzey yüzünde anlatımın kısmen etkili olmasını sağlamıştır. Nitekim bir, üç ve dördüncü satırların başındaki “*t(ä)ır(i)m k(a)n(i)m*” şeklindeki önyineleme, tıpkı “*kisrä : (a)y togs(ı)k*” ve “*bıy yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k*” sonsuzluk metaforu gibi diğer Göktürk yazılı Uygur Kağanlığı Yazıtlarından ayrılan özgün bir noktadır. Ayrıca Moyen Çor için “*t(ä)ır(i)*”nin doğrudan bir ünvan olarak kullanımı da kağanlık yazıtları içinde ilk ve tek örnektir. Özgünlük açısından birçok örneğin sergilendiği yazıt kimi noktalarda okura taze ve zengin bir dünya sunmuştur. Alışılmışın zaman zaman kırıldığı etkili bir anlatım, bu özgünlükler sayesinde kurulabilmiştir. Yazıtın dört yüzünde de birçok edebîlik aracı yazıt içeriğinin etkili şekilde verilebilmesi için hem kendi aralarında hem de metnin tümü ile ilişkili kılınmıştır. Bu ilişkili anlatımla metin bütün kılınmıştır. Bütünlüklü anlatıma sahip olan yazıt dış dünyadan bağımsız dilsel bir bütün hâlinde var olabilmiştir. Bu yazıtta edebîlik, Moyen Çor’u, onun kağanlık statüsüne uygun icraatlarını okura etkili şekilde ulaştırabilmek ve iletişimi daha etkileyici kılabilmek için etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Tariat Yazıtı’nda Moyen Çor’un yanında “*(e)lb(i)lgä : k(a)tun*”un da önemli bir ünvanla sayılması kadının hem toplum hem devlet yönetimindeki mümtaz konum ve statüsünü göstermesi bakımından ek bir değere sahiptir.

4.1.5. Şine Us Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Şine Us Yazıtı Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı yazıtlarının en hacimlisidir. Dört yüzü Türkçe metin içeren yazıtın batı yüzü doğu, güney ve kuzey yüzlerine göre daha hasarlıdır. Yazıtta birçok edebîlik aracı metnin etkili olabilmesi için işlevsel olarak kullanılmıştır.

Yazıtın kuzey yüzünün ilk satırında söz öbeği düzeyinde paralel yapılar ve ses benzerlikleri kullanılmış, beşinci satırda eş anlamlı ikileme tercih edilmiştir. Yüzün on ikinci satırında ise Uygur Kağanlığı’nın kurucusu Kutlug Kül Bilge Kağan’ın ölümü “(a)nta : kisrā : k(a)η(i)m : k(a)g(a)n : uçdı” şeklinde kapalı istiare ile bildirilmiştir. Kuzey yüzünde kullanılan bu edebîlik araçları sayesinde metin etkileyici bir hâle getirilmiştir. Söz konusu etkileyciliğe hizmet eden bir diğer edebîlik aracı ulama olmuştur.

Yazıtın doğu yüzü pek çok edebîlik aracının ilişkili şekilde kullanıldığı kısımdır. Yüzün ilk iki satırında hareketli ve imgeli bir anlatım kurulmuş, tezat ve eş anlamlı ikileme ile anlamsal açıdan etkileyici bir yapı oluşturulmuştur. Bu etkileyici yapı paralellik ve ses benzerliği ile ritim ve ahenk yönünden de desteklenmiştir. Bu ritmik yapı ilerleyen kısımlarda öge, söz öbeği ve çekim düzeyindeki paralelliklerle devam ettirilmiş, seslenmeler ve doğrudan anlatımlarla da desteklenmiştir. Özellikle yüzün birçok yerinde kullanılan doğrudan anlatım sayesinde metne dikkat çekilmiş ve okurun ilgisi toplanarak dikkati canlı tutulmuştur. Yüzde kullanılan ses benzerlikleri ve ritim, ses yapısını oluşturmuştur. Özellikle ulama, aliterasyon, redif değerinde ses benzerlikleri, ölçü, yakın ölçü, önyineleme ses ahengine katkı vermiştir. Ayrıca kullanılan nida bu müzikal yapıya katkı sunmuştur. Kullanılan “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” ile yinelemeler anlamı yoğunlaştırmış ve içeriğin vurgulanmasını sağlamıştır. İç konuşma tekniği, ad aktarması ve Tariat Yazıtı’nda da kullanılan “bıη yill(i)k : tüm(ä)n künl(i)k” biçimindeki “sonsuzluk” metaforu yazıtın en özgün kısımlarındandır.

Doğu yüzü Şine Us Yazıtı’nda edebîlik araçlarının en yoğun kullanıldığı bölümdür. Bu bölümü izleyen güney yüzünde ise edebîlik araçlarının kullanımının yoğunluğu düşmektedir. Yüzde kullanılan doğrudan anlatımlar ve söz öbeği düzeyindeki paralellik, metnin ritmini yükseltmiştir. Kullanılan yineleme, eş anlamlı

ikileme, ad aktarması ve tezat yüzün anlamsal dünyasına zenginlik katmıştır. Aliterasyon, ulama ve nida ise ses yapısına katkı sunmuştur.

Batı yüzü ise Şine Us Yazıtı'nın en hasarlı kısmıdır. Buna rağmen yazıtın mevcut kısımlarında doğrudan anlatım, ulama ve eş anlamlı ikileme kullanımları tespit edilmiştir. Kullanılan bu araçlar sayesinde batı yüzünün mevcut kısımlarında etkili bir anlatım vücuda getirilmiştir.

Yazıtın “Ek-I” kısmında da ulama ve aliterasyon kullanımları tespit edilmiştir. Böylece Şine Us Yazıtı'nın hemen hemen her yüzünün özenle oluşturulduğu düşünülebilir.

Şine Us Yazıtı'nın yüzlerine genel olarak bakıldığında her yüzde özgün yapıların kullanıldığı görülür. Bu özgün yapılar sayesinde okura yeni bakış açıları sunulmuş, alışılmışın kırılmasıyla da etkili ve keskin bir anlatım sağlanmıştır. Yazıtın her yüzünde edebîlik araçları birbirleri ile ilişkili kılınmış, ortak bir işlev etrafında organize edilmiş ve böylece çoklukta birlik sağlanmıştır. Ayrıca her yüzdeki her öge ve edebîlik aracı hem birbirleri ile hem yüzlerdeki temel fikirlerle ilişkili hâlde kullanılmış, böylece edebîlik ve kompozisyon ölçütü olan bütünlüklü olma sağlanmıştır. Eksilti dört yüzde de etkili şekilde kullanılmış, gereksiz sözcük tekrarı, bu araç sayesinde önlenerek yoğunluk ve duruluk sağlanmıştır. Ayrıca yine gereksiz sözcük tekrarı sayesinde kakofoninin de önüne geçilerek metnin ses yapısının zarar görmesi engellenmiş ve akıcılık desteklenmiştir. Başka bir açıdan eksiltiye bakıldığında duruluğu sağlaması ile bütünlüğe katkı veren bir araç da olmuştur. Şine Us Yazıtı'nda edebîlik araçları yazıtın etkili olabilmesi için etkili birer araç olarak kullanılmıştır.

4.1.6. Tes Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler

Tes Yazıtı dört yüze sahip ve bu yüzlerde büyük tahribatlar barındıran bir yazıttır. Yazıtın yüzlerinde çeşitli edebîlik araçları tercih edilmiş ve yazıtın içeriğinin etkili şekilde verilmesinde edebîlik önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Kuzey yüzünde mübalağa sayesinde “*uyg(u)r : k(a)g(a)n*”ın gücü etkileyici şekilde ifade edilmiş, tezat ile dünyanın canlı ve etkileyici bir ifadesi sağlanmıştır. Yinelenen sözcükler hem içeriğin oluşturulmasına hizmet etmiş hem de redif olarak

değerlendirilebilecek ses benzerlikleri ile yüzün belirli bir ahenge sahip olmasını sağlamıştır. Söz konusu ahenge katkı veren bir diğer araç ise ulama olmuştur. Ulama, redif değerindeki ses benzerlikleri ve söz öbeği düzeyindeki paralel yapılardan kaynaklı ritim sayesinde yüzün ses ahengi oluşturulmuştur. Batı yüzünde Kutlug Kül Bilge'nin ölümünde kapalı istiare kullanılmış ve etkileyici bir anlatım sağlanmıştır. Doğu yüzünde “*öñrä*”nin açılmanması ile ifadeye hareket ve görsellik katılmış, anlatım güçlendirilmiştir. Yine bu yüzde de söz öbeği düzeyindeki paralel yapılar, ulama ve redif değerindeki ses yapısını oluşturarak ifadenin etkileyciliğini arttırmıştır. Güney yüzünde çekim ve öge düzeyindeki paralel yapılar ve paralellığın sağlanması için yapılmayan eksilti dikkat çekicidir. Bu yüzde de paralellik ve ölçü ile oluşturulan ritim, aliterasyon ve redif değerindeki ses benzerlikleri yüzün ses ahengini oluşturmuştur. Bu araçlar akıcı bir anlatımın sağlanmasına da hizmet etmiştir. Tes Yazıtı'nda genel olarak kişi ve iye bilgisi ek ile sağlanmıştır. Genellikle eksiltili uygulanmış ve eksilti sayesinde gereksiz sözcük tekrarı ve kakofoni önlenmiştir. Böylece yoğunluk ve duruluk arttırılmış, bütünlük ve akıcılık desteklenmiştir. Eksiltinin tercih edilmediği tek yerde ise paralellik oluşturmak için işlevsel bir şekilde eksilti yapılmamıştır. Yazıt her yüzde standart dil kullanımlarından farklılaşan özgün yapılara sahiptir. Bu özgün yapılar sayesinde okurun dikkati çekilerek metin öne çıkarılmış; etkileyici, canlı ve çağrışımlı bir anlatım yakalanmıştır. Yazıtın her yüzünde birden çok edebîlik aracı tek bir amaç ya da işlevi yerine getirmek için ilişkili bir şekilde kullanılmıştır. Böylece her yüzde çoklukta birlik elde edilmiştir. Yazıtın her yüzünde belirli bir anlam dünyasını bütünlüklü olarak çizilebilmiş, büyük çerçevede ise bunlar birbirleri ile ilişkilendirilerek büyük çerçevede bütünlük sağlanmıştır. Kuzey yüzünde Uygurların ataları, Batı yüzünde mevcut kağan, doğu yüzünde Moyen Çor'un yönetime geçişi ve güney yüzünde de icraatları bütünlüklü hâlde ifade edilmiştir. Yazıt büyük çerçevede kronolojiye uygun olarak Moyen Çor'un hâkimiyetinin ifadesi, meşru belgesidir. Moyen Çor hâkimiyetini Uygurların kağanlık geleneğine, kağan olan babasına dayandırmış; hâkimiyette “*ödk(ü)nç*” kağanı saf dışı bırakmış ve kağanlığın alameti “*çit*” diktirmiş, “*örg(i)n*” yaptırmış, “*b(ä)lgü*” ile “*bit(i)g*” yaratmıştır. Tüm bunlar, yazılı bir belge ile yani Tes Yazıtı ile ilan edilmiş ve bu içeriğin etkili bir şekilde okurlara ulaşmasında edebîlik araç olarak kullanılmıştır. Başka bir deyişle yazıtın

genelinde kelimeler temel anlamları ile tercih edilmiştir ve metnin belirli kısımlarında edebîlik araçları kullanılmıştır. Buradan hareketle edebîliğin içeriği canlı ve etkili bir şekilde okura sunmada araç olarak kullanıldığı yorumu yapılabilir.

4.1.7. Hoid Tamir Yazıtlarından Elde Edilen Veriler

Hoid Tamir Yazıtlarında herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir. Kimi yazıtlarda genel olarak edebî yapıların içinde kullanılan birkaç araç olsa da bunlar yazıtlarda edebî bir yapı kurulmadığı için edebî işlevleri ile yazıtlarda yer almamıştır.

1, 13, 20. Hoid Tamir Yazıtlarında emir çekimi yer alsa da yazıtların diğer kısımları okunamadığı için hem bu araçların edebî işlevi hem de yazıttaki edebîlik hakkında herhangi bir hüküm verilemez. 15. Hoid Tamir Yazıtı'nda kelimeler temel anlamı ile kullanılmış, herhangi bir edebî yapı kurulmamıştır. Bundan ötürü bu yazıttaki emir çekimi dilin alıcıyı harekete geçiren işlevi olarak belirlenebilir.

7, 14, 16. Hoid Tamir Yazıtlarında da kelimeler temel anlamları ile kullanılmış, herhangi bir edebî ilke kullanılmamış ve edebî bir yapı kurulmamıştır. Bundan ötürü bu yazıtlardaki iyi niyet dileklerinin dilin alıcıyı harekete geçiren işlevinde kullanıldığı yorumu yapılabilir.

Dikkat çeken bu kullanımlar dışında 2, 5, 10. Hoid Tamir Yazıtlarında metin okunmuş ve herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir. Bu yazıtlarda dil iletişimi sağlama rolünde göndergesel işlevi ile kullanılmıştır. Kelimeler temel anlamlarına bağlı, bilgi iletme işlevine sahip bir yapı oluşturmuştur.

6, 8, 11. Hoid Tamir Yazıtlarında kimi parçalar okunamasa da metin genel olarak okunmuş ve herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir. Bu yazıtlarda da kelimeler temel anlamlarına bağlı, bilgi iletme işlevine sahip bir yapı içinde kullanılmıştır.

3, 12, 18. Hoid Tamir Yazıtlarında kelimeler okunsa da herhangi bir metin tespit edilememiştir. Herhangi bir iletişim gerçekleşmeyeceği için estetik bilginin de aktarılamayacak olmasından ötürü bu yazıtlarda da herhangi bir edebîlik yoktur. Buna rağmen muhtemelen “yüz(lü)g” kelimesinin mecaz anlamı ile kullanılmasından ötürü dikkat çekicidir.

“1. *yüzl(ü)g : kunç(u)y*”, “2. *t(a)rduş : kunç(u)y*” şeklinde bir prensesin ifadesi olması bakımından 3. Hoid Tamir Yazıtı ek bir değere sahiptir. Tıpkı Karabalgasun-II Yazıtı’nda olduğu gibi burada da “*kunç(u)y*” iki ifade de açık açık yazılmış ve bozkırda kadının değerinin bir göstergesi olmuştur. Ayrıca “*kunç(u)y*”un muhtemelen mecaz olarak güzel ya da şerefli anlamına gelen bir kelimeyle nitelenmesi de kadına karşı olumlu tutumun güçlü bir göstergesidir. Sosyal ve siyasal hayatta kadınların da yerinin olduğunun, onların erkeklerin gerisinde kalmadığının göstergesi olması bakımından 3. Hoid Tamir Yazıtı ek bir değere sahiptir.

4, 9, 17, 19, 21. Hoid Tamir Yazıtlarında kimi ifadeler tespit edilse de yazıt metinlerinin çoğu okunamamıştır. Bu sebeple bu yazıtlardaki edebîlik hakkında herhangi bir hüküm verilemez.

Sonuç olarak Hoid Tamir Yazıtlarının eleştiriye dâhil olan kısımlarında herhangi bir edebî yapı tespit edilememiştir. Emir çekimleri ve iyi niyet dilekleri dâhil oldukları yapı sebebiyle edebî olarak nitelendirilemez. Başka bir deyişle bunlar temel anlamları ile kullanılan ve herhangi bir edebî ilke tarafından şekillendirilmeyen iletişimsel işlevli yapılarda yer aldıkları için edebî işlevleri ile kullanılmamıştır. Bunların edebî işlevle olmasa bile alıcıyı harekete geçirme işlevi ile kullanıldıkları yorumu yapılabilir çünkü kimileri nida olarak da değerlendirilebilecek bu kullanımlar okurların dikkatini çekmektedir. Hoid Tamir Yazıtlarından 3. Hoid Tamir Yazıtı, metin olmasa da “*kunç(u)y*” ifadesini açık açık barındırması ve kadının toplumdaki yeri hakkında bir ipucu vermesi bakımından ek bir değere sahiptir.

4.1.8. Arhanan Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Arhanan Yazıtı iyi dilek ifadelerinin ve özne ile onun entelektüel uğraşı yazı yazmanın edebîlik araçlarıyla bezenerek etkili şekilde öne çıkarıldığı bir yazıttır. Bu iki unsurun ifadesinde çeşitli edebîlik araçları çeşitli işlevlerde kullanılmıştır. Yazıtta ulama, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri ile zayıf da olsa belirli bir ahenk sağlanmış ve kısmen akıcılık oluşturulmuştur. Yazıtta eksilti kullanılmış, gereksiz tekrar ve kakofoni önlenmiştir. Böylece yazıtın yoğunluk ve duruluğu güçlendirilmiş, akıcılığının zarar görmesi önlenmiştir. Yazıtta tam benzetme kullanılmış, bu araçla anlam zenginliği sağlanarak eser etkili ve canlı kılınmıştır. Söz sanatlarından nidanın kullanımı hem okurun dikkatini metne çekmiş hem de paralellik ya da ölçünün

kullanılmadığı metinde ritmi oluşturmıştır. Kullanılan “*bitig biti-*” tazındaki yineleme sayesinde anlam belirginleştirilmiş ve daha yoğun bir anlatım sağlanmıştır. Genellikle eksiltili kullanılan kişi zamirinin yüzey yapıda eksiltiye potansiyeli varken eksiltiye kullanımı ise “*kul açık*” öznesinin vurgulanmasını sağlamıştır. Nitekim aynı özneyi yan yana kullanılan “*a*” nidası da desteklemektedir. Bu şekilde eksiltiyi kullanmama dâhil nida, benzetme ve yineleme yazıtın günlük, standart ifade ve dilden ayrılan özgün kısımları olmuştur. Bu özgünlükler sayesinde yazıtın kalıcılığı ve etkileyiciliği arttırılmıştır. Yazıtta benzetme ile nida ve yineleme kullanımı ile eksiltinin kullanılmaması sırasıyla iyi dileğin etkililiği ve öznenin entelektüel uğraşı ile onun öne çıkarılma amaçları etrafında ilişkili hâlde kullanılmıştır. Böylece hem birçok edebîlik aracı sayesinde belirli amaç ya da işlev yerine getirilmiş hem de bütünlüklü bir yapı kurulabilmiştir. Ayrıca yazıt iyi dilek ifade etmede edebî üslubu ile 7, 14, 15, 16. Hoid Tamir Yazıtlarından daha etkileyici ve güzel bir ifadeye sahiptir. Yazıt hakkında değinilmesi gereken son nokta ise sahip olduğu ek değerdir. Arhanan Yazıtı kadının sosyal ve siyasal hayattaki önemli ve olumlu rolünü belirtmesi bakımından ve onun olumlu bir sıfatla nitelendirildiğini göstermesi açısından ek bir değere sahiptir.

4.1.9. Gurvalcin Uul Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Gurvalcin Uul Yazıtı’nda her kelime temel anlamı ile kullanılmış ve eksilti dışında herhangi bir araç tercih edilmemiştir. Edebî bir yapı kurulmamış, eksilti yazıt metninin kuruluşuna hizmet etmiştir. Söz konusu araç edebîlik değil metinsel bir araç işlevi ile kullanılmıştır. Gurvalcin Uul Yazıtı’nda edebîlik tespit edilememiştir. Bunların yanında söz konusu yazıtta Tanrı’ya duyulan inancın saflığı ve entelektüel hayatın varlığı ek değerleri mevcuttur.

4.1.10. Sevrey Yazıtı’ndan Elde Edilen Veriler

Sevrey Yazıtı tıpkı Karabalgasun-I ve bazı Hoid Tamir Yazıtları (1, 4, 9, 13, 17, 19, 20, 21. Hoid Tamir Yazıtları) gibi okunuşu problemlili bir yazıttır. Yazıt metninde okunabilen kelimelerden edebîlik potansiyeline sahip sadece bir emir

çekimi vardır. Ancak metin okunamadığı için hem bu emir çekimi hem de yazıtın edebîliği hakkında herhangi bir hüküm verilemez.

4.1.11. Karabalgasun-I Yazıtı'ndan Elde Edilen Veriler

Karabalgasun-I Yazıtı'nda yer alan açıklama Suci Yazıtı'nın dördüncü satırındaki sıfat-fiil grubu ile paralel bir yapıya sahiptir. Yazıtta bulunan bu açıklamanın metne görsellik ve dinamizm kattığı, böylece metni etkili kıldığı düşünülebilir. Ancak bağlam oluşturulamadığı için bu ifadelerin ve metnin edebîliğine dair herhangi bir hüküm verilemez. Yine de Karabalgasun-I Yazıtı'ndaki açıklama edebîlik potansiyeli açısından dikkat çekicidir.

4.2. EDEBÎLİK ÖLÇÜTLERİ AÇISINDAN ELDE EDİLEN VERİLER

Bu başlık altında elde edilen veriler edebîlik araçları açısından özetlenmiştir.

4.2.1. Paralellik Adına Elde Edilen Veriler

Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtları incelendiğinde paralelliğin Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat ve Şine Us adlı altı yazıtta çeşitli işlev ve düzeylerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Paralellik, metne ritim (/ tempo) katan oldukça önemli bir araçtır. Yazıt metinlerinde yakalanan ritim sayesinde dikkat metne çekilmiş ve okurun ilgisi canlı tutulmuştur. Yazıtlardaki ritmik yapı sayesinde canlı, hareketli, dinamik ve etkileyici yapılar kurulmuştur. Bu yapılar ayrıca akılda kalıcılığı ve anımsanabilirliği de arttırmıştır. Yazıt metinlerinde yaratılan paralel yapılar akıcılığı oluşturmuş ve metnin pürüzsüzlüğünü sağlamıştır. Bunlara ek olarak paralellik, kullanıldığı bölümlerin uyumlu ve bütün kılınmasına da hizmet etmiştir. Paralellik kimi yazıtlarda müzikalite ile birleşerek metnin ses ahengini (/ harmoni/ ses örügüsü) oluşturmuştur. Bu araç yazıtlarda farklı düzeylerde kullanılmıştır. Paralellik edebîlik aracı Karı Çor Tigin Yazıtı'nda söz öbeği düzeyinde; Karabalgasun-II ve Tes Yazıtlarında kelime çekimi, söz öbeği ve cümle düzeylerinde; Suci, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında ise kelime çekimi ile yapımı, söz öbeği ve cümle düzeylerinde kullanılmıştır.

4.2.2. Ses Yapısı Adına Elde Edilen Veriler

Ses yapısı metnin ritmi ve müzikalitesini belirleyen önemli araçlardan biridir. Göktürk yazısı ile oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtları incelendiğinde ses yapısının Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us adlı yedi yazıtta kurulduğu tespit edilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nda aliterasyon, ulama, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri ile belirli bir müzikalite yaratılmıştır. Ayrıca belirli bir ölçü ve durağa müsait bir yapı kurulmuş, bununla ritim desteklenmiştir. Ses ahengini oluşturan bu araçlar, kullanıldığı yerlerde bütünlüğün yakalanmasına da hizmet etmiştir. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda ses yapısı ulama, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri ile oluşturulmuştur. Kullanılan bu ses benzerlikleri ile yazıtta belirli bir müzikalite ortaya konmuştur. Ayrıca birbirine yakın ölçülerin kullanımı, paralelliklerle de birleşince da yazıt metninde belirli bir ritmin oluşturulmasını sağlamıştır. Suci Yazıtı'nda ise aliterasyon, ulama, redif ile uyak değerindeki ses benzerlikleri aracılığıyla belirli bir müzikalite yaratılmıştır. Ayrıca belirli bir ölçü ve kısmi ölçüye müsait bir yapı kurulmuş ve bununla ritim desteklenmiştir. Ses yapısını oluşturan bu araçlar, kullanıldığı kısımlarda bütünlüğün sağlanmasına da hizmet etmiştir. Ses Yapısı, Arhanan Yazıtı'nda güçlü olmasa da sınırlı bir şekilde kurulabilmiştir. Ulama, redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri ile sınırlı bir ahenk ve müzikalite oluşturulmuş, kısmen akıcılık sağlanmıştır. Tes Yazıtı'nda ses yapısı ulama, aliterasyon, ölçü/yakın ölçü, redif değerindeki ses benzerlikleri ve aynen yinelenen kelimelerle sağlanmış, sınırlı bir müzikalite ve akıcılık oluşturulmuştur. Tariat Yazıtı'nda ses yapısı ise redif olarak değerlendirilebilecek ses benzerlikleri ve aynen yinelenen kelimeler sayesinde kurulmuştur. Söz konusu müzikaliteye ulama, aliterasyon ve asonans da katkı vermiştir. Ayrıca yazıtta yer yer kullanılan hece ölçüsü, kısmi ölçü, dinamik ve asimetrik yapılar, paralellik ile sağlanan ritmi desteklemiştir. Yakalanan müzikalite ile ritim harmanlanmış ve etkili bir ses ahengi elde edilmiştir. Ayrıca Tariat Yazıtı'nda diğer yazıtlarda bulunmayan önyineleme veya söz öbeği düzeyinde satır başı redifi olarak da değerlendirilebilecek ses benzerlikleri hem metne farklı bir ahenk katmış hem de metnin oldukça özgün yönlerinden birini oluşturmuştur. Şine Us Yazıtı'nda redif olarak değerlendirilebilecek ses benzerlikleri ve aynen yinelenen

kelimeler aracılığıyla ses yapısı oluşturulmuştur. Ayrıca ulama, önyineleme, aliterasyon, ölçü ve yakın ölçü ses ahenginin yaratılmasını sağlamıştır.

Yazıtlarda yaratılan müzikalite sayesinde yazıt metinleri etkili hâle getirilmiş ve insan içindeki müzik yatkınlığına hitap edilerek metnin etkileyiciliği arttırılmıştır. Ayrıca duyulara hitap edilerek okurun etkilenmesi sağlanmıştır. Yazıt metinlerinde sağlanan müzikaliteyle monotonluk kırılmış, metinlere canlılık katılmış ve kullanılan diğer edebîlik araçlarının etkisi desteklenmiştir. Redif ve uyak değerindeki ses benzerlikleri, kullanıldıkları kısımlarda metnin anlamını etkilemiş, kullanıldığı birimler arasında hem ilişki kurmuş hem de bütünlüklü bir yapının oluşmasına hizmet etmiştir. Ayrıca bu araçlar metnin akılda tutulmasını, ezberini ve bu sayede de kalıcılığı, metnin etkisinin uzun süre devam etmesini sağlamıştır. Kalıcılık ve ezberin sağlanması yazının güçlkle oluşturulabildiği dönemlerde metnin ve edebî etkisinin yayılması ve saklanmasına hizmet etmiştir. Paralellik, ölçü ve durak ile oluşturulan ritim; uyak, redif, seci, aliterasyon değerindeki ses benzerlikleri ya da aynı kelimenin tekrarı ile oluşturulan müzikalite, birleşerek yazıt metnlerinin ses ahengini oluşturur. Yazıt metinlerinde oluşturulan ses ahengi etkileyiciliği arttırmış, parçalar arasında uyum kurmuş ve okurda rahatsızlık vermeden akıp giden pürüzsüz bir ses yaratılmasını, akıcılığın oluşturulmasını sağlamıştır.

4.2.3. Eksilti Adına Elde Edilen Veriler

Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtları göz önüne alındığında Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Gurvaljin Uul, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us adlı sekiz tanesinde eksilti aracı etkili şekilde kullanılmıştır. Eksilti Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Arhanan ve Suci Yazıtlarında gereksiz tekrarı önlemiş, duru ve yoğun bir anlatım oluşturulmasını sağlamıştır. Bu hâliyle araç, metnin bütünlüğüne de katkı sunmuştur. Gereksiz sözcük tekrarının önlenmesinin bir diğer katkısı ise gereksiz sözcük tekrardan oluşacak kakofoninin önlenmesidir. Böylelikle hem yazıt metnlerinin ses yapısına katkı sunulmuş hem de akıcılık arttırılmıştır. Bunlara ek olarak Arhanan Yazıtı'nda eksiltiye potansiyeli olan zamir eksiltilmemiş ve böylece vurgu sağlanmıştır. Başka bir deyişle eksiltiye potansiyeli olan zamir vurgu sağlama işleviyle eksiltilmemiştir. Gurvaljin Uul Yazıtı'nda eksilti kullanılsa da bu eksilti edebî işleviyle değil metinsel işlevi ya da metnin gereği

olarak kullanılmıştır. Şine Us, Tariat ve Tes Yazıtlarında eksilti sayesinde gereksiz sözcük tekrarı önlenmiş, yoğunluk ve duruluk oluşturulmuş, ayrıca kakofoni önlenerek akıcılık ve ses yapısı desteklenmiştir. Yazıtlarda kişi ve iye bilgisi genellikle ekle sağlanmıştır. Ayrıca kısa mesafelerde eksilti etkili şekilde kullanılmıştır. Ek olarak eksiltinin etkili şekilde kullanımı metinlerin bütünlüğüne de katkı vermiştir. Bu yazıtlarda eksiltinin kimi noktalarda bilinçli olarak kullanılmadığı da görülür. Eksiltiye potansiyeli olan kimi kelimeler eksiltilmemiş ve bu sayede paralel bir yapı kurulması mümkün olmuştur. Başka bir deyişle eksiltinin yapılmaması sayesinde yüzey yapıda paralellik yakalanabilmiştir. Burada eksiltinin paralelliği sağlamak için bilinçli bir şekilde yapılmadığı görülür. Bu durum yazıtlarda bilinçli bir şekilde kimi kısımlarda daha duru ve yoğun bir metin yerine daha ritmik ve ahenkli bir yapının tercih edildiğinin göstergesidir.

Eksilti aracı sayesinde genel olarak yazıtlarda gereksiz sözcük tekrarı önlenmiştir. Gereksiz sözcük tekrarının önüne geçilmesi yazıt metinlerinde hem duruluk ve yoğunluğu oluşturup metnin bütünlüğünü hem de kakofoniye önleyip akıcılığı ve metnin ses yapısını desteklemiştir. Eksilti sayesinde yazıt metinlerinde kalabalık ve karmaşa önlenmiş, monotonluğun önüne geçilmiştir. Ayrıca kimi kısımlar okur tarafından tamamlanacağı için okur, metin üretimine çekilmiş ve alıcı aktif hâle getirilmiştir. Eksilti aracı ile sağlanan kısalık ise Karabalgasun-II gibi yazıtlarda lirizmin oluşturulmasına hizmet etmiş, güçlü bir etkinin meydana getirilmesini sağlamıştır. Kısalık sayesinde kimi yazıt metinlerinde izlenim bütünlüğü yerine getirilmiş ve metin, tek seferde yoğun ve kesintisiz duyulabilmiştir. Başka bir deyişle yazıt metinlerindeki etkileyicilik, bütünlüğü bozulmadan ya da eksilmeden tek seferde duyumsanabilmiştir.

4.2.4. Benzetme ya da Metafor Kullanımı Adına Elde Edilen Veriler

Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtları incelendiğinde benzetme ya da metafor kullanımının Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, 3. Hoid Tamir, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us olmak üzere sekiz yazıtta farklı türleriyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı'nda kapalı ve açık istiare kullanılmış ve bu iki kullanım “ölüm” metaforunun oluşturulmasına hizmet etmiştir. Kurulan bu saf (/ masif/ aktif) metafor, yazıtlar döneminin en özgün ve etkili

yapılarından biri olmuştur. Nitekim yazıt metninin içeriği, duygusu ve yapısı bu metafor etrafında inşa edilmiştir. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda teşbih-i belîğ kullanımı mevcuttur. Karı Çor Tigin'in soyunun dehşetengizliği bu araç ile ifade edilmiş, yüksek statüsü ve görkeminin ifadesinde çekirdiği bu teşbih-i belîğ oluşturmuştur. Suci Yazıtı'nda benzetme türlerinden tam benzetme kullanılmıştır. Ancak Suci Yazıtı'nda kullanılan bu benzetmenin işlevi çok anlamlılık veya çağrışımlı bir anlatım meydana getirmek değildir. Karı Çor Tigin ya da Karabalgasun-II Yazıtlarındaki benzetme türleri ile aynı tarzda değildir. Suci Yazıtı'ndaki benzetmenin işlevi anlatıcının ifadesini açık ve anlaşılır kılmak, soyut bir konuyu daha açık ve somut bir şekilde, daha kavranabilir ve anlaşılabilir hâlde iletmektir. Bu yazıtta benzetmenin edebî işlevinden ayrı bilgisel işlevinin örneği verilmiştir. Hoid Tamir Yazıtlarından 3. Hoid Tamir Yazıtı'nda “*yüzl(ü)g*” kelimesinin iç bağlamı belli olmasa da büyük ihtimalle mecaz anlamda kullanılmıştır. Kullanılan mecaz, ifadeyi etkili kılmıştır. Arhanan Yazıtı'nda benzetme aracı tam benzetme türü ile kullanılmıştır. Bu araç sayesinde anlatım etkili kılınmış, canlı ve etkileyici bir anlatım oluşturulmuştur. Ayrıca okurun dikkati çekilmiş ve zengin bir anlam dünyası yaratılmıştır. Tes ve Şine Us Yazıtlarında, Kutlug Bilge Kül Kağan'ın ölümünü ifade etmek amacıyla kapalı istiareye başvurulmuştur. İki yazıtta da kapalı istiare ile hem Kutlug Bilge Kül Kağan'ın ölümü etkileyici şekilde anlatılmış hem de sıradan halk ile statü farkı dilsel düzlemde ortaya konmuştur. Yazıtta oluşturulan statü durumuna göre Eski Türkçenin sıradan insanı “*öl*”ürken Kutlug Bilge Kül Kağan “*uç*”muştur. Nitekim bu “*uç*”uş etkili bir anlatımın yanında dolaylı yoldan belirli bir yüksek statünün de ifadesi ve göstergesi olmuştur. Tes Yazıtı'nda benzetme, bu kapalı istiare ile sınırlı kalırken Şine Us Yazıtı'nda bundan başka iki benzetme türü daha kullanılmış ve bunlardan birinde de Tariat Yazıtı ile ortaklık sağlanmıştır. Şine Us Yazıtı'nda Moyen Çor'un galibiyeti ve zaferinin büyüklüğü açık istiare ile ifade edilmiştir. Tariat Yazıtı'nda Moyen Çor'un kağan olmaması hâlinde halkın kötü durumu teşbih-i belîğ ile ifade edilmiş ve Moyen Çor'un kağanlığı desteklenmiştir. Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Karabalgasun-II Yazıtı'ndan sonraki ikinci saf (/ masif/ aktif) metaforu Tariat ve Şine Us Yazıtlarında kullanılmıştır. “Sonsuzluk” ya da “ebedîlik” ifade eden bu saf metafor yazıtların en özgün ve etkili kullanımlarından biri olmuştur. Hem Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki

“ölüm” hem de Tariat ve Şine Us Yazıtlarındaki “sonsuzluk” metaforları yazıtlar döneminin en özgün ve etkili metaforlarından ikisidir.

Benzetme sayesinde yazıt metinlerinde anlatım etkili kılınmış; canlı, etkileyici, çok anlamlı ve çağrışımlı ifadeler kurulmuştur. Bu araç sayesinde yazıt metinlerinde nesne veya eylemin özelliği daha iyi canlandırılmış; anlamsal zenginlik, çeşitlilik ve etkililik sağlanmıştır. Benzetme sayesinde yazıt metnlerinin kalıcılığı arttırılmış, kavramlar standart dile göre daha etkileyici sunulmuş ve anlatım sıradanlıktan kurtarılmıştır. Yazıtların anlatımı seçkin ve değerli kılınmış, çeşitli duygu değerleri etkileyici şekilde iletilmiş, nitelikli bir hayal dünyası çizilmiştir. Yazıtlarda benzeyen nesne hakkında okura yeni bir izlenim aktarılmış, okurun dünyasına yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Yazıtlarda tercih edilen bu araç sayesinde okur içinde yaşanan pratik dünyadan koparılmış, estetik değerlerle bezeli soyut bir dünyaya çekilerek okura zengin yaşantı ve deneyim sunulmuştur. Okurun anlatımın üstüne düşmesi, ona odaklanması ve taze bir açıdan bakması sağlanmıştır. Yazıtlarda kullanılan benzetme sayesinde okuru etkileyecek imgeler oluşturulabilmiştir. Bir duygu, tasarım, gerçek veya hayalin estetik olarak yeniden biçimlendirilmesi sonucu ortaya çıkan dilsel ifade olan imge yazıtlarda, özellikle istiare ve saf (/ masif/ aktif) metaforlarla nitelikli şekilde kurulabilmiştir. İdeal metafor olan saf metaforlar sayesinde yazıtlarda yüksek edebî yapılar okura sunulmuş, okurda güçlü bir estetik yaşantı yaratılması sağlanmıştır. Kolay kavranamayan ve okurun çabası ile anlamlandırılabilen bu metafor ve istiareler sayesinde ufuk açıcı ifadeler yaratılmıştır. Yazıtlarda benzetme yönü verilmeyen benzetme türleri ve metaforlar sayesinde okurun, benzetmenin tamamlanmasına ve doğal olarak da metnin üretim sürecine aktif olarak katılması sağlanmıştır. Böylece okurun dünya bilgisine göre bu yapıları tamamlaması sağlanmış; ona sorumluluk, hareket alanı ve özgürlük verilmiştir. Uyanık, bilgili ve emekçi bir okur talep eden bu benzetme türleri sayesinde metin bitmez ve anlam zenginliği tükenmez. Çeşitli okurlar tarafından farklı dönemlerde yeni yeni anlamlandırılacak ya da yeniden üretilebilecek bu metin yapıları sayesinde ifade her zaman taze kalır. Yaratılan belirsizlik ve hareket alanı, farklı okumalara açık olacağı için anlam zenginliği ve metnin tazeliği bâki kalacaktır. Yazıtlarda bu şekilde sınırsız ifadeler benzetme ya da metafor aracının etkili kullanılabilmesiyle nitelikli şekilde oluşturulabilmiştir. Benzetme başka bir

açından bakıldığında ise başkasından öğrenilmeyip ancak üretilbildiği için yazıt metinlerinin yazarlarının dehalarının da göstergesidir. Yaratıcı hayal gücü veya başka bir deyişle dehanın ortaya koyduğu benzetme, yazıtlarda oldukça nitelikli şekilde ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle kullanılan benzetmeler yazıtlar dönemindeki yaratma yeteneği yani yaratıcılığın ya da dehanın birer göstergesidir.

4.2.5. Söz Sanatları Adına Elde Edilen Veriler

Anlatımı güçlü, metni etkili ve kalıcı yapan araçlardan biri de söz sanatlarıdır. Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtları adlı yedi tanesinden çeşitli söz sanatları kullanılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda tezat kullanılmış, bozkırın ve onun sınırsızlığının göstergesi olmuştur. Ayrıca kavramların daha belirgin, canlı, şaşırtıcı ve güçlü bir anlatımını sağlamıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda kullanılan diğer bir söz sanatı tenasüptür. Bu sanat yazıtta hem bozkır havasının yaratılmasına hizmet etmiş hem de ölüm metaforunun zeminini hazırlamıştır. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda retoriksel soru (/ istifham) ya da nida olarak değerlendirilebilecek bir sanat kullanılmıştır. Yazıt metni bu sanat sayesinde yüksek perdeden açılmış; okurun dikkati, merak ve ilgisi metne çekilmiştir. Bu sanatla yüksek bir ritmin oluşturulması sağlanmıştır. Suci Yazıtı'nda dört söz sanatı kullanılmıştır. Öncelikle tezat şaşırtıcı, canlı, akılda kalıcı bir anlatım oluşturulmasını sağlamış ve kavramları belirginleştirmiştir. Ayrıca bu sanat bozkırın sınırsızlığının da göstergesi olmuştur. Yazıtta mübalağa sanatına da başvurulmuş ve içerik pekiştirilmiştir. Yazıtta kullanılan bir diğer sanat ise ad aktarmasıdır. Kullanılan ad aktarması ile ifade vurgulanmış ve öne çıkarılmıştır. Benzerlik dışında bir ilgi ile kurulan mecaz, anlatımı etkili hâle getirmiştir. Yazıtta kullanılan son sanat ise nidadır. Nida ile ritim yükseltilmiş, okur uyarılıp dikkati metne çekilmiştir. Arhanan Yazıtı'nda ise sadece nida sanatı kullanılmış, bu sanatla ritim yükseltilmiş ve okur uyarılarak dikkati metne çekilmiştir. Tes Yazıtı'nda mübalağa ve tezat olmak üzere iki söz sanatı kullanılmıştır. Mübalağa sayesinde Uygur Kağanı'nın gücü etkili şekilde ifade edilmiş, tezat ile de dünyanın ifadesi sağlanmıştır. Tariat Yazıtı'nda üç tane söz sanatı kullanıldığı tespit edilmiştir. Öncelikle ad aktarması ile Moyen Çor'un halkın tümü tarafından desteklendiği etkileyici bildirilmiştir. Yazıtta kullanılan bir diğer söz

sanatı mübalağadır ve bu sanat metaforun gücünü arttırmıştır. Tariat Yazıtı'nda kullanılan son söz sanatı tezattır. Tezat canlı, akılda kalıcı ve şaşırtıcı bir anlatım oluşturmuş ve kavramları belirgin hâle getirmiştir. Ayrıca tezat hem bozkırın sınırsızlığının hem de zıtların tam uyumuyla manevi ya da ilahi bir gücün göstergesi olmuştur. Nitekim aynı kullanım Şine Us Yazıtı'nda da görülür. Şine Us Yazıtı'nda da üç söz sanatı kullanılmıştır ve bunlardan biri tezattır. Bu tezat Tariat Yazıtı'ndaki işlevi ile Şine Us Yazıtı'nda yer alır. Şine Us yazıtı'nda kullanılan diğer söz sanatları ise nida ve ad aktarmasıdır. Benzerlik dışında kurulan bir ilgi ile oluşturulan bu mecazda bütün yerine parça kullanılmış ve anlatım daha etkili hâle getirilmiştir.

4.2.6. Yineleme Adına Elde Edilen Veriler

Yineleme aracı, Göktürk yazısı ile oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us adlı yedi tanesinde farklı tarzlarda kullanılmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda “ölüm” metaforu iki kere kullanılarak yinelenmiş ve böylece ölüm imgesi pekiştirilmiştir. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda “yog ... yogla-” ve Arhanan Yazıtı'nda ise “*bitig biti-*” aynı kelimedenden türetilerek oluşturulan kelime tekrarı tarzında birer yineleme kullanılmıştır. Bu yineleme tarzı üzerinden hem gelenekle bağ kurulmuş hem de yazıtların metinlerinin anlam dünyası zenginleştirilmiştir. Suci Yazıtı'nda “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)” kullanılmıştır. Kullanılan bu yineleme tarzı, kullanıldığı kısımlarda içeriğin çekirdeğini oluşturmuştur. İçerik yineleme sayesinde vurgulanıp ön plana çıkarılmış ve metnin yoğunluğu artırılmıştır. Ayrıca anlam kelime tekrarıyla monotonluğa düşülmeden vurgulanmıştır. Tes Yazıtı'nda kelimelerin aynen tekrarı ile yineleme kullanılmıştır. Bu tarzda kullanılan yineleme sayesinde hem içerik etkili şekilde oluşturulmuş ve yoğunluk artırılmış hem de ses ahengi desteklenmiştir. Tariat ve Şine Us Yazıtlarına bakıldığında iki yazıtta da üç yineleme şeklinin kullanıldığı görülür. İki yazıtta da “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”, aynı kelimenin tekrarı ve Tariat Yazıtı'nda “(a)t (a)t(a)-”, Şine Us Yazıtı'nda “y(a)y y(a)yl(a)-” gibi aynı kelimedenden türetilerek oluşturulan kelime tekrarı kullanılmıştır. Bu tekrarlar içeriğin etkili şekilde oluşturulması ve yoğunluğun artırılmasına hizmet etmiştir. Ayrıca yinelemeler, ses ahengine de destek vermiştir. Tariat Yazıtı'nda Moyen Çor için

“*t(ä)ŋr(i)m : k(a)n(i)m*” “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)”sinin kullanımı oldukça önemlidir. Söz konusu kullanım ile hem Moyen Çor’un yüceltilmesi etkili şekilde yapılmış hem de bir kağan için ilk ve tek olarak doğrudan “*t(ä)ŋr(i)*” kelimesi ünvan olarak kullanılmıştır.

Dil öğelerinin yapı yinelemesi metin türlerini, cümle dizimi yinelemesi farklı düzeylerde paralelliği, ses yinelemesi uyak ya da redif değerindeki ses benzerlikleri ile müzikaliteyi, hece sayısı yinelemesi ölçü ve mümkünse durağı, anlamca yinelenmesi ise “yineleme”yi oluşturur. Yazıt metinlerinde kullanılan yinelemeler sayesinde metnin anlam dünyası zenginleştirilmiştir. Özellikle aynı kelimelerle ve eş anlamlı ikilemelerle yapılan yinelemeler yazıtlardaki içeriğin öne çıkarılmasında, kimi anlamsal yapıların vurgulanmasında oldukça etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu tarz yinelemeler ile yazıt metinlerinde bir fikir, duygu ya da tasarım vurgulanıp öne çıkarılmış, anlam güçlendirilip pekiştirilmiş ve yoğunluk arttırılmıştır. Yazıt metinlerinin kimi kısımlarında bölüm veya cümleler arasında anlamsal ve mantıksal bağ kurulması yine yineleme sayesinde. Aynı kelime ile tekrar içeriği pekiştirme ve vurgulamada en önemli araçtır. Ancak yakın mesafede aynı kelimenin yinelenmesi kakofoniye yol açabilir. Bu sebeple yinelemenin farklı tarzları ve eş anlamlı ikileme kullanımı bu sorunun önüne geçer. Yazıtlarda kullanılan farklı yineleme tarzları ve eş anlamlı ikilemeler, anlamsal katkılarının yanında kakofoniyi de önlemiş ve metnin ses ahengine de katkı sunmuş, akıcılığın zarar görmesinin önüne geçmiştir.

4.2.7. Özgünlük Adına Elde Edilen Veriler

Sıradanlığın kırılmasındaki en önemli araç özgünlüktür. Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtları adlı yedi tanesinde standart dil kullanımlarıyla kıyaslanınca özgün yapıların kullanıldığı, alışılmışın kırılarak etkili bir anlatımın oluşturulduğu tespit edilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı’nda kurulan saf (/ masif/ aktif) metafor ile yaratılan “ölüm” imgesi önemli bir sapma ve etkili bir alışılmamış bağdaştırma kullanımıdır. Tariat ve Şine Us Yazıtlarındaki “sonsuzluk” metaforu ile birlikte Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının en özgün ve edebî yapısıdır. Ayrıca Karabalgasun-II Yazıtı’nda tezaadın, bozkırın

sınırsızlığı ve dünyanın göstergesi olarak kullanılması da önemli özgün kullanımlardır. Karı Çor Tigin Yazıtı'nda, Karı Çor Tigin'in soyunun teşbih-i belîğ ile dehşetengiz ifadesi önemli ve özgün bir alışılmamış bağdaştırma. Suci Yazıtı'nda etkili “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendiadyoin/ İng. hendiadyoin)” kullanımı, ritim ve ahenge göre eksiltinin ayarlanması ve öğretmen övgüsü yazıtın özgün noktalarıdır. Ayrıca tezat ile yaratılan sınırsızlık imgesi, Karabalgasun-II Yazıtı'ndakine göre daha hareketli ve görseldir. Arhanan Yazıtı'nın özgün kısımları benzetme ile etkili bir anlatım kurulması, nida ile ritmin oluşturulması, zamir eksiltisinin yapılmayarak anlatıcının kendini öne çıkarması ve yineleme ile yoğun bir anlatımın sağlanması şeklinde görülebilir. Ayrıca Arhanan Yazıtı'nda iyi dilek ifadesi Hoid Tamir Yazıtlarındaki iyi dilek ifadelerine göre daha edebî ve dolayısıyla daha etkili ve güzeldir. Tes Yazıtı'nda da standart dil kullanımlarından farklı birçok özgün yapı kullanılmıştır. Kullanılan mübalağa, etkili anlatımı sağlayan özgün bir yapıdır. Yazıtta dünyanın ifadesini sağlayan tezat yine özgün bir yapıdır. Tes Yazıtı'nda yön isimlerinin açılmasında kullanılan filimsi yapıları tıpkı Karabalgasun-I Yazıtı'ndaki gibi ifadeye görsellik ve hareket katarak özgün bir yapı kurar. Yazıtta Kutlug Kül Bilge'nin vefatı için kullanılan kapalı istiare, kelimelerin aynen tekrarı ile oluşturulan müzikalite ve eksilti yapılmayarak sağlanan paralellik diğer özgün kullanımlardır. Tariat Yazıtı'nda tıpkı Tes Yazıtı'nda olduğu gibi birçok özgün yapı kullanılmıştır. Yazıtta yer alan her düzeydeki etkili paralellikler, eksilti yapılmayarak oluşturulan paralellikler, kelimelerin aynen tekrarı ile sağlanan yoğunluk ve ses ahengi ilk özgün yapılar olarak dikkati çeker. Yazıttaki yön kelimelerinin açılmasında tercih edilen hareketli ve görsel anlatım ve bir yönün açılmasında kullanılan “ay”ın “doğma”sı açıklaması ya da “ay”ın bu şekildeki kullanımı Göktürk ve Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde bu yazıtta özgüdür. Yazıtın kuzey yüzünde yer alan satırlar başındaki “*t(ä)ŋr(i)m : k(a)n(i)m*” önyinelemesi de yine Göktürk ve Uygur Kağanlığı Yazıtları içerisinde sadece bu yazıtta özgüdür. Ayrıca Moyen Çor için “*t(ä)ŋr(i)*” kelimesinin doğrudan ünvan olarak kullanımı da kağanlık yazıtlarında ilk ve tektir. Yazıttaki diğer özgün kullanımlar olarak ad aktarmasının kullanımını, doğrudan anlatım tercihi ve mübalağa gösterilebilir. Ayrıca yazıtta kullanılan tezat sayesinde hem bozkırın sınırsızlığı hem de yaratıcı gücün ifadesi özgün bir şekilde ifade edilmiştir. Tariat Yazıtı ve Şine Us Yazıtı'nda

kullanılan “sonsuzluk” metaforu hem Tariat hem Şine Us Yazıtlarının özgün kullanımlarından belki de en önemlisidir. Bu saf (/ masif/ aktif) metafor, Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “ölüm” metaforu ile birlikte Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının en özgün yapısıdır. Şine Us Yazıtı’nda bahsedilen bu metafor dışında başka özgün yapılar da kullanılmıştır. Her düzeyde kurulan paralellik, eksiltinin yapılmaması ile kurulan paralellik, hareketli ve görsel anlatım yazıtın ilk başta göze çarpan özgün kullanımlarıdır. Bunlara ek olarak kullanılan kapalı ve açık istiareler, tezat ve tezat ile ilahi bir varlığın ya da bütünün ifadesi, doğrudan anlatım, bütün yerine parçanın kullanıldığı ad aktarması, seslenme, eş anlamlı ikileme kullanımı ve aynen kelime tekrarı diğer özgün yapılarıdır. Yazıtta kullanılan iç konuşma ise Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarında sadece bu yazıtta özgüdür. Genel olarak yazıtlara bakıldığında Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki “ölüm” metaforu, Tariat Yazıtı’nda “ay”ın kullanımı ve önyineleme tercihi, Tariat ve Şine Us Yazıtlarındaki “sonsuzluk” metaforu ve Şine Us Yazıtı’ndaki iç konuşma, yazıtların en özgün yönleri olarak öne çıkmaktadır.

İçerik, biçim, duygu, düşünce ve imgede benzersizlik özgünlüğü oluşturur. Standart dil kullanımına kıyasla yazıtlarda pek çok özgün kullanım yer almaktadır. Özgünlük dili görkemli kılar, merak ve hayranlık uyandırarak keyif verir. İfadenin kalıcı olabilmesini sağlar ve standart dil kullanımlarından farklı anlatım biçimleri ile dil ve anlatıma güç kazandırır. Yazıtlarda özgünlük sayesinde alışılmış fikir, olay ya da nesnelerin farklı bir açıdan gösterilmesi gerçekleştirilir. Bir fikir, olay ya da nesnenin okurlara yeni bir yönü gösterilir. Başka bir deyişle yazıtlarda özgün yapılarla okura yeni ve farklı bir bakış açısı sunulur. Bu unsurların farklı boyutları yaratılarak etkili ve coşkulu bir anlatım meydana getirilir ve okur etki altına alınarak bundan zevk duyması sağlanır. Yazıt metinlerinde tercih edilen özgün kullanımlar sayesinde okurlara taze bir bakış açısı sunulmuş ve farklı boyutlar gözler önüne serilmiştir. Yazıtlarda alışılmış biçimler kırılmış ve özgün, etkileyici ve çağrışımlı bir anlatım yakalanmıştır. Bu anlatım sayesinde çok anlamlılık ve anlamsal zenginlik sağlanmış, metinler çağrışıma açık bir hâle getirilmiştir. Böylece hem eser genişlemiş hem de farklı dönemlerde farklı zenginliklerle eserin kurulmasının önü açılmış ve tükenmez yapılar inşa edilmiştir. Alışılmış yapıların karşısında tepkisiz kalan ya da bu yapıları fark etmeden otomatik algılayan okur, özgün yapılar

sayesinde uyarılmış ve yazıtlardaki imgelerin algılanması sağlanmış ya da bu imgeler keskinleştirilmiştir. Okur şaşırtılarak alışılmış kırılmış, okurun düş dünyası harekete geçirilerek eserin anlatımı etkili hâle getirilmiştir. Özgün yapılar sayesinde kimi yazıtlarda kelimeler arasında yeni ilişki, duygu değeri ve çağrışımlar kurulmuş ve gerçek, yepyeni bir boyutta okurlara sunulularak yeni tasarımlar dünyasının kapıları açılmıştır. Başka bir ifadeyle kelimeler olağan kavram alanlarından kopararak bu kavram alanı dışında yepyeni bir kavram alanında, yeni etki ve ilişkiler kuracak şekilde kullanılmıştır. Yeni, değişik, güçlü ve etkileyici imgelerle çağrışım ve izlenimler oluşturulmuştur. Yazıtlarda dil, inceliksiz olmaktan kurtarılmış, anlatılanın etkili şekilde hissedilmesi sağlanmıştır. Bilindiği gibi alışılmamış bağdaştırmanın hacmi gereğinden fazla artarsa iletişim kopar ve edebî yapı sonlanır. Yazıtlarda alışılmamış bağdaştırmalar böyle olumsuz bir duruma yol açacak şekilde kullanılmayıp eserin anlaşılabilmesi veya edebî etkinin duyumsanamamasına yol açmamıştır. Ayrıca yazıtlarda kullanılan özgün yapılar benzetme ve söz sanatlarında olduğu gibi yaratıcı bir dehanın da göstergesi olmuştur.

4.2.8. Çoklukta Birlik Adına Elde Edilen Veriler

Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur kağanlığı Yazıtlarında çoklukta birlik Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtları adlı yedi yazıtta sağlanmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda birçok edebîlik aracından faydalanılmış, bu araçlar birbirleri ile ilişkilendirilmiştir. Bir amaç ya da işleve, ölüm ve ondan doğan hüznün ifadesini etkili şekilde ortaya koymaya hizmet etmiştir. Çoklukta birlik Karı Çor Tigin Yazıtı'nda da sağlanmıştır. Yazıtta birçok edebîlik aracı Karı Çor Tigin'in yüksek statüsü ve görkemini ifade etmeye hizmet etmiştir. Suci Yazıtı çoklukta birliğin sağlandığı bir diğer yazıttır. Suci Yazıtı'nın her kısmında çeşitli araçlar ilişkili hâlde küçük düzeyde tek amaç veya işlev etrafında birleştirilmiş, genel yapıda ise tüm bu küçük düzeydeki amaç ya da işlevler, ideal yönetici profilinin ifadesini sağlamıştır. Arhanan Yazıtı ele alındığında çoklukta birliğin sağlandığı görülür. Yazıtta kullanılan edebîlik araçları iyi dilek ifadesini etkili kılma işlev ya da amacı etrafında ilişkili hâlde toplanmıştır. Tes Yazıtı, dört yüze sahip bir yazıttır ve her yüz, kendi içinde küçük düzeyde ve tüm yüzlerde de genel yapıda çoklukta birlik sağlanmıştır. Tes Yazıtı'nın her yüzünde çeşitli edebîlik

araçları küçük düzeyde tek bir amaç veya işlev etrafında birleştirilmiş, genel yapıda ise tüm bu yüzler Moyen Çor'un hâkimiyetinin meşru eseri ya da belgesi olmuştur. Tıpkı Tes Yazıtı gibi dört yüzden oluşan Tariat ve Şine Us Yazıtlarında da çoklukta birlik aynı tarzda sağlanmıştır. Tariat Yazıtı'nda çeşitli araçlar küçük düzeyde tek bir amaç etrafında birleştirilmiş, genel yapıda ise Moyen Çor'un kağanlığın başına geçişi ve kağanlık statüsüne uygun icraatlarının öne çıkarılması işlev veya amacına hizmet etmiştir. Şine Us Yazıtı'nda da küçük düzeyde edebîlik araçları ilişkili hâlde tek bir amaç veya işlev etrafında birleştirilmiş, genel yapıda ise Moyen Çor'un icraatlarının etkili ifadesi işlev veya amacına hizmet etmiştir.

Çoklukta birlik çeşitli araçlardan faydalanıp tüm çeşitliliğin tek bir etki uyandıracak şekilde organize edilmesidir. Yazıtların metninde bu organizasyon etkili şekilde sağlanmış, yazıtlarda birbirinden farklı edebîlik araçları birbirleriyle ilişkilendirilip tek bir işlev ya da amaç etrafında toplanabilmiştir. Yazıtlarda farklı araçlardan oluşturulabilmiş ya da diğer bir deyişle farklı araçlar tek bir işlev veya amaçta, metnin temel duygu ve fikri etrafında ilişkili ve bütün oluşturacak hâlde organize edilebilmiştir. Yazıt metinlerinde çeşitli edebîlik araçları tek bir amaç ya da işlev için bir arada bulundurulup belirli bir etki oluşturulmuş, tek bir imge küçük düzeylerden veya kısımlardan başlanarak birlikli ve ilişkili şekilde çizilebilmiştir.

4.2.9. Bütünlüklü Olma Adına Elde Edilen Veriler

Edebîlik ölçütü olmanın yanında temel bir kompozisyon kuralı da olan bütünlüklü olma, Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur kağanlığı Yazıtlarından Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtları adlı yedi tanesinde sağlanmıştır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda bütünlüklü olma etkili şekilde yerine getirilmiştir. Tüm metin ölüm imgesi ve bundan doğan hüznün duygusu etrafında bütünlüklü, başka bir deyişle birlikli hâlde inşa edilmiştir. Bütünlüklü olmanın sağlandığı diğer bir yazıt Karı Çor Tigin Yazıtı'dır. Tüm metin ve edebîlik araçları, Karı Çor Tigin'in yüksek statü ve görkemini ifade etme etrafında bütünlüklü şekilde oluşturulmuştur. Suci Yazıtı bütünlüklü olmanın büyük oranda yerine getirildiği bir yazıttır. Tüm metin ve edebîlik araçları anlatıcının ideal yönetici profilini ifade etmesi etrafında bütünlüklü şekilde kullanılmıştır. Bu olumlu noktaların yanında Suci Yazıtı'nda tutarlılık kimi noktalarda darbe almış ve kimi

tercihlerden ötürü bazı tutarsızlıklar ortaya çıkmıştır. Arhanan Yazıtı'nda iyi dilek, yazı yazma entelektüel uğraşı ve anlatıcının öne çıkarılması ekseninde bütünlüklü bir yapı oluşturulmuştur. Tes Yazıtı'nda bütünlüklü olma metin ve edebîlik araçlarının Moyan Çor'un yönetiminin meşruluğunu ifade etme çevresinde birleştirilmesiyle sağlanmıştır. Başka bir deyişle Tes Yazıtı, bütünlüklü bir yapı olarak Moyan Çor'un kağanlığın başına geçmesinin meşruluğunun ifadesi olmuştur. Tariat Yazıtı'nda da bütünlüklü olma etkili şekilde sağlanmıştır. Tüm metin ve edebîlik araçları Moyan Çor'un (Kök) Türkler ile mücadelesini, kağanlığın başına geçişini ve kağanlık statüsüne uygun icraatlar yapmasını ifade etme çevresinde toplanmış ve birlikli bir yapı oluşturulmuştur. Şine Us Yazıtı'nda ise tüm metin ve edebîlik araçları ilişkili hâlde Moyan Çor'un icraatlarını etkili bir şekilde aktarmanın ifadesi çevresinde organize edilmiş ve birlikli bir yapı kurulmuştur.

Hem bir edebîlik ilkesi hem de temel bir kompozisyon kuralı olan bütünlüklü olma metnin tüm unsurlarının birbirleriyle ve eserin temel duygu, fikir, tema ve motif(ler)i ile dilsel ve düşünsel şekilde ilişkili olma hâlidir. Yazıt meinleri incelendiğinde yukarıda değinilen yazıtların belirli bir imge veya fikir etrafında şekillendirildiği görülür. Yazıtların yapısı bütünlüklü bir hâlde belirli bir imge ve fikir ile ilişkili olmasıyla büyük düzeyde sağlanmıştır. Tüm öğelerin birbirleri ve metnin temel duygu ve fikirleri ile ilişkili olduğu yazıtlarda gereksiz ve ilişkisiz herhangi bir öge kullanılmamıştır. Yazıtların her dilsel ögesi içinde bulunduğu yazıtın temel duygu veya fikri için bir işlev ya da amacı yerine getirmiştir. Yazıtlarda temelden kopuk, işlevsiz veya gereksiz hiçbir dilsel öge kullanılmamıştır. Özellikle paralel ve ölçülü ya da duraklı yapılarda, metaforlarda metne herhangi bir öge eklenemez veya herhangi bir unsur değiştirilemez, aksi hâlde edebî yapı çöker. Bu durum tüm dil öğelerinin olması gerektiği yerde ve olması gerektiği gibi seçilip yerleştirildiğinin, bütünlüklü bir yapının kurulduğunun göstergesidir. Nitekim yazıtlardaki bu bütünlüklü yapılar sayesinde eser, dış öğelerden bağımsız ve kendi kendine yetebilen dilsel bir yapı olarak var olacak ya da ayakta duracaktır. Yazıt metinlerinde bütünlük küçük çerçevede tüm dilsel öğelerin kendi arasında ilişkili olması, büyük çerçevede ise tüm dilsel öğelerin eserdeki temel fikir ya da duygu ile ilişkili olmasıyla sağlanmıştır. Yazıtlarda bütünlük hem Platon'un uyum anlayışına uygun olarak birbirlerine tam uyumlu öğelerin birleşmesinden hem de Herakleitos'un

uyum anlayışına uygun olarak karşıt kuvvetlerin birbirleriyle karşılaşmalarından, karşıtların bütünlüğünden doğar. Platon'un uyum anlayışı sakinliği ve dinginliği ortaya çıkarır ve bu dinginlikten güzeli oluştururken Herakleitos'un uyum anlayışı gerilimi, bu gerilim de canlılığı, hareketi ve güzeli ortaya çıkarır ve karşıtların geriliminden doğan uyumdan, bütünlükten güzeli oluşturur.

4.2.10. Ek Değer Adına Elde Edilen Veriler

Edebi bir ölçüt olmasa da felsefi, düşünsel veya toplumsal derinlik ya da ufuk açıcı söylem esere ek bir değer kazandırır. Çeşitli ifadelerle metin toplumsal, felsefi ya da düşünsel bir derinlik sağlayabilir. Göktürk yazısıyla oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Gurvaljin Uul, Karabalgasun-II, Suci, Tariat, 3. Hoid Tamir, Arhanan Yazıtları şeklinde altı yazıt ek değere sahiptir. Gurvaljin Uul Yazıtı, Tanrı ve inanç konusunu dönemin egemen siyasî bağlamından ayrı bir şekilde saf inanç ve kulluk açısından ihtiva etmektedir. Söz konusu saflık, herhangi başka bir amaca hizmet etmeme Tanrı-insan ilişkisinde farklı ve değerli bir ilişkidir. Ayrıca yazı yazmanın açık bir şekilde ifadesi ile entelektüel dünyayı vurgulamıştır. Karabalgasun-II ve 3. Hoid Tamir Yazıtlarında kadının sosyal hayattaki yüksek yeri ve önemi dolaylı yoldan vurgulanmış, bu yazıtlarda kadının olumlu sıfat ve yüksek statülü konumlarının yüzey yapıdaki açık ifadesi, kadınların yüksek değerinin göstergesi olmuştur. Karabalgasun-II Yazıtı kadın yöneticilere olumlu bakışı dile getirerek, 3. Hoid Tamir Yazıtı da kadın yöneticiyi olumlu ve mecazlı bir sıfatla niteleyerek kadının sosyal hayattaki önemini ve yüksek değerini ortaya koymuştur. Tariat Yazıtı'nda Moyen Çor'un yanında “(e)lb(i)lgä : k(a)tan”un da önemli bir ünvan ile anılması kadının hem sosyal hayat hem devlet yönetimindeki değerinin göstergesi olmuştur. Kadının sosyal hayattaki önemini ortaya koyan bir diğer yazıt da Arhanan Yazıtı'dır. kadının olumlu bir sıfatla nitelendirilmesi tıpkı Karabalgasun-II ve 3. Hoid Tamir Yazıtlarında olduğu gibi kadının öneminin ve yüksek değerinin göstergesi olmuştur. Ek değere sahip son yazıt Suci Yazıtı'dır. Bu yazıtta öğretmenin ve dolaylı yoldan da bilginin bozkır hayatındaki önemi dile getirilip vurgulanmıştır. Yazıtlar döneminde öğretmene ve bilgiye olumlu bakış ve vefa yazıtta dile getirilmiş ve bu durum yazıtı ek bir değer kazandırmıştır.

Thomas Stearns Eliot’a göre edebiyatın büyüklüğü sadece estetik ilkelerle ölçülemez. Ona göre eser edebî olmasının yanında ek değer de alabilir. Yukarıda ifade edilen eserler çeşitli edebîlik araçlarına sahip olmaları bakımından sanatsal anlamda değerlidir ancak bunların sanatsal değerinin yanında okurun dünyasını zenginleştiren ek değerleri de vardır. Hem edebî hem ek değere sahip büyük eser karşısında okur sadece edebî değere sahip eser karşısındaki okurdan daha zengin ve nitelikli bir yaşantı ya da deneyim elde eder. Bunlara ek olarak Türk kültür ve tarihini yansıtmaları bakımından aslında tüm yazıtlar ek değere sahiptir denebilir.

4.3. TARTIŞMA, YORUM VE ÖNERİLER

Bu başlık altında genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî yapısı, bozkır edebî dili ya da yazıtlar dönemi edebî dilinin kimi tartışmalı noktaları ele alınmış, bunlara yorum ve öneriler getirilmiştir.

4.3.1. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Işığında Bozkır İnsanı: Sanat ve Edebiyatla İlişkisi

Çalışmada ortaya konan edebî kısımlar, bozkırda beslenme, barınma, güvenlik gibi temel hayati ihtiyaçların yanında bunlarla doğrudan ilişkisi olmayan “güzel”in de bir ihtiyaç olduğunu, bu ihtiyacın birçok sanat dalının yanında edebiyat ile de karşılandığını ortaya koymaktadır. Bozkır insanı gerekli veya yararlı olanın yanında “güzel”e de önem vermiş, pek çok malzeme ile güzeli yaratmış ve bu noktada edebiyatı da ihmal etmemiştir. Edebiyat ve diğer sanat dallarının gösterdiği üzere “güzel”, bozkır insanının vazgeçilmez bir ögesidir. Güzele gösterilen bu duyarlılık bozkır insanının gölgede kalmış veya bırakılmış önemli yönlerinden biridir. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı’nın metin yazarı yazıt sahibi hakkında bilgi verirken, yazıt teknik bir amaçla hazırlarken aynı zamanda “güzel”e de gereksinim duymuş, onu aramış ve hem güzeli bulmuş hem de deneyimlemiştir. İlk kez bozkırın doğasında karşılaştığı güzeli aynı dış öğeler aracılığı ile edebiyatta dil göstergesi ile kendi yaratmıştır.

Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının gösterdiğine göre yönetici, bey veya halktan kişiler sadece savaşçı kimlikleri ile değil, aynı zamanda duygusal ve sanatçı kimlikleri ile de metinler bırakmıştır.

Yazıtlarda kullanılan edebî ve şiire yakın parçalar, dönemin insanları için şiirin önemli olduğu ve geçer akçe kabul edildiğinin de göstergesidir. Moran'a göre tarihî bakımdan yaklaşıldığında ilkel toplumlarda nesnelere faydacı açıdan bakmak onlara estetik açıdan bakmaktan önce gelirken gelişmiş toplumlar, sanat eseri ve güzel karşısındaki estetik duygularda Kant'ın ileri sürdüğü gibi çıkar gözetmeme şartını teslim etmiştir (Moran, 2014: 50-51). En azından Tariat ve Şine Us Yazıtı ile Karabalgasun-II Yazıtında kullanılan metaforların çıkarsızlığı, toplumun mutlaka bir kısmının ileri bir toplum seviyesine geldiğinin de göstergesidir.

Oluşturulan bu estetik ifadeler o dönemdeki Türklerin dilin temel işlevi olan iletişimi aştıklarının, en temel gereksinimleri olan iletişimi hem yazılı hem sözlü bir şekilde rahatlıkla sağladıklarının, tüm bunların üstüne estetik ihtiyaçlarını karşılamak üzere dilin estetik işlevini de kullandıklarının göstergesidir. Nitekim bu durum o dönemdeki Türklerin belirli bir entelektüel ve sosyokültürel seviyeye geldiklerinin göstergesidir. Sonuç olarak o dönemdeki Türkler kendilerini gerçekleştiren olgun bireyler olarak tarihe geçmiştir.

Dil, kullanıcılarının düşünme biçimi ve hayat görüşü ile sıkı bir ilişki içindedir. İletişimin en güçlü sağlandığı gösterge sistemi olan dil, kullanıcılarının iç dünyaları, alışkanlıkları ve tercihlerini açıkça ortaya koyar. Karabalgasun-II, Tariat ya da Şine Us Yazıtları ve diğer yazıtlardaki edebî ya da genel olarak söylenirse estetik parçalar o dönemdeki Türklerin hayatlarında estetik düzeye ulaştıklarının göstergesidir. O dönemdeki Türklerin tutum ve dünyayı algılaması estetik seviyeye kadar çıkmış ve hem kendi dünyalarının hem Göktürkçenin dünyasının sınırları, yaşadıkları dünyada nereye kadar dayanmıştır bilinmez ama şu bir gerçek ki entelektüel dünyada estetiğe kadar dayanmıştır.

Hayatta kalma mücadelesinin oldukça önemli ve çetin olduğu bir coğrafyada estetik kaygılarla metin yaratmanın değeri oldukça yüksektir. Mevcut edebî parçalardan hareketle o dönemdeki Türklerin temel ihtiyaçlarının ötesinde estetik kaygı da duyduğu söylenebilir. Abraham Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi göz önüne alındığında o dönemdeki Türklerin kendini gerçekleştirme yolunda estetik aşamayı

geçtiği, yaratıcılıkla yeni ürünler yarattığı ve kendini gerçekleştirmeyi başardığı dile getirilebilir.

Yazıtların muhatabı bozkırda at koşturan, gece kimi zaman çadırda kalıp kimi zaman gökyüzünün altında uyuyan, sabah engin bozkıra uyanan, kimi zaman ticaret yapıp bazen de tarımla uğraşan, bunlardan istediği verimi alamayınca gerek Çin'e gerekse bozkır halklarına karşı savaş ve baskınlara katılan, destan dinleyip kopuz çalan, at koşturan ve her daim belirli bir hareket-tempo içinde olan, hamasi bir ruha sahip olsa da incelikten yoksun olmayan konargöçer Türkler idi.

Türk kültürü, Göktürkçe döneminde edebiyat alanında kendini temsil edebilecek oldukça ince ve derinlikli örneklerle sahiptir. Nitekim bu durum edebiyatın hem Türk kültürü hem Göktürkçe döneminde gerçekten gelişmiş bir seviyede olduğunu göstergesidir.

Bozkırın çetin hayatında düzenli ve yaygın bir eğitim-öğretim sisteminin var olup olmadığı bilinmemektedir. Yazının insanlar arasında yaygın olduğu düşünülse de okuma-yazma bilmeyen insanların varlığı da düşünülebilir. Bu sebeple yazıtları bizzat okuyanların yanında yazıtların metninin sesli olarak okunduğu ve birçok insan tarafından dinlendiği bir ortam da düşünülebilir. Nitekim böyle bir ortamda metnin okumayı zorlaştırmayacak şekilde inşa edilmesi, akıcılığa, ses ahengi ve ritme önem verilmesi oldukça önemlidir. Ulama, redif, uyak, aliterasyon, durak, seci, paralellik, aynı sözcüğün yinelenmesi şeklindeki metnin ses ahengine etki eden araçların edebî etkilerinin yanında bu şekildeki dönemsel bir ihtiyaçtan ötürü de tercih edildiği düşünülebilir. Nitekim yazının yaygın olmadığı dönemlerde hatırlanabilme ve ezberlenebilme için metnin ses ahenginin ne kadar önemli olduğu bilinen bir durumdur. Göktürkçe döneminde müzikalite ve ritmi yani ses ahengini etkileyen araçların edebî bir amaç yanında hatırlanabilme, ezberlenebilme ve toplu olarak okunabilme şeklindeki dönemsel ihtiyaçlardan ötürü de tercih edildiği ileri sürülebilir.

Uygurlardaki teknik eseri sanatsallıkla birleştirme tavrı zanaat ile sanatı, teknik ile estetiği, yararlı ve güzeli bütünleştirmiştir. Uygurların incelenen yazıtlar çerçevesindeki sanat anlayışı güzel ve yararlı kavramlarının bütünlüğünden oluşmuştur. Böylece sanat belki de bağımsız ve salt bir eserle temsil edilmemiş ama bozkırın günlük yaşamına, bozkıra, ovalara girmiştir. Bu hâliyle Uygurlardaki

edebiyat insanın hayatı içinde vardır. Örneğin bir retorik eser, kağanlık yazıtı, mezar taşı ya da zafer anıtı aynı zamanda belli bir oradan güzeldir, söz konusu unsurlar sadece yararlı değil hem yararlı hem güzeldir. Bozkırdaki insan, yaşamında yeri olan pek çok nesnin güzelleştirilme ilkesini benimsemiştir denebilir. Burada güzellik değer ve anlamından herhangi bir şey yitirmemiş, tersine teknik eserler güzelleştirilmiş ve söz konusu nesneler hem işlevsel hem sanatsal bir nitelik elde etmiştir. Bozkır insanının değerler skalasında edebiliğin merkezî bir yer aldığı, incelenen metinlere bakıldığında rahatlıkla görülebilir.

Yazıtların metinlerinde kullanılan estetik düzenlemeler o dönemdeki Türklerin ya da Göktürkçenin metin üreticilerinin, bu metinleri muhataplarının entelektüel, bilgili, estetik açıdan zevkli, belirli bir bilgisel ve estetik düzeye ulaşmış insanlar olduğunun ve bu şekilde kompleks bir dünyaya sahip olduklarının göstergesidir. Göktürkçenin yazar ve muhatapları dilin ilk, yaygın, inceliksiz işlevi olan bilgi verme işlevini tamamlayıp aşmış, ince ve lüks olan estetik basamağa yükselmiştir. Estetik bakış açısı oldukça ileri bir düzeydedir. Başka bir şekilde dile getirilirse kelimeler somut ve temel anlamları ile rahatlıkla kullanılabilir düzeydedir ve ek olarak mecaz ya da soyut anlamları ile kullanılacak seviyeye ulaşılmıştır. Göktürkçenin sahip olduğu bu metinler ve metinlerdeki estetik görünüm, dilin işlenmişliğinin olduğu kadar dilin kullanıcılarının da basit birer dil kullanıcısından ziyade estetik basamağa ulaşmış üst düzey dil anlayışı ve zevkine sahip kişiler olduklarının göstergesidir. Aynı zamanda bu veriler Göktürkçenin zengin, katmanlı, derinlikli, kıvrak, ufku açık olduğunun da göstergesidir.

Edebî yapılar, bu yapıların basitlerinin yanında oldukça karmaşıklarının da olması bu dönemdeki konargöçerliğin ıllıllık ve sosyal bir seviye olmadığı, bozkırdan ötürü bir tercih ve vasıta olduğunu destekleyen delillerdir (Ögel, 1955: 372). Borges'in büyüğü gerçekliğinden ziyade Dostoyevski'nin sert realizmine benzeyen bozkırda, kavimlerin yok olduğu veya yok edildiğı bu acımasız mücadelede, doğanın pek de bonkör davranmadığı bu çetin coğrafyada; duygu, hayal ve düşünceler edebî şekilde ifade edilebilmiş, edebiyat ve doğal olarak sanat parçalar hâlinde de olsa yaratılabilmektedir. Özellikle konargöçer insanların kilim veya maden işçiliğindeki "beklenen" sanatsal üretim ve ilerlemesinin yanlı görüşe göre pek de

“beklenmeyen (!)” edebî üretim ve ilerlemede de olması, onların sanatı hakkındaki basmakalıp ifadeleri parçalayacak cins ve güçtedir.

4.3.2. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Üzerinden “bitig”çilik Müessesesine Bakış

Yaratılan edebî yapılar, kimi yazıt metinlerinin profesyonel “bitig”çiler tarafından oluşturulduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu edebî yapılar özellikle Karabalgasun-II Yazıtı gibi kağanlık dışı ya da Şine Us veya Tariat Yazıtları gibi kağanlık yazıtlarında profesyonel taş yontucuların, süslemecilerin yanında profesyonel metin yazarlarının da yer aldığının göstergesi olarak düşünülebilir. Bu noktada metin yazarı ile metin yazıcısının aynı kişi olup olmadığı belki kesin olarak bilin(e)mese de eş güdümlü bir şekilde çalıştıkları, iş birliğiyle yazıtı ortaya çıkardıkları açıktır. Bu noktadan hareketle yasçılık veya ağlayıcılık gibi metin yazarlığının da o dönemki Türk dünyasında bir meslek olduğu aşîkârdır. Kağanlık yazıtlarının da metin düzenlemesinin bu profesyonel metin üreticileri tarafından yapılıp kağanın ağzından yazıldığı, aynı durumun Karabalgasun-II Yazıtı gibi kimi kağanlık dışı yazıtlarda da uygulandığı düşünülebilir. Tüm bunların yanında metinde konuşan kişinin de metin üreticisi olabileceği her zaman ihtimal dâhilindedir. Nitekim köklü Türk edebiyatı Babür Şah, Fatih Sultan Mehmet, Kanunî Sultan Süleyman, Mustafa Kemal ATATÜRK, Bülent Ecevit gibi entelektüel yönetici yazarlara hiç yabancı değildir.

Karabalgasun-II, Tariat veya Şine Us Yazıtları’da yaratılan canlı ve güçlü metaforlar gerçekliğin Göktürkçe üzerinden başka bir yüzünü göstermiştir. Bu metaforlar metinleri yaratanların yüksek bir yaratıcı çaba, keskin bir bakış açısı, etkili bir ilişkilendirme yeteneğine sahip olduklarının da göstergesidir. Bu yaratımlar yazarların entelektüel bir derinliğe sahip olduklarının ve bu derinliklerini birikim ve doğa ile destekleyerek eserlerini oluşturduklarının göstergesidir.

Genel olarak yazıtlardaki edebî kullanımlar, özellikle mecazla ilgili olanlar, metin yazarlarının yüksek yaratıcı çabalarının, güçlü bakış açılarının, ince ilişkilendirme yeteneklerinin olduğunun ve tüm bunları entelektüel derinlik, deneyim ve bilgi birikimi ile ilişkilendirdiklerinin göstergesidir.

Karabalgasun-II, Şine Us, Tariat gibi yazıtların metnindeki edebîlik araçlarının kullanımı, yazarın uyandırmak istediği etkiyi hesaplayıp metnin düzenlenişini bilinçli şekilde gerçekleştirdiğinin göstergesidir. Bu durum, metnin yazarlarının ne yaptığının farkında olduklarını, yaratmayı ustalık ve incelikle kullanan kişiler olduklarını göstermektedir. Ayrıca bu estetik araçların kullanımı metnin bir anda mı yoksa belirli bir hazırlık sürecinden geçtikten sonra mı yaratıldığı sorusunu da akıllara getirmektedir. Nitekim bu kadar ince düzenlemelere ve edebîlik aracı kullanımına sahip metnin doğaçlama şekilde taşta kazınmadığı, öncesinde uzun bir hazırlık sürecinin ya da deneme aşamalarının bulunduğu daha sağlıklı ve makul bir görüş olarak durmaktadır.

Metnin edebîlik araçlarıyla bu denli bezenip işlenmesi yazılmadan önce bir taslak halinde oluşturulup oluşturulmadığı, oluşturulduysa bu taslakların nasıl ve nerede oluşturulup şu an nerede oldukları sorularını akla getirmektedir. Yazıtların metinleri Göktürkçe döneminde bir “yazıcı okulu”nun varlığının olup olmadığı sorusunu da akla getirmektedir. İncelenip eleştirilen metinlerdeki dilsel organizasyon ve yapılandırılan biçimlere bakıldığında böyle bir okulun varlığı fikri rahatlıkla dile getirilebilir. Metinlerde kullanılan bu edebîlik tekniklerinin rastgele ya da yazma ânında veya taslak hazırlamayıp üstünde düşünmeden yazıldığı fikri makul değildir. Metnin ortaya koyduğu “yazıcı okulu” varlığı fikri, somut delillerini bekleyen fakat buna rağmen metinlerce kanıtlanmış bir fikirdir. Metinlere ve bu metinlerde kullanılan dilsel araçların düzenlenişine bakıldığında Göktürkçe devrinde kağanlık bünyesinde veya bağımsız olarak ama güçlü bir şekilde “yazıcı okulu”nun olabileceği fikri ortaya çıkmaktadır.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki edebî parçalar, tercih edilen teknikler ve oluşturulan bütünlüklü yapılar yerli “deha”ların göstergesidir. Söz konusu edebî parçalar şans veya rastgeleliğin değil yaratıcılık ve tekniğin ürünüdür. Doğal olarak bunların sanatkâr veya zanaatkârları bir işin yanında yazarlık değil yazarlığın yanında bir iş yapmış ya da doğrudan yazarlık yapmış olmalıdırlar.

Tesadüf denilemeyecek inceliklerle kullanılan bunca edebîlik aracı ya da tekniğinin varlığı, metnin yazarlarının bilinçli bir sanat anlayışı ve bilgisi ile hareket ettiğinin göstergesi hatta kanıtıdır. Yazarlar bu dünyanın nesnelerini bilinçli bir sanat anlayışıyla dilsel düzlemde biçimlendirmiş ve metin parçası

düzeyinde/boyutunda olsa da Türk edebiyatının ilk edebî örneklerinden bazılarını oluşturmuştur.

Metin üreticileri fikir ve duygularını halk ve beylere anlaşılır, ikna edici ve duygulandırıcı şekilde aktarabilmiştir.

4.3.3. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki Edebî Parçaların Millî Değeri ve Sosyal Görevi

Eliot'a göre her millet kendine özgü bir yaratma gücüne sahiptir (2007a: 1). Düşünüre göre bir milleti başka milletler gibi “düşündürmek” kolay olduğu hâlde, diğerleri gibi “hissetmeyi öğretmek” imkânsızdır. Eliot düşüncelerin evrensel ancak duyguların millete özgü olduğu fikrindedir. Araştırmacıya göre bir millet, başka bir millet gibi hissederse artık asimile olmuş, eski benliğini yitirmiş, köklerinden kopmuş ve yok olmuş demektir. Eliot şiirde esas unsurun “duygu” olduğunu ve duyguyu şiirden daha iyi yansıtabilecek başka bir tür olmadığını, tüm bunlar birlikte düşünüldüğünde de şiirin en millî sanat dalı olduğunu ileri sürmüştür. Nitekim araştırmacı bu durumu “*Bunun için de hiçbir sanat, şiir kadar ısrarlı bir şekilde millî değildir.*” biçiminde dile getirmiştir. Şiir bu hâliyle bir milleti diğerlerinden ayırt eden değerleri ifade eder ve bu durumuyla da oldukça önemlidir. Hâliyle bir milletin yaşaması için edebî ürün veren büyük yazar ve şairlerin varlığı şarttır. Bu durum Eliot tarafından “*Bir millet büyük yazarlar, özellikle büyük şairler yaratmaya devam etmezse o milletin konuştuğu dil de kültür de bozulur ve belki de daha güçlü bir dilin içinde eriyip gider.*” şeklinde dile getirilmiştir (Eliot, 2007b: 185-188, 192; Kantarcıoğlu, 2007: XIX-XX). Bu açıdan bakıldığında örneğin Karabalgasun-II, Suci, Tariat ya da Şine Us gibi yazıtlarda işlenen bozkır ve buna bağlı unsurlar özel olarak Uygurların, genel olarak ise bozkır Türk imparatorluklarının millî öğelerindendir. Metin yazarları, milletin kültürüyle ilişkili şekilde duygu ve tonlarını ifade etmiş, okurları bunların şuuruna eriştirerek edebî zevkin yanında millî bir farkındalık da vücuda getirmiştir. Ayrıca bu edebî yapılarla yazarlar dilini muhafaza etmiş, işlemiş, zenginleştirmiş ve dildeki potansiyeli açığa çıkarmıştır. Böylece milletin kendi kendini hissetmesi ve bilmesini sağlamıştır. Bu hâliyle yazıtların yazarları edebî açıdan değerli olmakla birlikte sosyal fayda açısından da kıymetlidir. Söz konusu parçalar güzel olmakla birlikte sosyal açıdan da değerlidir.

Doğu kültürünü yalnızca Çin'e atfeden ve bozkır kültüründeki sanatsal seviyeyi ya da edebî ürünleri görmezden gelen yanlı⁷⁴³ anlayışın karşısında Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarındaki edebî tercihler açık bir şekilde durmaktadır. Bozkırın kadim yurtlarında sanat ve kültür ürünleri inkâr edilemez bir gerçek olarak alıcıları beklemektedir.

4.3.4. Göktürkçenin Değerli ve İtibarlı Bir Kültür Dili Olmasında Ötüken Uygurlarının Payı Var Mıdır?

Gemalmaz'a göre bir dil değer ve itibarını kültürel ve edebî saygınlığı ile elde eder. Kültürel ve edebî saygınlık da söz konusu dilde yaratılan tercüme ve telif eserlerle mümkündür. Bu noktada dilin değer ve itibarını elde etmesinde hem eserler hem de sanatkârlar önemlidir (Gemalmaz, 2010a: 6; Gemalmaz, 2010b: 49). Ulusal dilde belirli bir kültür yaratılır ve edebiyatla da zenginleştirilirse söz konusu ulusal dil, bir "kültür dili" olarak önem kazanır (Gemalmaz, 2010c: 229). İncelenen Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında tespit edilen edebî kısımlardan hareketle Uygurların, Göktürkçenin kültür dili olmasında en az (Kök) Türkler kadar pay sahibi olduğu sonucuna varılabilir.

Türkler adına bozkırın geçmişi ordu ve kağanların zafer ve mağlubiyetlerinden çok daha fazlasına sahiptir, Türklerin ilk edebî ürünleri gibi. Nitekim Ötüken Uygur Kağanlığı sakinlerinin edebî ürünleri/parçaları da bu gelenek içinde yerini almıştır. Selefleri (Kök) Türkler gibi Uygurlar da yazılı edebiyat alanında kendi kültür ve sanat ürünlerini/parçalarını yaratmıştır.

Karabalgasun-II, Tariat ve Şine Us gibi Yazıtlardaki estetik ve özel olarak da edebî dil kullanımları standart dilin yıllar boyunca işlenip mütekâmil hâle geldiği ve getirildiğinin göstergesidir. Diğer zamandaş dillerin yanında Göktürkçe, Orta Asya'nın bozkırlarında kullanılan basit ve sığ bir değil aksine estetik boyutu olan derinlikli ve nitelikli bir dildir.

⁷⁴³ Novgorodova 20. yüzyılda eski uygarlıkların yalnızca tarım ile uğraşan halklar tarafından yaratılmış olabileceği; gelişmiş uygarlıkların ve tekerlek, yazı gibi önemli keşiflerin de yalnızca bu halklar tarafından gerçekleştirilebileceği fikrinin iyice yerleştiğini bildirmiştir. Nitekim bunda bozkır halkları ve kültürleri ile ilgili pek az bilgi bulunmasının da payı olduğunu sözlerine eklemiştir (Novgorodova, 1980: 34).

Wellek ve Warren'e göre bir dilin gelişiminde edebiyatın büyük bir etkisi vardır (2011: 200). Göktürkçenin gelişiminde de Göktürk harfli yazıtlarda yaratılmış edebî yapılar oldukça önemlidir. Alt düzeyden üst düzeye kadar edebî yapıların varlığı, yazıtlar dönemi Türk dili ve edebiyatının gelişmişlik düzeyinin bir göstergesidir.

Edebî kısımlar o dönemdeki Türklerin, insanlığının ve insanca olanının içinde estetik kategorisinin varlığını kanıtlamaktadır. Karabalgasun-II, Tariat ya da Şine Us gibi yazıtların metinlerinde kullanılan edebî teknikler sayesinde Göktürkçenin ifade gücü zenginleştirilmiş, dil geliştirilmiş ve etkili bir edebî anlatım yakalanmıştır. Bu edebî metin parçaları Göktürk edebiyatının varlığını da ortaya koymaktadır.

Bozkırdaki Türkçenin ritmik yapısı hareketliliğine, kimi içeriklerde duyguları işleyip bunları estetik bir şekilde ifade etmekten çekinmemesi ise samimiyetine örnek olarak gösterilebilir. Göktürkçeden sonra gelişen hareketli ve canlı Eski Uygurcanın bu niteliklerinin kaynağı çalışmada değinilen yazıtlarda örnekleri görülen edebî yapı/tekniklerdir. Eski Uygurcada hareketli ve canlı bir yapı kurulabilmişse Göktürkçedeki tecrübelerin ve geleneğin katkısı ve temel olmağı şüphesiz göz önünde bulundurulmalıdır.

Uygurca eserlerin bu kadar yetkin şekilde oluşturulabilmesinde sözlü şiir geleneğinin yanında Bengü Taş Edebiyatının da etkisi vardır. Ayrıca İlk Türk-İslam eserlerinin bu kadar yetkin şekilde oluşturulabilmesinde de Uygur edebiyatının yanında yine Bengü Taş Edebiyatının payı vardır.

Yazıtlardaki “metin parçası düzeyindeki edebî parçalar” ya da “şiire yaklaşan/şiirsel metin parçaları” Eski Türkçedeki Manihaist, Budist ve İslamî etki altında verilmiş ürünlere nazaran daha yerli ve millî bakış açısı ve tekniklerle oluşturulmuştur.

Yazıtların metinlerinde sanatlı, güçlü ve günlük dil kullanımlarından farklı bir edebî dil (/ İng. literary language) bulunmaktadır. Nitekim işlenmiş ve gelişmiş dil durumu bu dilin yazı dili olarak eldeki somut metinlerden daha eskiye dayandığının da dolaylı yoldan göstergesidir. Sadece sözlü dil temeli ile bu kadar ince ve gelişmiş yazı dili örneklerinin bir anda verilemeyeceği, bu sanat eserine dahi sahip olan yazılı külliyata gelene kadar yazı dili olarak öncesinde bir hazırlık döneminin olması gerektiği açıktır. Böylece uygarlığın göstergesi olan yazının kullanımının Türk

kavimleri arasında oldukça eski olduğu sonucu çıkmakta, Göktürkçe döneminin ilk değil bir olgunluk dönemi olduğu anlaşılmaktadır. Yazı dilinin bu yaygınlığı ve eskiliği ayrıca okuryazarlığın da aynı ölçüde yaygın olduğunun göstergesidir.

Türk sanatının başlangıcı Hun çağı olarak gösterilse de oldukça gelişmiş kurganların bir anda ortaya çıkmadıkları ve öncesinde bir hazırlık süreci geçirdiği açıktır (Mülayim, 2022b: 479). Nitekim benzer durum edebiyat için de geçerli olmalıdır. Yazılı Türk edebiyatının ilk parçalarına esas olarak 7-8. yüzyıllarda rastlansa da bunlardaki katmanlı ve gelişmiş edebî yapı, söz konusu eserlerin bir anda ortaya çıkmadığını ve öncesinde bir hazırlık süreci geçirse de bunların ya bozkır şartlarından ötürü bugüne gel(e)mediğini ya da henüz keşfedilmediğini göstermektedir.

4.3.5. Bozkırdan Dünyaya, Yerelden Evrensele

Eliot’a göre bir eser kendi milletin duygu ve düşüncelerini yansıttığı ölçüde millî, evrensel insanı yakalayabildiği ölçüde de evrensel bir klasik eser olabilir (Eliot, 2007ğ: 175; Kantarcıoğlu, 2007: XXI-XXII). Bu noktada Karabalgasun-II Yazıtı rahatlıkla örnek olarak verilebilir. Evrensel bir konu olan “ölüm”, söz konusu yazıtta bozkıra has “*kök : t(ä)ñri*”, “*y(a)gız : y(e)r*”, “*kut*” gibi ögeler üzerinden millîlik içinde verilebilmiştir. Bozkıra ve Türklüğe özgü bu unsurlar üzerinden evrensel bir konu yüksek düzeyde edebîlik ile işlenebilmiştir. Başka bir deyiş ile millî ögelerle evrensel bir konu yüksek bir sanatsallıkla işlenmiş, yerellikten evrensele doğru uzanan sanatsal yol yüksek bir estetik yapı ile tutulabilmiştir. Karabalgasun-II Yazıtı’nın değerinin bir kısmının kaynağı millîlik içinde evrensel ve insancıl olanı yakalayabilmesidir. Bozkır kültürü ile temellenen ve bezenen yapı ile ölüm gibi evrensel ve insancıl bir konu işlenmiştir. Böylelikle metin hem millî hem de insancıl ve evrensel nitelikleri elde etmiştir. Eser evrensel ve insancıl olana millîlikten ulaşmıştır. Başka bir deyişle evrensel ve insancıl bir konu millî ögelerle bezenip işlenmiş ve genel olarak santsallık, özel olarak edebîlik bu şekilde yaratılmıştır.

Yerellikten evrenselliğe uzanan edebî metin parçaları, Türk edebiyatında ilk kez Göktürkçe döneminde üretilmiştir. Yerellikten evrenselliğe erişebilmiş yazılı Türk edebiyatının başlangıcı mevcut edebî metin parçalarına dayanılarak Bengü Taş Edebiyatı olarak belirlenebilir.

4.3.6. “Bitig”çiler Bu Edebî Yapıları Hissetmiş veya Düşünmüş Müdür?

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki edebî metin parçaları göz önüne alındığında “Metin yazarı bunları hissetmiş veya düşünmüş müdür?” ya da “Yazarın böyle bir amacı var mıdır?” sorularının cevabı bilinemez, nitekim bu eleştiri için söz konusu soruların bir değeri de yoktur. Gerçekleştirilen eleştiride metnin edebîliği, sanatçıdan ya da onun amacından değil metinden, kullanılan edebîlik araçlarından, o araçların ortaya çıkardığı etkilerden ve onlarla kurulan edebî yapılardan temellendirilmiştir. Doğal olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarını meydana getiren “bitig”çilerin söz konusu edebî yapıları düşünüp düşünmediği bilinemez ancak edebî metin parçalarındaki kimi kusursuz yapılar göz önüne alındığında “bitig”çilerin söz konusu edebîliği hem duyup hem düşündüğü rahatlıkla dile getirilebilir.

4.3.7. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve Hayvan Üslubu

Hayvan üslubu çeşitli nesneler üzerinde yaban hayvanlarının etkileyici biçimde betimlenmesi ile tanımlanmaktadır (Akin, 1997: 1385).

Mecazlarda kullanılan hayvan unsurları, bu üslubun edebiyata yansımaları olarak değerlendirilebilir. Örneğin Ötüken Uygur Kağanlığı’nın kurucusu Kutlug Kül Bilge’nin vefatı hem Tes hem Şine Us Yazıtlarında aynı edebî yapı ile ifade edilmiştir. Kurucu kağanın vefatı Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün on ikinci satırında “*k(a)ŋ(i)m : k(a)g(a)n : uçdı*”, Tes Yazıtı’nın batı yüzünün beşinci satırında ise “*[(e)l (e)t]m(i)]ş : k(a)n(i)m y(a)şı : t(ä)g(i)p uçdı*” şeklinde ifade edilmiştir. Kutlug Kül Bilge’nin ruhunun bedenden ayrılışında kağanın ruhu “kuş”a benzetilmiş ve “uç-” benzetme yönü olarak kullanılmış ve kapalı istiare yapılmıştır. Suci Yazıtı’nda ise “*m(a)r(i)ma : yüz(ä)r : torug : b[er]t(i)m*” cümlesinde “torug” kelimesiyle ad aktarması yapılmıştır. “torug”, “at”ın bir niteliği iken benzetme amacı olmaksızın doğrudan atın yerine kullanılmıştır. Görüldüğü gibi hayvanlar ile ilgili edebî kullanımlar, hayvanların edebî yapılarda tercih edilmesi hayvan üslubunun malzemesi dil olan sanatta yani edebiyatta vücut bulmuş hâlidir. Birçok malzeme hayvan üslubuyla şekillendirilmiştir, tespit edilen hayvanlar ile ilgili edebî kullanımlar bu üslubun dil malzemesi ile vücut bulmuş hâli yani edebî hâlidir. Söz

konusu kullanımlar, halı ya da heykeldeki hayvan üslubunun dile yansımış ve edebiyatta vücut bulmuş hâlidir.

Ögel'in belirttiğine göre Hun sanatında hayvanların karşılıklı ve simetrik tasvir edilmesi önemli bir üslup özelliğidir (Ögel, 2020: 56). Metinlerde farklı düzeylerde kurulan paralellikler, bu simetrikliğin ya da geometrinin edebî boyutta yansımaları olarak düşünülebilir. Türk sanatındaki simetriklik ya da geometrik tutum farklı disiplin, sanat dalı, dönem ya da boyda olsa da aynı gelenek üzerinde izlenebilir.

Paralellik edebîlik aracı proto-Türk ve Hun devri sanat eserlerinde ya da onlardan önceki dönemlerin sanat eserlerinde kullanılan geometrik düzenlemenin, Türk hayvan üslubundaki figürlerin simetrik yerleştirilmesinin⁷⁴⁴ dile yansımış şekli ya da bu düzenlemenin edebiyattaki uzantısı olarak düşünülebilir.

Paralel yapılar ritim için bozkırdaki konargöçerlerin dinamikliğinin göstergesi veya yansımaları olabilir. Ritim, genellikle paralellik ve ölçü ile kimi zaman da retoriksel soru, kısa cümle kuruluşu, nida ve emir çekimi gibi araçlarla hemen hemen tüm Ötügen Uygur Kağanlığı Yazıtlarında sağlanmıştır. Metinlerdeki ritim, ritim ile sağlanan canlı, hareketli ve dinamik anlatım bozkır hayatındaki hareketli yaşamın dilsel düzenlemelere yansımaları olarak görülebilir.

Kullanılan ritmik unsurların kurt, kaplan, dağ keçisi gibi hayvan imgesindeki hareketli dünyanın edebiyata yansımaları olarak değerlendirilebilir. Türklerin hayvan üslubunda edebî açıdan ritmik yapı unsurlarını öncelemesi ile yer aldığı dile getirilebilir.

Hayvan üslubunun gerilim yükü kısa ölçülü, paralel, ritmik, hareketli ifadeler ile edebiyata yansımaları olabilir. Ötügen Uygur Kağanlığı Yazıtlarında yer alan kısa ölçülü, paralel, ritmik ve hareketli ifadeler söz konusu üslubun geriliminin edebiyata yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Metinlerdeki paralellik ve ritim ezber yapımını kolaylaştırmanın yanında bir ahenk unsuru olup güzelliğin oluşturulmasına da hizmet etmiştir. Paralellik ve ritmik yapıların bu kadar fazla tercih edilmesi “alp”ın atı üstünde yaşadığı sürat, hareket, göç, akın ve mücadeleye dayalı tempolu yaşamın edebiyata yansımaları olarak

⁷⁴⁴ Hayvan üslubunda konu canlı, dinamik ve hareketli bir şekilde işlenmiştir (Karpuz, 2002: 41). Türk hayvan üslubu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Karpuz, 2002: 41; Çoruhlu, 2020: 170-182.

değerlendirilebilir. Başka bir deyişle ritim, sürekli yer değiştirmenin edebî metin parçalarına yansması olarak da değerlendirilebilir.

Novgorodova'nın belirttiğine göre ritim ve simetri duygusu çanak çömlek süslemesine kademeli olarak değişen çizgilerle yatay olarak dolanan, tekrarlayan çizgilerin düzenliliği şeklinde yansımıştır (Nowgorodowa: 1980: 67). Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında da ritim ve simetri duygusu paralel yapılar, ölçü, durak, yakın ölçü gibi edebîlik araçları ile kendine yer bulmuştur. Doğal olarak ritim ve simetri duygusunu farklı sanat dallarında farklı formlarda mevcut olduğu dile getirilebilir.

Proto-Türk ve Hun devri sanat eserlerinde kullanılan realist/natüralist tasvirlerin uzantısı olarak özellikle açıklamalar ile kullanılan bozkır gerçeğine uygun betimlemeler düşünülebilir. Ek olarak dış gerçekliğe uygun tasvirler de yine bu minvalde görülebilir.

4.3.8. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Edebî Eser Mi Teknik Eser Mi?

Göktürk harfli yazıtların şiir formunda olup olmadığı tartışmasının yanında edebî ya da teknik⁷⁴⁵ eser olup olmadığı da tartışılmıştır. Hacıyev yazıtların edebî olup olmadığı tartışmasının, genel olarak Türkoloji, özel olarak ise Göktürkçe için önemli tartışmalardan olduğunu dile getirmiştir (2011: 415). Söz konusu tartışma pek çok diğer tartışma gibi öncelikle Göktürk Yazıtları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bazı araştırmacılar fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Asım'a göre yazıtlardaki olaylar edebiyata uygun şekilde tasvir edilmiştir (Asım, 1897: 3; Asım, 1910: 2; Yazıksız, 2015: 8-9). Atsız Kül Tigin Yazıtı'nı edebî bir eser olarak görmüştür. Araştırmacı cümlelerin kimi zaman kısa kimi zaman uzun tutulduğunu, anlamı kuvvetlendirmek için birbirine yakın yerlerde tekrar sanatına başvurulduğunu ve bunun da yazıtı önemli bir edebî değer yüklediğini belirtmiştir (Atsız, 1943: 44, 50-51). Giraud Tonyukuk Yazıtlarının özenle tasarlanıp işlendiğini ve bunların "gerçek bir sanat eseri (/ véritable œuvre d'art)" olduğunu ifade etmiştir (1961: 156; 1992: 156). Stebleva Göktürk-Yenisey Yazıtlarının şiir olduğunu ve

⁷⁴⁵ Bu alt başlıkta "edebî eser", "sanatsal anlamda edebiyatın yani 'literature'nin içinde olan eser" anlamında, "teknik eser" ise "tüm yazılı belgeleri kapsama anlamında edebiyatın yani 'schrifttum'un içinde olan ancak edebî olmayan eser" anlamında kullanılmıştır.

bunların eski Türk şiirinin en eski örnekleri olarak görülebileceğini ifade etmiştir. Araştırmacı söz konusu yazıtları edebî eser olarak değerlendirmiştir (Stebleva, 1965: 3). Caferoğlu yazıtların dil ve tarih eseri olmalarının yanında ayrıca birer edebiyat eseri olduklarını ifade etmiştir (2015: 86). Banarlı Yollug Tigin’i bilgili ve tecrübeli bir sanatkar, bugüne ulaşan ilk edebî eserin yazarı kabul etmiştir. Araştırmacı Kül Tigin ile Bilge Kağan Yazıtlarını hitabet şekliyle yazılan eserler kabul etmiştir (Banarlı, 1971: 69-71). Képes Göktürk Yazıtlarının edebî bir eser şeklinde taş oyulmuş destanlar olarak kabul etmiştir. Araştırmacı söz konusu yazıtların formunu şiir olarak belirlemiş ve çevirisini de bu şekilde yapmıştır (Képes, 1982: 6). Képes yazıtların lirik, ritmik ve müzikal bir şekilde mısralarla şiir formunda yaratıldığını ve ifadelerin alışlagelen şekilde bilgilendirici olmadığını belirtmiştir. Sonuç olarak araştırmacı yazıtları birer edebî eser olarak görmüştür (Képes, 1982: 19). Tenişev Ongi, Kül İç Çor ve Göktürk Yazıtlarının dilinin yeterince işlendiğini kabul etmiş ve yazıtları yazılı olarak korunmuş ilk edebiyat eserleri şeklinde görmüştür (1983: 158-160). Doerfer Göktürk Yazıtlarının şiir formunda yazılmadığını ancak bu eserlerin görkemli bir üsluba sahip olduğunu ve şüphesiz “güzel sanat olarak edebiyat (/schönen literatur)” örneği olduğunu dile getirmiştir (1996: 66-67, 70). Oorjak kaleme aldığı sunuşta Göktürk Yazıtlarının edebî eser olarak kabul edildiğini ve bu kabul ile söz konusu yazıtların manzum çevirilerinin/aktarımlarının yapıldığını dile getirmiştir (2003: 2, 5). Samdan Göktürk Yazıtlarının kimi araştırmacılarca edebî eser olarak kabul edildiğini ve kendisinin de bu fikre katıldığını dile getirmiştir (2003: 41). Melikliye göre Göktürk Yazıtları “epitafik hikâye” türünde eşsiz edebiyat metinleridir (2000: 263-265). Söyegov Tonyukuk Yazıtlarının aktarımını yaparken bu yazıtların tıpkı Bilge Kağan Yazıtı gibi hem sanat hem tarih eseri şeklinde değerlendirmiştir (2011: 742, 760). Klyaştorıy Göktürk Yazıtlarını hem eski Türk yazısının birer örneği hem de birer edebî eser numunesi şeklinde görmüştür. Araştırmacı özellikle Tonyukuk Yazıtlarının tümüyle bir edebî eser olduğunu dile getirmiştir (Klyaştorıy, 2011: 475-476). Hacıyev Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarının birer destan, Tonyukuk Yazıtlarının ise bir tarih eseri olduğunu ileri sürmüştür. Doğal olarak araştırmacı Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarını edebî eser olarak kabul etmiştir (Hacıyev, 2011: 415).

Göktürk Yazıtlarının edebî eser olup olmadığı tartışması bu çalışma temelinde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları adına da gerçekleştirilebilir. Ancak öncelikle “schriftum ve literature” ile “edebî eser ve teknik eser” ayrımlarının yapılıp bunlardan ne anlaşılabileceği açıklığa kavuşturulmalıdır.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları yazılı metinler oldukları için “yazılı edebiyat (/ written literature)” içinde yer alır. Yazılı edebiyat da modern sanat felsefesinin rehberliğinde Bombacı’nın (1964: XI) ifade ettiği gibi “sanatsal değer taşıyan ve taşımayan tüm yazılı eserleri kapsama anlamında edebiyat (/ schriftum)” ve “yalnızca edebî değerlerin yaratılması ile ilgili bir sanat olgusu ve sadece sanatsal değerle ilişkili saf sanat anlamında edebiyat (/ literature)” adıyla ikiye ayrılabilir. Tüm yazılı belgeleri kapsama anlamında edebiyat (/ schriftum), hem sanatsal hem sanatsal olmayan tüm yazılı eserleri kapsar. Sanatsal anlamda edebiyat (/ literature) ise diğerinin bir nevi alt kümesidir ve sadece sanatsal olan yani estetik olarak var olma amacını taşıyıp okurda estetik yaşantı uyandırma işlevini yerine getiren yazılı eserleri kapsar. Bombacı (1964) dışında söz konusu ayırım üzerinde durulmamıştır ancak bu ayırım yazıtların konumlandırılması için önemlidir. Buradan hareketle de “edebî eser”, “sanatsal anlamda edebiyatın yani ‘literature’nin içinde olan sanat eseri” anlamında; “teknik eser” ise “tüm yazılı belgeleri kapsama anlamında edebiyatın yani ‘schriftum’un içinde olan ancak edebî yani sanatsal olmayan eser” anlamında kullanılabilir, söz konusu terimler bu şekilde tanımlanabilir. Başka bir deyişle teknik eser, edebî eser dışındaki tüm yazılı belgeleri; edebî eser ise yazılı⁷⁴⁶ belgelerin içinde yalnızca saf sanat eserlerini ifade eder.

Burada sorulması gereken soru şudur: Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, “tüm yazılı eserleri kapsama anlamındaki edebiyat (/ schriftum)”ın mı yoksa “bir sanat olgusu olarak saf sanat anlamındaki edebiyat (/ literature)”ın mı altında değerlendirilmelidir? Başka bir açıdan söz konusu yazıtların “edebî”liği, “literature” anlamında sanatsal bir edebîlik mi yoksa “schriftum” anlamında teknik bir edebîlik midir? Bu yazıtlar sanatsal anlamda edebiyatın yani ‘literature’nin içinde olan edebî eserler ya da sanat eserleri mi yoksa tüm yazılı belgeleri kapsama anlamında

⁷⁴⁶ Yazıya dayanmayan edebî metin ve eserler de doğal olarak mevcuttur ancak bu çalışma sadece yazılı eserler üzerinde gerçekleştirildiği için tanım, yazılı eserler üzerinden yapılmıştır.

edebiyatın yani ‘schrifttum’ın içinde olan ancak edebî yani sanatsal olmayan teknik eserler midir?

Ötügen Uygur Kağanlığı Yazıtlarının sanatsal anlamda edebiyat (/ literature) eseri olup olmadığının tespiti şu dört ölçütten hareketle yapılabilir:

1. Gerçek Bir Göndergeye Atıf Yapmama
2. Soyut Alanın Varlığı
3. Edebîlik Araçlarının Kullanılış Çeşitliliği
4. Edebî Yapıda Bütünlük ve Bu Yapının Tüm Metne Hâkimiyeti

4.3.8.1. Gerçek Bir Göndergeye Atıf Yapmama

Teorik kısımda da ifade edildiği gibi sanat eserinin iletisi ancak kendi yarattığı kurgusal dünya üzerinedir. Sanat eseri, dış dünyada gerçek bir göndergeye atıf yapmaz⁷⁴⁷. Teknik eserin iletisi ise dış dünyadaki gerçek bir gönderge üzerinedir ve bu tarz bir göndergeye atıf yapar. Bu tarz eserlerde gerçek dünyaya ya da gerçek bir gönderge üzerine yapılan atıflar metne hâkimdir.

Doğal olarak edebî eser dış dünyada gerçek bir göndergeye atıf yapmayıp sadece kendi yarattığı kurgusal dünyaya atıf yaparken teknik eser doğrudan dış dünyada gerçek bir göndergeye atıf yapar.

Yazıtların dış dünyada gerçek⁷⁴⁸ bir göndergeye ya da gerçek bir varlığa atıf yapıp yapmaması, onların kurgu temelinde sanatsal bir edebî eser olup olmamasında ölçüttür.

Örneğin Ozmuş Tigin’in (Kök) Türklerin başına ve Moyen Çor’un ona karşı sefere çıkması Tariat Yazıtı’nın doğu yüzünün dokuzuncu satırında “*t(a)k(i) [oz]m(i)ş : [tig(i)n : k(a)n] bolı⁷⁴⁹ : koñ yılka : yorıd(i)m⁷⁵⁰*” (Şirin, 2016: 655) şeklinde ifade edilmiştir. Bu metin parçasındaki “[oz]m(i)ş : [tig(i)n”ın, onun (Kök) Türklerin başına geçmesinin, 743 yılı olan “koñ” yılının ve Moyen Çor’un çıktığı seferin dış dünyada bir gerçekliği vardır. Başka bir deyişle “[oz]m(i)ş : [tig(i)n”,

⁷⁴⁷ Bu konu için bk. “2. 1. 14. Edebî Eserin Göndergesinin Kendi Üzerine Olmaklığı”

⁷⁴⁸ Dış dünyadaki gerçek varlık, onu deneyimleyen biri olmaksızın kendi başına vardır (Tunalı, 2011: 157).

⁷⁴⁹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “... ayrıca Ozmuş Tegin han oldu.” (Ölmez, 2018: 82).

⁷⁵⁰ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Koyun yılında (743) (üzerine) yürüdüm.” (Aydın, 2018: 42).

onun (Kök) Türklerin başına geçmesi, 743 “*koñ*” yılı, Moyen Çor’un çıktığı sefer bunları deneyimleyen biri olmaksızın kendi başlarına vardır yani bunlar dış dünyadaki gerçeklerdir. Alıntılanan metin parçası, açık bir şekilde dış dünyadaki gerçek göndergelere yani gerçek varlık, olay ve tarihlere atıf yapmaktadır. Buna benzer bir şekilde Moyen Çor’un kendini tanıtmayı Şine Us Yazıtı’nın kuzey yüzünün ilk satırında “*t(ä)ñri[dä bolm(ı)ş : il] (ä)tmiş : b(i)lgä k(a)g(a)n : [b(ä)n]⁷⁵¹*” (Şirin, 2016: 651) şeklinde ifade edilmiştir. Burada da metin dış dünyada gerçek bir göndergeye sahip Moyen Çor’a atıf yapmaktadır. Benzer bir durum Tariat Yazıtı’nın kuzey yüzünde mevcuttur. Söz konusu yüzde hemen hemen tüm ifadeler dış dünyada gerçekliği olan göndergelere atıf yapmıştır.

Yazıt metinlerinde dış dünyadaki gerçek göndergelere bu tarzdaki atıflar ağırlıktadır. Başka bir deyişle yazıtlara bakıldığında tarihî gerçeklere ve dış dünyada gerçek göndergeye sahip öğelere yapılan atıfların açıkça yer aldığı, bunların çoğunlukta ve metne hâkim olduğu görülür. Bununla birlikte söz konusu atıflar yapılırken ifadeler yer yer edebî yapılarla da kurulmuş, edebîlik araçları ile de bezenmiştir. Ancak metin edebî yapı ve edebîlik araçları ile bezense de bu metin parçalarında varlık tarzı açısından edebî eserin varlık tarzı yer almaz.

4.3.8.2. Soyut Alanın Varlığı

Teorik bölümde de dile getirildiği gibi sanat eseri, özel bir varlık tarzına sahiptir ve bu varlık tarzı bilgi (/ teorik) nesnesinin varlık tarzından temelde farklıdır. Başka bir deyişle sanat eserleri ve bilgi nesneleri varlık tarzı bakımından birbirlerinden farklıdır. Sanat eseri daha önce gerçek dünyada var olmayan bir şeyin yaratılmasıdır ve “cisimleşme (/ objektivation)”dır. Bilgi nesnesi ise gerçek dünyada kendi başına var olandır, bilinmiş/deneyimlenmiş “olma”dan bağımsızdır ve bunlar kendi başına olan bir şeyin “nesneleştirme (/objektion)”sidir. Bir cisimleşme olan sanat eseri varlık tarzı açısından hetorejendir, “somut yapı (/ real yapı) ve “soyut yapı (/ irreal yapı)”dan oluşur. Bir nesneleştirme olan bilgi nesnesi ise sadece “somut yapı

⁷⁵¹ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(ben) Tengride Bolmuş El Etmiş Bilge Kağan’ım.” (Aydın, 2018: 52).

(/ real yapı)”dan meydana gelir, dolaylı herhangi bir unsur ya da görünenin ardında başka bir soyut (/ irreal) yapı yoktur⁷⁵².

Doğal olarak edebî eser, bir “cisimleşme (/ objektivation)” ve hem “somut yapı (/ real yapı)” hem “soyut yapı (/ irreal yapı)”ya sahiptir. Teknik eser ise bir “nesneleştirme (/objektion)”dır ve sadece “somut yapı (/ real yapı)”ya sahiptir. Edebî eser, sanat eseri varlığına sahiptir. Edebî bir eserde sanat eserinin varlık tarzı metnin bütününe hâkimdir. Sanat eserinin varlık tarzının metnin bütününe hâkim olması ise edebî yapının varlığı ya da mecaz anlamlı kelimelerin hâkimiyeti ile metne yansır. Teknik eser, bilgi nesnesi varlığına sahiptir. Teknik bir eserde bilgi nesnesinin varlık tarzı metnin bütününe hâkimdir. Bilgi nesnesinin varlık tarzının metnin bütününe hâkim olması ise edebî yapının yokluğu ya da gerçek anlamlı kelimelerin hâkimiyeti ile metne yansır.

Yazıtların “somut (/ real yapı)” ve “soyut yapı (/ irreal yapı)”ya aynı anda sahip olup olmaması ve bundan hareketle tespit edilecek varlık tarzı, onların kurgu temelinde sanatsal bir edebî eser olup olmamasında ölçüttür.

Örneğin Şine Us Yazıtı’nın güney yüzünün ikinci satırında Moyen Çor’un Çik halkına askerî vali ataması ve onlara çeşitli ünvanlar vermesi sanatsal bir “soyut yapı (/ irreal)”sı olmayan ve sadece “somut yapı (/ real yapı)”dan oluşan “*çik bod(u)nka : tutuk birt(i)m*⁷⁵³ : *ışb(a)r(a)s : t(a)rk(a)t : (a)nta : (a)nçul(a)d(i)m*⁷⁵⁴” (Şirin, 2016: 653) cümleleri ile ifade edilmiştir. Söz konusu cümlelerde herhangi bir edebî yapı yoktur. Yazıt metinlerinde edebî yapılarla bezenmiş kısımlar yer alsa da sadece “somut yapı (/ real yapı)”nın yer aldığı kısımların da var olduğu ve bunların çoğunlukta olup metne hâkim olduğu görülür. Başka bir deyişle yazıtlara bakıldığında sadece “somut yapı (/ real yapı)”ya sahip metin parçalarının çoğunlukta olduğu görülür. Yazıt metinlerinde tarihî gerçeklerin ya da dış dünyada gerçek bir göndergesi olanların ifade edilmesi yani kendi başına var olan bir şeyin “nesneleştirme (/objektion)”si ağırlıktadır.

Edebî eser sınırlarında dolaşan Karabalgasun-II Yazıtı’nın edebî eser olmamasına sebep olan varlık tarzı engeli, “*buka : ogl(i)m (a)ti*” ifadesinin ilk iki

⁷⁵² Bu konu için bk. “2.1.2. Sanat ve Edebiyat Eserinin Varlık Tarzı”

⁷⁵³ Türkiye Türkçesi aktarımı: “Çik halkına askerî vali atadım.” (Aydın, 2018: 59).

⁷⁵⁴ Türkiye Türkçesi aktarımı: “(Onlara) ışvara (ve) tarkan unvanlarını orada takdim ettim.” (Aydın, 2018: 59).

maddeye uymaması olarak görülebilir. Edebî yapının üst düzeyde olduğu yazıtlardan biri olan Karabalgasun-II Yazıtı'nda “*buka : ogl(ı)m (a)tı*” ifadesi metnin dış dünyada gerçek göndergesi olan bir varlığa atfını, işlevsel/pratik yönünü ortaya koyar. M. Aydın'ın da ifade ettiğine göre buradaki “*buka*” adı, bir kişi adıdır (2024: 85). Ayrıca aynı ifade sadece “somut yapı (/ real yapı)”ya sahiptir. Doğal olarak bu ifade dış dünyada gerçek olarak var olan bir şeyin “nesneleştirme (/objektion)”sidir. Söz konusu cümle, Karabalgasun-II Yazıtı metninin edebî eser olmasını engelleyen varlık tarzı açısından bir unsurdur.

4.3.8.3. Edebîlik Araçlarının Kullanılış Çeşitliliği

Edebî eserin değeri, edebî yapılarında kullanılan edebîlik araçlarının kullanılış çeşitliliği ve tutarlılığı ile doğru orantılı olarak artar. Edebî eserde kullanılan edebîlik araçları çoğaldıkça ve bunlar aynı yönde tutarlı şekilde kullanıldıkça edebîlik güçlenir⁷⁵⁵. Teknik eserde ise edebî yapılar tercih edilebilir veya edilmeyebilir. Eğer edebî yapılar çeşitli amaçlar için tercih ediliyorsa bu yapıların, teknik eserin işlevselliğinin önüne geçmemesi gerekir. Doğal olarak teknik bir eserde yaratılan edebî yapılarda edebîlik araçlarının çeşitliliği, karmaşıklığı edebî bir esere göre daha az olacaktır. Teknik eser, işlevselliği ön plana aldığı için edebîlik araçlarından amacı doğrultusunda belirli bir düzeyde yararlanacaktır. Doğal olarak bu araçların teknik eserdeki işlevselliği gölgelememesi için edebî bir esere göre daha az çeşitliliğe ve karmaşıklığa sahip olması gerekir.

Yazıtlar için edebî yapılardaki çeşitliliğin yüksek ve tutarlılığın da güçlü olması, söz konusu yazıtların kurgu temelinde sanatsal bir edebî eser olup olmamasında ölçüttür.

Yazıtlara bakıldığında kimi edebî yapılarda edebîlik araçları açısından çeşitlilik pek çok iken kimi edebî yapılarda edebîlik araçları açısından çeşitlilik azdır. Örneğin Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzüne bakıldığında ilk dört satırda söz öbeği düzeyinde iki paralellik ve kimi ses benzerlikleri yer almıştır. Aynı yüzde beşinci satırda bir yineleme ve on ikinci satırda da bir benzetme ya da metafor kullanımı bulunur. Okunamayan kimi yerler olsa da kuzey yüzünde tercih edilen edebîlik araçlarının

⁷⁵⁵ Bu konu için bk. “2.2.8. Çoklukta Birlik”

sayısı sınırlıdır ve bu yüzde sınırlı bir edebîlik yaratılmıştır. Benzer bir durum Tariat Yazıtı'nın kuzey yüzünde de mevcuttur. Yazıtı metinlerinde yer yer oldukça incelikli edebî yapılar yer alsa da kimi edebî yapıların da daha yüzeysel kullanıldığı görülür. Edebî bir eserde beklenen edebî yapıların tüm metne hâkimiyeti ve bu hâkimiyetin de çeşitlilik ve tutarlılığa sahip edebîlik araçları ile sağlanmasıdır.

4.3.8.4. Edebî Yapıda Bütünlük ve Bu Yapının Tüm Metne Hâkimiyeti

Sanat eserinde sanatsallık araçları ile yaratılan sanatsallık, eserin geneline hâkimdir. Teknik üründe ise sanatsallık araçları kullanılabilir veya kullanılamayabilir ancak eserin geneline sanatsallık hâkim değildir, bunun yerine teknik üründe eserin geneline işlevsellik hâkimdir. Sanat eseri için sanatsallık ön planda iken teknik ürün için işlevsellik ön plandadır⁷⁵⁶.

Doğal olarak edebî eserde, benzetme ya da söz sanatları gibi çeşitli edebîlik araçları ile yaratılan edebî yapı, metnin geneline hâkimdir. Teknik eserde ise bazı edebîlik araçları çeşitli amaçlar uğruna kullanılabilir ancak metnin geneline hâkim değildir, bunun yerine teknik eserde eserin geneline işlevsellik hâkimdir. Edebî eser, metnin geneline hâkim olan edebî yapısı ile estetik olarak var olup estetik yaşantı uyandırma amaçlarını taşıırken teknik eser, işlevsel yapısı belirli bir işi tam olarak yerine getirme amacındadır.

Yazıtlar için edebî yapıların bütünlüklü olması ve söz konusu edebî yapıların yazıt metninin tümüne hâkim olması, onların kurgu temelinde sanatsal bir edebî eser olup olmamasında ölçüttür.

Yazıtlar belirli bir fikir, durum ya da olay etrafında bütünlüklü olarak kurulmuştur. Ancak edebî yapının tüm metne hâkimiyetinde aynı durum görülmez. Yazıtlarda edebî yapılar, parça parçadır. Başka bir ifadeyle söz konusu yazıtlardaki edebî yapılar metin parçaları ile sınırlıdır ve tüm metne hâkim değildir. Örneğin Şine Us Yazıtı'nın kuzey yüzüne bakıldığında ilk beş satırda yer yer ve sınırlı bir edebî yapı kurulmuş ardından on ikinci satırdaki “(a)nta : kisrā : k(a)ḡ(ı)m : k(a)g(a)n : uḡdi” edebî ifadesine kadar herhangi bir edebî yapı kullanılmamıştır. Bu durum, edebî yapıların yer yer ve değişen yoğunlukta kullanıldığı, metin parçaları ile sınırlı

⁷⁵⁶ Bu konu için bk. “2.2.9. Bütünlüklü Olma”

olduğunun göstergesidir. Edebî bir eserde böyle bir “parçalı”lık yer almaz ancak teknik eserde, edebîlik araç olarak kullanıldığı ve ihtiyaç hâlinde tercih edileceği için parçalı yapı görülebilir. Buna benzer şekilde Tariat Yazıtı’nda anlatıcının değiştiği batı yüzünün altıncı satırından sonraki kısımlarda da edebîlik parça parça görülür. Anlatıcının değiştiği, üçüncü şahıs anlatıcıya geçilen batı yüzünün altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırları ve kuzey yüzünün tamamında edebî yapılar parça parça ve metnin geneline hâkim olmayan bir tarzda kullanılmıştır. Edebîliğin yer almadığı böylesine metin kısımları edebî eser içinde görülecek tarzdan kısımlar değildir.

4.3.8.5. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Edebiyatın Neresinde?

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları hakkında yukarıdaki ölçütlerden hareketle şöyle bir sonuca varılabilir: Söz konusu yazıtlar “sanatsal anlamda edebiyatın yani ‘literature’nin içinde olan eser” anlamında “edebî eserler” değildir. Bu yazıtlar “tüm yazılı belgeleri kapsama anlamında edebiyatın yani ‘schriftum’un içinde olan ancak edebî olmayan eser” anlamında “teknik eserler”dir. Başka bir deyişle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları teknik eserlerdir; kurgusal, edebî eserler değildir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Türk edebiyatının içinde olmasını sağlayan iki cephe şu şekildedir: Esas olarak yazılı eser olma ve ikincil olarak edebî yapıların mevcudiyeti.

Bu yazıt grubunun Türk edebiyatının içinde olması, esas olarak onların kurguya dayalı saf sanat eseri olmasından değil yazılı belge olmasından gelir. Bunun yanında söz konusu yazıtlar teknik eserler olmakla birlikte daha önce belirtildiği gibi yer yer üst düzeye ulaşan edebî yapılara da sahiptir. Başka bir deyişle teknik eser olarak yazıtların kimi metin parçaları üst düzey edebî eserlere benzemektedir. Bu yazıtların Türk edebiyatının içinde olmasını sağlayan ikinci cephe de yazıtların sahip olduğu bu üst düzey edebî metin parçalarıdır. Yani yazıtlar hem “teknik eser olma (esas olarak)” hem de “yer yer edebî metin parçaları barındırma (ikincil olarak)” açısından Türk edebiyatının içindedir.

Yazıtlar “literature” anlamında kurgusal edebiyat kısmında değildir, bunlar esas olarak “schriftum” anlamında saf sanat eseri olmayan edebiyatın parçasıdır. Bu yazıtlardaki “edebî kısımlar” ise ancak “parça” şeklinde bir sanat olgusu olarak

“literature” anlamında edebiyatın parçasıdır. Hiçbir yazıt, bağımsız bir sanat eseri görünüşü sergilemez. Ayrıca söz konusu edebî kısımların yaratılmasında kullanılan edebîlik araçları da yine “literature” anlamında edebiyatın içinde değerlendirilebilir. Başka bir deyişle “literature” anlamında edebiyat, yazıtlarda yaratılmış edebî metin parçalarını ve bu parçaların yaratılmasında kullanılan edebîlik araçlarını kapsar.

Amacı salt sanat olan bütünlüklü ve müstakil bir metin yoksa da Karabalgasun-II Yazıtı’nda amacı salt sanat olan bütünlüklü bir “ikilik (/ beyit)⁷⁵⁷” mevcuttur (Gürgün, 2025: 276-280).

Başka bir açıdan yazıtlar edebiyatın bir türü (söylev, anı, biyografi gibi) olmaklık açısından edebiyatın içindedir ancak bunlar *Kutadgu Bilig* veya *Kaldırımlar* gibi sanat eseri olarak kurmaca edebiyatın eseri değildir.

Doğal olarak Türk edebiyatı açısından hem “yazılı belge anlamında edebiyat (/ schrifttum)” hem de “sanat olgusu olarak edebiyat (/ literature)” yazıtlar ile başlatılabilir ve başlatılmalıdır. Ancak aradaki tek fark “yazılı belge anlamında edebiyat (/ schrifttum)” olarak başı ve sonu belli ürünler mevcutken “sanat olgusu olarak edebiyat (/ literature)” adına müstakil bir eser değil ancak edebî metin parçaları ve bir “ikilik (/ beyit)” mevcuttur.

4.3.8.6. Edebîlik ve Edebî Metin Parçalarının İşlevi ve Bu İşlevden Hareketle Kullanım Amacı

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî eser mi teknik eser mi olduğunun tartışıldığı “4.3.9. *Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları Edebî Eser Mi Teknik Eser Mi?*” bölümündeki dört ölçüt ile yapılan sorgulamadan çıkan sonuçlar, söz konusu yazıt grubunun var olma nedeninin salt sanat adına olmadığına göstergesidir. Doğal olarak söz konusu edebî parçalar salt sanat adına yaratılmamışsa bunlar amaç değil araçtır. Bu edebî parçalar, yazarlar tarafından çeşitli işlevler gözetilerek belirli amaçları yerine getirmeleri için yaratılmıştır. Bu “araç”lıktan, edebî parçaların ayrı ayrı işlevleri ve bu işlevlerden de yazarların farklı farklı amaçları olduğu sonuçlarına varılır.

⁷⁵⁷ “Beyit” Klasik Türk Edebiyatı ile ilişkili olduğundan “iki mısradan oluşmuş” nazım birimini ifade etmek için öncelikle “ikilik” terimi kullanılmıştır. Bununla birlikte ikilik teriminin yanında “beyit” terimi de açıklığı sağlamak adına eş anlamlı olarak yazılmıştır.

Teknik eser olarak üretilmişse de edebî duyarlılık barındıran yazıtlar Karabalgasun-II, Arhanan, Suci, Karı Çor Tigin, Tariat, Tes ve Şine Us Yazıtlarıdır. Edebî duyarlılığa sahip olmaksızın doğrudan teknik eser olarak üretilmiş yazıtlar ise Gurvaljin Uul ve kimi Hoid Tamir Yazıtlarıdır (2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18. Hoid Tamir Yazıtları). Bu iki yazıtta herhangi bir edebî yapı yer almaz. Kimi Hoid Tamir Yazıtları (1, 4, 9, 13, 17, 19, 20, 21. Hoid Tamir Yazıtları), Sevrey ve Karabalgasun-I Yazıtı'nın Türkçe yüzünde edebî yapıların yer alıp almadığı yüzeylerin aşınması ya da kırılmasından ötürü tespit edilememektedir. Mevcut durumda bu yazıtların Türkçe yüzleri okunamadığı için herhangi bir edebî yapı da tespit edilememiştir.

Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin şeklindeki kağanlık yazıtlarına bakıldığında söz konusu yazıtların belirli fikirleri savunduğu, bazı mücadeleleri işlediği, “Yaglakar” sülalesini öne çıkardığı ve kimi zaman onun övgüsünü kimi zaman ise savunmasını yaptığı görülür. Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin Yazıtlarında içerik, eş dizimsel örüntülenen kelimelerin oluşturduğu motifler⁷⁵⁸ ve bunların yazıt metnine yaklaşık⁷⁵⁹ oranı da dikkat çekicidir.

Tes Yazıtı'nda diplomasi, millet/kavim, savaş/mücadele motifleri (Gürgün, 2021: 107-108) ve “*örg(i)n, çit*” şeklindeki kağanlıkla ilgili mimari kelimeler etrafında toplam yaklaşık 71 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların yazıt metnine oranı yaklaşık %55'tir. Ayrıca bunlar, yazıtın tümü ve diğer motiflere göre baskındır.

Tariat Yazıtı'nda diplomasi, millet/kavim, savaş/mücadele, tanrısal/metafizik, askerî ünvan motifleri (Gürgün, 2021: 129-134) ve “*örg(i)n, çit*” şeklindeki kağanlıkla ilgili mimari kelimeler etrafında toplam yaklaşık 340 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların yazıt metnine oranı yaklaşık %57'dir. Ek olarak bunlar, yazıtın tümü ve diğer motiflere göre baskındır.

Karı Çor Tigin Yazıtı'nda diplomasi, millet/kavim motifleri (Gürgün, 2021: 236) etrafında yaklaşık toplam 14 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların yazıt

⁷⁵⁸ Motifler için Gürgün, 2021 gözden geçirilerek kullanılmıştır.

⁷⁵⁹ Yazıtlardaki hasarlı kısımlar, okuma ve değerlendirme farklılıkları olduğu için kelime sayıları ve bunların yazıt metnine oranı “yaklaşık” olarak verilmiştir.

metnine oranı %44'tür. Ayrıca bunlar, yazıtın tümü ve diğer motiflere göre baskındır.

Şine Us Yazıtı'nda diplomasi, millet/kavim, savaş/mücadele, tanrısal/metafizik, mağlubiyet/boyun eğiş motifleri (Gürgün, 2021: 182-187) ve “*örg(i)n, çit, [ö]rg(i)-, k(a)rgu, b(a)y b(a)lık*” şeklindeki kağanlıkla ilgili kelimeler etrafında yaklaşık 359 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların yazıt metnine oranı yaklaşık %40'tır. Ek olarak bunlar, yazıtın tümü ve diğer motiflere göre baskındır.

Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin Yazıtlarına bakıldığında diplomasi, millet/kavim, savaş/mücadele gibi motiflerin hem yazıtın tümü hem de diğer motiflere göre baskın olduğu, bunların en az %40'lık bir paya sahip olduğu görülür. Buradan hareketle kağanlık yazıtları içeriğinde etkileme, inandırma ve ikna ifadeleri barındıran birer retorik eser, siyasî alanda retorik kullanıldığı eser; güçlü siyasî-askerî manifesto (/ bildiri) veya propaganda metinleri olarak kabul edilebilir. Söz konusu kabulü destekleyen bir ifade Şirin tarafından (2016: 25) “*Birçok araştırmacının adı anılan yazıtlardaki söz varlığından ve stilistik yapıdan yola çıkarak ortaya koyduğu ortak düşüncesine göre bu belgeler, yoğun biçimde askerî ve siyasî manifestolar içermektedir.*” şeklinde dile getirilmiştir. Şirin'in “*adı anılan yazıtlar*” olarak bahsettiği yazıtların içinde Ötüken Uygur Kağanlığının kağanlık yazıtları da yer almaktadır.

Suci, Arhanan ve Karabalgasun-II Yazıtlarına bakıldığında ise kağanlık yazıtlarındaki gibi diplomasi, savaş/mücadele gibi motiflerin, yazıtın tümüne göre baskınlığı ya da açık ara en öne çıkan motif olma hâli görülmez. Ek olarak söz konusu motiflerin %40'lık gibi bir payı da görülmez. Söz konusu üç yazıtta diplomasi, savaş/mücadele ile ilgili çeşitli kelimeler eş dizimsel örüntülenmişse de yazıt metinlerine göre bunların oranı düşüktür ya da okuru herhangi bir siyasî yapıya/fikre ikna gibi bir işlevi yoktur.

Karabalgasun-II Yazıtı'nda diplomasi motifi (Gürgün, 2021: 243) yer alsa da bu motif etrafında yaklaşık 4 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir ve bunların yazıt metnine oranı yaklaşık %17'dir. Bunun karşısında yazıtta ölüm motifi etrafında yaklaşık 6 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir ve bunların yazıt metnine oranı

%26'dır. Böylece Karabalgasun-II Yazıtı'nda diplomasi motifi, ne yazıt metninin tümüne baskındır ne de en öne çıkan motiftir.

Suci Yazıtı'nda diplomasi ve millet/kavim motifi (Gürgün, 2021: 225-226) yer alsa da bu motifler etrafında toplam yaklaşık 16 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların metne oranı %25'tir. Bunun karşısında yazıtta aile hayatı ve zenginlik/ihtişam motifleri etrafında toplam yaklaşık 24 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların metne oranı yaklaşık %37'dir. Böylece Suci Yazıtı'nda diplomasi ve millet/kavim motifi ne metnin tümüne baskındır ne de en öne çıkan motiftir.

Arhanan Yazıtı'nda diplomasi⁷⁶⁰ ve savaş/mücadele⁷⁶¹ motifi yer alsa da bu motifler etrafında toplam yaklaşık 10 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunların metne oranı %29'dur. Bunun yanında esenlik dileme⁷⁶² motifi etrafında yaklaşık 9 kelime eş dizimsel örüntülenmiştir. Bunun metne oranı yaklaşık %26'dır. Arhanan Yazıtı'nda diplomasi ve savaş/mücadele motifi yazıtın tümüne baskın değildir. Bu motifler yazıt metninde en öne çıkan motifler olsa da esenlik dileme motifinden yalnızca %3 kadar fazladır ve bunlar arasında kağanlık yazıtlarında olduğu gibi açık ara bir oran farkı yoktur.

Görüldüğü gibi Tes, Tariat, Şine Us, Karı Çor Tigin şeklindeki kağanlık yazıtları dışında kalan Karabalgasun-II, Arhanan ve Suci Yazıtlarında diplomasi, millet/kavim, savaş/mücadele gibi motifler metinlerin karakteristik ya da belirleyici motifleri değildir. Kağanlık ile ilgili bir konu yerine örneğin Suci Yazıtı'nda aile hayatı ve zenginlik/ihtişam konusu etrafında yaratılan bir metin yer alır. Bu metinde diplomasi ile ilgili eş dizimsel örüntülenen kelimeler belirli bir oranda olmasının işlevi, okuru belirli bir siyasî yapılanma fikrine ikna etmek değil yazarın ihtişamını siyasî statü açısından desteklemektir. Arhanan Yazıtı'nda kişi ad ve ünvanlarından ötürü diplomasi ile ilgili kelimelerin eş dizimsel örüntülenmesi yüksek olsa da söz konusu yazıtta esas olarak aile hayatı ve esenlik dile konusu etrafında yaratılan bir metin vardır. Karabalgasun-II Yazıtı'nda ise ölüm ve bunun hüznü öne çıkmaktadır.

⁷⁶⁰ Bunlar “*kunçuy, yañı köl tarkan, yegen botur erkin*”dir (Aydın, 2018: 91).

⁷⁶¹ Bunlar “*sü, awlak eri*”dir (Aydın, 2018: 91).

⁷⁶² Bunlar “*eki kaya teg, bek bol-, kaya teñr<i>ken, kutlug bol-*” tır (Aydın, 2018: 91).

Sonuç olarak Suci, Karabalgasun-II ve Arhanan Yazıtları retorik değil farklı amaçlarla kurulan standart iletişimsel metinlerdir.

Bu tespitlerden hareketle incelenen yazıtlardaki edebî yapıların iki farklı işlev ve amaçta kullanıldığı ileri sürülebilir. İlk grup olan kağanlık yazıtlarında ve ikinci grup olan standart iletişimsel metinlerde edebîlik farklı işlev ve amaçlarda yer alır.

4.3.8.6.1. Kağanlık Yazıtlarında Edebîliğin ve Edebî Metin Parçalarının İşlev ve Amacı: Pathos, İknanın Duygusal Yönü

Yukarıda değinildiği gibi Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin şeklindeki kağanlık yazıtları birer retorik eser, güçlü siyasî-askerî manifesto (/ bildiri) veya propaganda metinleridir. Söz konusu yazıtlar etkili, inandırıcı ve ikna edici olmak için retorik bir kaygı ile oluşturulmuştur.

Retorik, kurucusu Aristoteles tarafından *Retorik* adlı eserinde “*herhangi bir konuyla ilgili bütün inandırma yöntemlerini bulma yetisi*” biçiminde tanımlanmıştır (2019: 7). Başka bir açıdan retorik güzel, etkili, inandırıcı ve ikna edici metin üretmenin, topluluk karşısında bu metni sunmanın “düzenli yöntem (/ tékhne)”idir (Cevizci, 2017: 1605; Huyugüzel, 2018: 443; Duman, 2019: 22; Çokona, 2019: XV). Bu düzenli yöntemin amacı muhatabı etkileyip, inandırıp ikna etmektir (Dürüşken, 2001: 131; Öztokat, 2005: 99; Cevizci, 2017: 1605; Baba, 2018: 14). Retorikte dil, muhatabı etkilemek, inandırmak ve ikna etmek için etkili şekilde kullanılır (Güçlü ve diğerleri, 2003: 1211).

Aristoteles *Retorik* adlı eserinde retorikte bir konuyu etkili ve ikna edici şekilde ifade etmek için kullanılan üç teknik “araç/yöntem/kanıt biçimi” olduğunu belirtmiştir. Bunlar “ethos (/ ethical proof)”, “pathos (/ emotional proof)” ve “logos (/ logical proof)”tur. Ethos, pathos ve logos teknik olarak retorik aracı kullanılarak yaratılan bir metni etkili veya inanılır kılan, iknayı ya da kanıtlamayı etkileyen ve bunları gerçekleştiren üç temel unsurdur (Aristoteles, 2019: 8, 81-82, 167; Dürüşken, 2001: 33; Meyer, 2009: 89; Baba, 2018: 14, 38, 98-99; Duman, 2019: 105). Ethos, pathos ve logos şeklindeki üç teknik araç sırasıyla “hatip (/ verici), muhatap (/ alıcı) ve konu (/ kaynak)” adlı metnin üç temel ögesi ve “ahlak, duygu, mantık” adlı üç temel unsur ile ilişkilidir. Retorikte bu üç teknik aracın hiçbirini ihmal edilemez, ikna

veya etkili olmayı amaçlayan retorik bir metinde bu üç teknik aracın hepsi kullanılmalıdır. Bununla birlikte dış bağlam, zaman ve muhataba göre ethos, pathos veya logosa verilen ağırlıklar, bunların kullanım oranları değişebilir. Zaman zaman bir veya iki araç diğerlerini yok etmeyecek biçimde öne çıkabilir (Aristoteles, 2019: 8, 81-82, 167; Meyer, 2009: 10, 12, 89; Barokas, 2011: 65; Baba, 2018: 14, 98-99; Duman, 2019: 105).

Ethos etik kanıt ve ikna aracıdır, retoriğin ahlakî yönüdür. Hatip ögesine karşılık gelir, hâtibin karakteriyle ilişkilidir ve etik ile ikna eder. Ahlakî olarak etkili olma ve ikna aracıdır, toplumsal değerlere dayalı ahlakî kanıt sağlar. Ethos, hâtibin sahip olduğu etik öğeleri ve itibarı barındırır. Bu araç, hâtibin güvenilirliğini ortaya koyarak ikna veya etkili olmaya hizmet eder. Etkili olma veya ikna için ileri sürülen ahlakî ve saygınlıkla ilgili kanıtlar ethos aracının kullanımınıdır. Başka bir deyişle hâtibin karakteriyle muhatabın güvenini kazanarak, onu saygınlığıyla etkileyerek ikna etmesini ifade eden kanıt şekli ethostur. Ethos aracının kullanımı, hatibin muhatabı etkilemek amacıyla karakterini ideal ve saygın biçimde ortaya koymasındır. Ahlaklı ve saygın bir kişilik izlenimi yaratan hatip, hitap ettiği kitleyi daha fazla etkiler. Eğer hatip kendisinin saygın ve güven duyulmaya layık biri olduğunu kanıtlarsa muhatabı istediği sonuca götürebilir. Hatip, kendisi için ahlaklı ve saygın bir kişi izlenimi uyandırdıkça etkili olma ve ikna gücü artar, muhatap hatibin savunduğu konuyu o derece inandırıcı bulur (Aristoteles, 2019: 8, 42, 82; Dürüşken, 2001: 33, 126; Meyer, 2009: 11-12, 25-27; Baba, 2018: 21, 98-99; Huyugüzel, 2018: 443; Duman, 2019: 105; Batı, 2019: 75).

Logos, mantıksal kanıt ve ikna aracıdır. Konu ögesine karşılık gelir, hâtibin metninde yarattığı mantıksal yapıdır ve mantık ile ikna eder. Mantıksal etkili olma ve ikna aracıdır, mantıksal kanıt sağlar. Logos, mantık ile ilgili dilsel öğeleri barındırır. Başka bir deyişle logos, hatip ve retoriğin mantıksal boyutu, söylevdeki ana fikrin mantıksal özüdür. Ana fikrin yapısal tutarlılığını, gerekçelerin mantığa uygunluğunu, kanıtların etkili olmasını ve ileri sürülen savın açıklığını ifade eder. Bu araç muhatabın mantığına başvurarak iknaya hizmet eder. Hatip logos aracını kullanırken mantıksal savlara dayanır, çeşitli çıkarımlarla muhatabını ikna etmeye çalışır. Logos akıl yürütme gücü ile sağlanan kanıt şekli ve ikna etme aracıdır. Etkili olma veya ikna için ileri sürülen mantıkî kanıtlar logos aracının kullanımınıdır (Aristoteles, 2019:

8; Dürüşken, 2001: 33, 129; Meyer, 2009: 11; Baba, 2018: 21, 98-99; Duman, 2019: 105; Batı, 2019: 75).

Pathos, duygusal kanıt ve ikna aracıdır. Bu araç muhatap ögesine karşılık gelir. Söz konusu araç muhatapı belirli bir ruh durumuna sokar ve duygu ile ikna eder. Pathos, duygusal açıdan etkili olma ve ikna aracıdır, retoriğe duygusal kanıt veya ikna gücü sağlar. Muhatabın duygusal hâli ya da psikolojisi, karar alma sürecinde etkindir ve karar alma eylemini etkiler. Bu sebeple pathos aracı, ikna veya etkili olmada önemli bir konumdadır. Hatip, muhatapı amacına uygun bir ruh durumuna sokarsa onu istediği gibi ikna edebilir. Mecaz, kurgusal veya gerçek hikâye, konuşma heyecanı; duygusal öge, ifade, anı veya olayların kullanımı ya da anlatımı sayesinde hatip duygu oluşturabilir. Pathos, ikna veya etkili olmak için muhatapın duygularının harekete geçirilmesine, onun duygusal yönden etkilenmesine dayanır. İkna veya etkili olma, harekete geçirilen bu duygular ile sağlanır.

İleri sürülen düşünceler veya aktarılan konunun ispatı için oluşturulan duygusal ve psikolojik kanıt üç teknik araçtan pathos boyutuna karşılık gelir. Bu boyut, muhatapta ikna veya etkili olmayı destekleyecek duygular meydana getirmeyi ya da onu duygu dünyasına çekerek ikna etmeyi, etkilemeyi amaçlar. İkna ya da etkili olmak için duygulara hitap etmek, muhatapı duygu ile yakalamak, onu belirli bir ruh durumuna sokmak üç teknik araçtan pathos ile gerçekleştirilir. Pathos ikna ve etkili olmanın duygusal kanıtını sağlar. Başka bir deyişle pathos hatibin, muhatapın ruh hâli ve duygusuna göre metnini biçimlendirerek onu kimi duygular aracılığıyla ikna etme amacındaki kanıtlama veya ikna etme şeklidir. Pathos, muhatapla ilgili duygusal öğeleri barındırır ve onun duygularına seslenir. Bu araç muhatapın duygularına hitap ederek iknaya hizmet eder. Başka bir deyişle pathos, muhatapın duygularına seslenerek kanıtlama ve iknayı gerçekleştirir. Etkili olma ve ikna için ileri sürülen duygusal kanıtlar pathos aracının kullanımındır.

Hatip, muhatapın tutku, inanç, kabul, alışkanlık, eğilim, istek ve dış bağlamı ile ilgili koşullarını dikkate almak zorundadır çünkü yaratacağı duygu durumu ancak bunlar üzerinden sağlanacak isabetli duygulandırmalar sayesinde başarılı olacaktır. Retorik metin, pathos aracı ile şekillendirilirken muhataba ulaşabilmek için onun değerlerinden temellendirilecek ve sahip olduğu kodlar ile işlenecektir. Çünkü muhatap söz konusu retorik metinde kendinden ya da kendi doğrularından çeşitli

noktalar bulursa retorik metni daha dikkatli dinleyecek, metinle kendini bütünleştirecek ve böylece retorik metin daha etkili olarak ikna veya inandırmayı gerçekleştirebilecektir. Retoriğin siyasî kullanımı olan propaganda “pathos” aracının kullanımına oldukça önem verir (Aristoteles, 2019: 8, 82-83, 167; Dürüşken, 2001: 33, 130; Meyer, 2009: 11, 30-31; Baba, 2018: 21, 98-99, 118-130; Batı, 2019: 75).

Teorik kısımda da dile getirildiği gibi edebîlik kimi metinlerde ilk plandadır ve amaçtır, onu deneyimleyen kişide estetik yaşantı uyandırarak ruhsal bir tatmin sağlar. Bunun yanında edebîlik retorik ya da bilgisel gibi kimi metinlerde ise ikinci veya daha arka plandadır ve araçtır. Bu şekilde edebîlik sanatsal şekilde var olmak ve kişide estetik yaşantı uyandırmak amaç ve işlevinin dışında konuyu daha anlaşılır kılma veya duygusal etki yaratma gibi farklı amaç ve işlevlerle kullanılır. Bu tarz metinlerde edebîliğin sınırlı bir kullanımı vardır ve bu sınırlı kullanım tüm metni edebî yapmaz⁷⁶³.

Şine Us, Tariat, Tes, Karı Çor Tigin şeklindeki kağanlık yazıtlarında incelenmiş bir zevkin ürünü olduğu şüphesiz bir edebîlik ve edebî metin parçaları mevcuttur. Bunlar retorik metnin etkileyiciliğini ve ifade gücü arttırmak için kullanılan ve retoriğin üç teknik aracından “pathos” boyutuna karşılık gelen araçsal ve işlevsel edebî metin parçalarıdır⁷⁶⁴. Kağanlık yazıtlarında kullanılan edebîlik ve edebî metin parçaları retorik bir metnin içine yedirilmiş, iknânın etkisini arttırma işlevinde olan ve retorik metnin pathos boyutunu oluşturan sanatsal parçalardır. Yazıtlardaki edebîliğin ve edebî metin parçalarının işlevi salt estetik haz değil, estetik haz sağlayarak retorik metnin etkisine, inandırıcılığına ve ikna kabiliyetine yardım etmektir. Söz konusu edebî parçalar retorik bir metnin sahip olması gereken “pathos” teknik aracını oluşturmaktır.

Edebîlik ve edebî metin parçaları sanatsal olduğu için duygusal ögeler barındırır ve kişinin duygularına hitap eder. Kağanlık yazıtlarının kimi kısımlarında “paralellik, ses yapısı, benzetme ya da metafor kullanımı, söz sanatları” gibi edebîlik araçları ile dil, edebî hâle getirilmiş ve bu edebî dil aracılığıyla edebî yapılar kurularak belirli bir edebîlik ve edebî metin parçaları elde edilmiştir. Kağanlık

⁷⁶³ Bu konu için bk. “2.1.26. Edebîliğin Araç ya da Amaç Olması”

⁷⁶⁴ Göktürk Yazıtlarındaki edebî parçaların da benzer bir işlevde olduğu ve retorik metinlere sahip bu yazıtlardaki edebî kısımların da iknânın “pathos” boyutunu oluşturduğu düşünülebilir.

yazıtlarındaki edebîlik ve edebî metin parçaları bu retorik metinlerin duygusal kanıtı ve ikna aracıdır. Bunlar Uygurların lehinde muhatabın duygularına seslenen, onu duygusal yönden etkileyen ve muhatabı belirli bir ruh durumuna sokan unsurlardır. Bu edebîlik ve edebî metin parçaları muhatabın duygularına hitap ederek inandırıcı olmaya ve iknaya hizmet eder. Söz konusu edebîlik ve edebî metin parçaları ikna etmeyi ve inandırıcı olmayı, duyguları harekete geçirerek destekleyen araçlardır. Bunlar muhatabın ikna olmasını destekleyecek duyguları yaratır, duygular aracılığı ile ikna etmede kullanılan boyut yani “pathos” olarak var olur.

Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin şeklindeki kağanlık yazıtlarında yer alan edebî kısımların oluşturulma amacı retoriği desteklemektir⁷⁶⁵. Bunlar vatandaşları ikna ve hanedanlığı öne çıkarma amacı ile oluşturulmuş, edebîlik ve edebî yapılara haiz retorik metinlerdir. Bu metinlerdeki edebîlik ve edebî kısımlar Aristoteles’in belirttiği gibi retorik bir metinde olması gereken “pathos” boyutuna denk gelir. Söz konusu boyut, edebîlik ve edebî yapılar ile yaratılmıştır. Bu edebîlik ağırlıklı olarak şiirsel metin parçaları ile sağlanır. Rus biçimcilerinin ifade ettiği şekilde düzyazıda olması beklenmeyen edebîlik araçlarıyla (örneğin ritmik yapılar gibi) pek çok edebî yapı kurulup edebîlik yaratılmıştır. Böylece alışılmış kırılp dikkat çekilmiş ve edebîliğin fark edilmesi ile retorik metnin sağladığı makul düşüncelerin etkisi arttırılmıştır. Başka bir deyişle Ötüken Uygurlarının kağanlık yazıtları retorik eserler olduğu için retorik bir eserde olması gerektiği gibi içlerinde yer yer duyguya hitap eden edebî ya da şiirsel (şiir parçaları değil) kısımlar kullanılmıştır. Edebîlik ve edebî yapılar, iknanın daha güçlü olmasını sağlamak ve iletişimin etkisini arttırmak amacıyla işlevsel olarak kullanılmıştır. Kağanlık yazıtlarında metnin bütününe bakıldığında edebî kısımlar düzyazı içinde, karakteristik olarak şiirde kullanılan ve şiir formunda daha çok tercih edilen araçlarla bezenmiş kısımlardır. Bu kısımlar makul bilgileri destekleyici duygusal edebî ifadelerdir.

Kağanlık yazıtlarındaki edebî olmayan makul kısımlar tarihî bilgiler, dış dünyada gerçek bir göndergesi olan ya da dış gerçekliği olan ifadeler muhatabın aklına seslenirken mevcut edebî metin parçaları da muhatabın duygularına seslenir. Böylece muhatap hem makul hem duygusal yönden bir bütün olarak kuşatılır ve

⁷⁶⁵ Karabalgasun-I Yazıtı’nda Türkçe metin kurulamadığı için söz konusu yazıtın bu gruba dâhil olduğu ancak diğer yüzlerden hareketle düşünülebilir.

hatibin fikirlerinin iki cepheden de etkili olması sağlanır. Başka bir deyişle bu edebî metin parçaları, işlevleri gereği alıcıda estetik yaşantı uyandırır ve geri kalan makul/bilgisel kısımların daha etkili alınmasını sağlar. Yazıtlardaki edebîlik, düzyazı formunda ve retorik metin olarak oluşturulmuş kağanlık yazıtlarında akla hitap eden makul fikirlerin aşılmasına duygusal yönü etkileyerek katkıda bulunur. Doğal olarak da edebî yapılar, retoriğe hizmet eden birer araçtır.

Kağanlık Yazıtlarındaki edebîlik ve edebî metin parçaları retoriğe bağlıdır ve “pathos” boyutu/aracı olarak ona hizmet eder. Edebîlik ve edebî metin parçalarının amacı ve işlevi inandırma ve iknayı araç olarak desteklemek, bahsedilen konu veya olaya okurun dikkatini daha güçlü çekmektir. Kağanlık yazıtlarda edebîlik ve edebî metin parçaları iknayı güçlendirmek adına yardımcı/ikincil bir rol üstlenmiştir. Bu yazıtlarda edebîlik ve edebî metin parçaları iknanın güçlendirilmesi, kişilerin duygularına hitap edilerek ikna adına onların duygusal yanının da etkilenmesi işlevindedir. Bununla birlikte hemen belirtilmelidir ki edebîlik ve edebî metin parçaları ikincil ve araçsal olsa da oldukça yetkin ve güçlüdür. Edebîlik ve edebî metin parçaları araçtır ve ikincildir ancak bunlar kendi sınırları içinde oldukça yetkin, güçlü, ince ve üst düzeydedir. Kağanlık yazıtlarında edebîlik ve edebî metin parçaları ikincil ve araçsal olsa da kullanıldığı yerlerde edebî bir metindeki kullanımlarından farksızdır. Yazıtlardaki metin parçalarının kimi kısımları, edebî metin sınırlarında dolaşır.

Quintilian’a göre şairlerin dili özgürce kullanmaları, eğretilme ve değişmecelere olduğundan fazla yer vermeleri bir hatibin biçimine uygun yöntemler değildir (Dürüşken, 2001: 103-104). Kağanlık yazıtlarındaki edebî kısımların parça parça olması eksiklik ya da tesadüf değil aksine bir gerekliliktir. Çünkü retorik bir metinde duygusal kısımlar yani pathos yer almalı ancak bunun yanında akılsal kısımlar yani logos ve ahlakî kısımlar yani ethos da yer almalıdır. Doğal olarak tüm metin eğer duygusal kısımlardan yani pathostan kurulursa retoriğin gereği diğer boyutlar ethos ve logos ihmal edilmiş olur. Bu sebeple edebîlik ve edebî yapıların parça parça olması bu yazıtların retorik metin olmasından kaynaklanır ve söz konusu parçalılık retoriğin gereğidir. Doğal olarak bunlar tesadüf ya da eksiklik değil aksine retoriğin gerektirdiği şekildedir. Muhatap esas olarak gerçekliğe atıf yapan metin

parçaları ile ikna edilir, bu makul parçalar yer yer duygusallıkla desteklenerek daha etkili hâle getirilir.

Kağanlık yazıtlarının edebî eser olmamasının ve kabul edil(e)memesinin bir sebebi de bunların retorik eserler olmasıdır. Eğer bu yazıtlar edebî eser olsaydı ya da bu şekilde kabul edilirse içerikleri kurgu kabul edilmek zorunda kalınır ve ifadelerin dış dünyadaki gerçek bir göndergeye atıf yapmaları yani gerçek ile bağı kesilir. Bu durum iknanın önemli olduğu retorik eserler için olumlu değildir çünkü hatip tamamen kurgusal unsurlar ile değil ağırlıklı olarak gerçek olaylarla muhatabını ikna eder. Bu eserleri sanat olgusu olarak edebî eser saymak, teorik olarak yazıtların dış dünyaya ait bilgiselliğini sıfırlamak, onları sadece kurgu saymak olur ki bu da yazıtların içeriğinin epistemolojik olarak “gerçeklik” değerini azaltır. Gerçeklik değeri azaltılmış bir metin ile muhatap önemli bir konuya ikna edilemez.

Yazıtlarda ölçünün kısım kısım kullanılmasının sebebi de yine metinlerin retorik olmasından kaynaklanmaktadır. Söz konusu metinlerde ikna amaçlandığı için tüm metnin ölçülü olması onun güvenilirliğini zedeler. Söz konusu durum Aristoteles tarafından *Retorik* adlı eserinde “*Söylevin biçimi ne vezinli ne de tamamen vezinden yoksun olmalıdır. Vezinli biçim yapay görüneceğinden güven telkin etmez ve bununla birlikte dinleyiciyi aynı vezinin ne zaman tekrarlanacağı beklentisine sokar.*” şeklinde ifade edilmiştir (2019: 186).

Retorik ve retorik adına edebîliğin araç olarak kullanımı, incelenen kağanlık yazıtlarıyla aynı dönemde Çin İmparatorluğu’nda yazılmış Çince imparatorluk metinlerinde de mevcuttur. Örneğin geç T’ang başbakanlarından Li Deyu, retorik ve retoriği destekleyen edebîlik ile imparatorluk metinleri ürettiğinin farkındaydı. Başka bir deyişle Li Deyu, retorik ve retoriği destekleyen edebîlik ile ikna edici imparatorluk metinleri kaleme almıştır. Çünkü Li Deyu açıkça iletişimi öncelediği zaman “edebî dil ile yazma”dığını açık açık dile getirmiştir (Drompp, 2005: 308). Bu durum başbakan tarafından imparatorluk adına ürettiği metinlerde retorik ve bunu desteklemek için tercih edilen edebîlik kullanımının bilinçli olduğunun göstergesidir.

Li Deyu Uygarlar konusunda kendi imparatoruna, Çin’e bağlı yöneticilere ya da Çin imparatoru adına Uygarlara pek çok belge yazmıştır. Başbakan yazdığı kimi metinleri retorik tekniklerle bezemiş ve yer yer de edebîliği, retorik için bir araç olarak kullanmıştır. Başka bir deyişle başbakan Li, retoriği kullandığı kimi

metinlerinde “pathos” boyutunu etkili şekilde kurgulamıştır. Li zaman zaman amacını destekleyici tarihî olay ve şahsiyetlere atıf yapıp örnek verme gibi retorik teknikler kullanmış zaman zaman ise benzetmelere başvurarak retorîgi edebîlik ile desteklemiştir. Li Deyu, imparatoruna yazdığı bir metinde (belge 3) 840 sonrasında Çin sınırına sığınan Uygurları, yardım almak için T’ang’ın bağına konmuş zavallı bir kuşa benzetmiş ve merhamet fikrini öne çıkarmıştır. Başbakan gerek imparatoruna gerek Uygurlara yazdığı kimi metinlerinde (örneğin belge 3, 8, 9) “Hun (/ Hsiung-nu)” liderleri “Hu-han-ye” ve “Zhi-zhi (/ Çi-çi)”yi örnek vermiş, felaket veya mutluluğun liderlerin seçiminde olduğunu hatırlatmış ve 840 sonrasında bölgedeki Uygurları boyun eğmeye bu şekilde çağırmıştır. Bilindiği gibi Hun liderlerinden “Hu-han-ye” Çin’e boyun eğip hayatına devam etmişken “Zhi-zhi” böyle bir yol tercih etmeyip Çin ile girdiği mücadelede yaşamını yitirmiştir (Drompp, 2005: 162-165, 168, 217-219, 226-229).

Ayrıca Başbakan Li’nin Çin’e bağlı yöneticilere yazdığı imparatorluk metinlerinin bazılarında da edebîlik ihmal edilmemiş ve kimi edebî teknikler, retorîgi desteklemek ve metnin etkileyiciliğini arttırmak için etkili şekilde kullanılmıştır. Başka bir deyişle söz konusu metinlerde “pathos” boyutu etkili şekilde kurgulanmış ve ikna ediciliği edebîlik ile güçlendirilmiş retorik metinler yaratılmıştır. Örneğin Üge Kağan’ın 13 Şubat 843’te Shahu Dağı’nda aldığı yenilgi sonrası özerk Youzhou eyaletininaskerî valisi “Zhang Zhongwu”ya Li Deyu tarafından iki ferman (belge 56 ve 57) yazılmıştır. Bu fermanlarda Li Deyu, Zhang Zhongwu’dan geri kalan Uygurların da ortadan kaldırılmasını istemiştir. Bu fermanlarda ikna için retorik açıdan abartılı bir övgü üslubu tercih edilmiş ve Zhang Zhongwu’yu ikna edip harekete geçirmek için edebîlikten yani “pathos” boyutundan önemli ölçüde yararlanılmıştır. İlk fermanla Zhang Zhongwu’nun yeteneklerinin Hunlara karşı başarılı seferler düzenleyen büyük Han generali Huo Qubing ve Doğu (Kök) Türklerini yenerek onların T’ang’a bağlanmasını sağlamış ünlü T’ang generali Li Jing’in yeteneklerini aştığı dile getirilmiştir. İkinci fermanla ise Zhang Zhongwu, kuzey sınırının kontrol, güvenlik ve yönetimi için T’ang’ın “Çin Seddi (/ Great Wall)” olarak hizmet etmeye teşvik edilmiştir (Drompp, 2005: 170-171, 295-297). İlk mektuptaki ünlerine kolay kolay yaklaşılamayacak iki önemli general üzerinden yapılan mübalağa, ikinci mektupta ise güçlü bir savunma sembolü Çin Seddi

benzetmesi retorik metnin etkileyiciliğini arttıran edebî kullanımlardır. Doğal olarak ikna adına retorik tekniklerle oluşturulan bu fermanlarda iknanın güçlendirilmesi için edebîlik etkili şekilde kullanılmış ve “pathos” boyutu nitelikli şekilde kurgulanmıştır.

Çin İmparatorluğunun metinlerinde kullandığı retorik ve retoriği destekleyen edebîlik, kendine sakınılması gereken bir konu olarak Göktürk Yazıtlarında yer bulmuştur. Bilge Kağan’ın Kül Tigin Yazıtı’nın güney yüzünün beşinci satırında “*t(a)bg(a)ç : bod(u)n : s(a)bı : süçig : (a)gısı : yımşak : (ä)rm(i)ş süçig : s(a)b(i)n : y(i)mş(a)k : (a)gın : (a)r(i)p : ır(a)k bod(u)n(u)g : (a)nça y(a)gutır : (ä)rm(i)ş*” (Şirin, 2016: 621) şeklinde bahsettiği “*süçig s(a)b*”, Çin’in retorik tekniklerle desteklenmiş ve genellikle de edebîliği ihmal etmeyen, “pathos” boyutundan taviz vermeyen dili olmalıdır. Başka bir deyişle “*süçig s(a)b*”, retorik metinlerin ve kimi retorik metinlerde “pathos” boyutu ile öne çıkan edebîliğin kullanıldığı etkileyici ve ikna edici üslubuna atıf yapar. Li Deyu özelinde ortaya konduğu gibi imparatorluk metinlerinde retorik ve retoriği desteklemek için edebîlik etkili şekilde kullanılmış, retorik metinlerin “pathos” boyutu ihmal edilmemiştir. (Kök) Türkler, Çince metinlerdeki bu tekniklerin farkında idi. Aynı farkındalık, (Kök) Türklerin pek çok konuda olduğu gibi yazıt dikme ve metin üretme geleneğinin de mirasçısı olmuş Ötüken Uygur Kağanlığı’nda da mevcuttu. Gerek Göktürk Yazıtlarında gerek Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında tıpkı imparatorluk metinlerinde olduğu gibi ikna edici metin üretebilmek için retorik ve yer yer de retorik için bir araç olarak edebîlik kullanılmıştır.

4.3.8.6.2. Standart İletişimsel Metinlerde Edebîliğin ve Edebî Metin Parçalarının İşlev ve Amacı: Güzellik

Eliot’a göre şiir eserin dilini süsler, yapıya yoğunluk kazandırır ve eserin alıcı üzerinde yapacağı bilinçaltı etkiyi de sağlar. Araştırmacıya göre şiirin kişi üzerinde yarattığı etki, nesrin yarattığı etkiden oldukça farklıdır (Eliot, 2007f: 200, 202).

Suci, Arhanan ve Karabalgasun-II Yazıtları iletişimsel standart metinlerdir. Bu yazıtlardaki edebîlik ve edebî kısımlar metni güzelleştirmek için kullanılan unsurlardır. Başka bir deyişle söz konusu yazıtlardaki edebîlik ve edebî yapılar düzyazıyı güzelleştirmek, metinlerin dilini daha güzel hâle getirmek adına kullanılan işlevsel ve araçsal unsurlardır.

Bunların içinden Karabalgasun-II Yazıtı, iki düzyazı metin parçasının arasında şiir formunda edebî bir parça, ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası barındırması ile diğer iki yazıttan ayrılır (Gürgün, 2025: 280).

4.3.8.7. Teknik Eser Olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Öne Çıkan Nitelikleri: Başarılı ve Güzel

Her metanın işlevsel varlığından başka duyarlığa dayalı sanatsal bir yanı da mevcuttur. Örneğin görünüş bu noktada oldukça önemlidir ve onun sanatsal yönünün bir parçasıdır (Tunalı, 2011: 90). Edebî yapılar, dil göstergesi ile oluşturulmuş metaların sanatsal yönünü oluşturur.

Teknik eser olarak incelenen yazıtların varlık tarzı işlevselliktir. Yazıtlar, işlevlerini yerine getirdiği oranda başarılı ve bu işlev, sanatsal açıdan desteklendiği kadar da güzeldir. Yazıtların sanatsallıktan yoksun olması, işlevini yerine getirdiği takdirde yazıt için bir eksiklik değildir. Bununla birlikte sanatsal açıdan desteklenme teknik eser olan yazıtlar için ek bir değer oluşturur.

Yazıtların anlamı, işlevini yerine getirmesiyle ve işlevsel bir varlığa sahip olmasıyla ortaya çıkar. İşlevini yerine getiren ama sanatsal olmayan bir yazıt anlamlıdır, başarılıdır. İşlevini yerine getiren ve sanatsal olan bir yazıt hem anlamlı hem başarılı hem de sanatsal açıdan güzeldir.

Yazıtlardaki edebî yapılar, onların hem sanatsal yanını oluşturur hem de işlevsel yanını destekler. Bu teknik eserlerden bazıları sadece işlevsellik değil aynı zamanda duyusallığa dayanan bir sanatsallık da taşır ve bu hâliyle sanatsal değerlendirmenin de alanına girer. Bu tarz teknik işleve sahip yazıtlarda genel olarak sanatsallık, özel olarak edebîlik amaç değil araçtır. Edebîliğin bu araçlığı yönünden de yazıtlar değerlendirilebilir. Örneğin retoriğin etkin olduğu yazıtlar makul fikirlerin yanında sanatsallığın yardımıyla da insanları ikna eder, onların aklının yanında duygularına da egemen olur. İnsanların duygularına egemen olmak iknayı hem kolaylaştırır hem de kalıcı yapar. Çünkü sanatsallık, taşındığı somut eserle sınırlı değildir somut eser ortan kalksa da sanatın etkisi sürer. Sanatsallıkla desteklenmiş bir retorik metin, ortadan kalksa bile sanatsallığı sayesinde etkili olmaya ve “ikna”nın taze şekilde korunmasına yol açacaktır.

Karabalgasun-II, Tes, Tariat, Şine Us, Suci, Arhanan, Karı Çor Tigin Yazıtlarına bakıldığında onların estetikten yoksun birer teknik ürün olmasının önüne geçen, bu yazıtların basit birer teknik araçtan daha değerli ve güzel olmasını sağlayan etken sahip oldukları edebî yapılarıdır. Yazıtlar hem teknik eser olarak iş görmüş hem de bu işlevselliği edebî yapılarla desteklenmiştir. Buradan hareketle adı geçen yazıtlar hem başarılı hem güzeldir. Gurvaljin Uul ve kimi Hoid Tamir Yazıtları (2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18. Hoid Tamir Yazıtları) ise işlevlerini yerine getirmiştir ve bu yazıtlar başarılıdır.

4.3.9. Bozkır Sanatının Metin Parçası Düzeyindeki Edebî Üyeleri

Türkler proto-Türk (/ Ön Türk) ve Hun dönemlerinden başlayarak Orta Asya'da önemli bir bozkır sanatı meydana getirmiştir. Hem yerleşik hem göçebe topluluklara sahip Türkler sanatı hiçbir zaman ihmal etmemiş, onu gerek günlük eşyaları gerek savaş aletleri gerekse dinsel araçlarında kısaca her yerde kullanmıştır. Türkler özellikle plastik sanatlardan olan halı ve maden sanatlarında önemli gelişmeler kaydetmiş; altın, tunç, demir, tahta, keramik ve taşın malzeme olarak kullanıldığı değerli sanat eserleri vücuda getirmiştir. St. Petersburg'daki Hermitage Müzesinde bulunan Çar I. Petro (/ Deli Petro/ Büyük Petro/ Peter the Great) (1682-1725)'nin Sibiry koleksiyonunda bulunan kemer tokaları, mücevherler ya da çeşitli madeni sanat eserleri⁷⁶⁶, Kazakistan'ın Yedi Su (/ Yedi Nehir/ Semiretschje) bölgesinde kadın bir şamana ait olduğu düşünülen kurganda bulunan Kargalı (/ Yedi Su) Diademi⁷⁶⁷, V. Pazırık kurganından⁷⁶⁸ çıkarılan duvar örtüsü⁷⁶⁹ ve Pazırık

⁷⁶⁶ St. Petersburg'daki Hermitage Müzesinde bulunan Çar I. Petro (/ Deli Petro/ Büyük Petro/ Peter the Great) (1682-1725)'nin Sibiry koleksiyonunu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 83-84; 150-151.

⁷⁶⁷ Kazakistan'ın Yedi Su (/ Yedi Nehir/ Semiretschje) bölgesinde, Alma Ata kenti civarında bulunan Tanrı Dağı'na bağlı 2300 m yükseklikteki kadın şamana ait olduğu düşünülen kurganda ele geçen Kargalı (/ Yedi Su) Diademi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 152-161. Kargalı (/ Yedi Su) Diademi'nin renkli resmi için bk. Çoruhlu, 2020: 472.

⁷⁶⁸ Altay Cumhuriyeti'nde Teletskoye Gölü bölgesindeki Pazırık kurganları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 98-108.

⁷⁶⁹ V. Pazırık kurganından çıkarılan duvar örtüsü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 106-108, 145-146. Bu duvar örtüsünün renkli resmi için bk. Çoruhlu, 2020: 450-451.

Halısı⁷⁷⁰, Esik kurganından çıkarılan genç bir prense ait altın zırh ve başlık⁷⁷¹ bu değerli sanat eserlerine örnek olarak verilebilir.

Sanatın dil göstergeleri ile vücuda getirilmiş şekli olan edebiyat açısından Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına bakıldığında edebîliğin üst düzeyde ancak metin parçası düzeyinde kullanıldığı görülür. Bu yazıt grubu arasında ancak Karabalgasun-II Yazıtı özel bir yere konumlandırılabilir. Bu yazıtın diğer yazıtlar ile karşılaştırıldığında sahip olduğu edebîlik tekniği çeşitliliği, bunların birbiriyle ve metinle üst düzey ilişkisi, edebî yapıların yazıtın tüm metnine oranı, bütünlüklü bir edebî yapı oluşturması gibi yönlerden farklılaştığı söylenebilir. Ayrıca bünyesinde “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı / y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” şeklinde ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası barındırması açısından da dikkat çekicidir (Gürgün, 2025: 276-280). Söz konusu yazıt bütünlüklü bir edebî eser olmasa da edebî eser sınırlarında dolaşan bir metne sahiptir. Karabalgasun-II Yazıtı, bu yazıt içindeki şiir parçası ve diğer yazıtlardaki üst düzey edebî metin parçalarına rağmen Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasında baştan sona edebî yapıya sahip bütünlüklü bir edebî esere rastlanmaz. Ancak bu durum, söz konusu yazıtların metin parçası düzeyinde sahip olduğu edebî yapıları görmezden gelmeyi ve sanatsallığına değinmemeyi gerektirmez. Tespit edilen metin parçalarının metin parçası da olsa birer Türk sanat eseri örneği olduğuna kuşku yoktur. Her edebî metin parçası, kendi başına ele alınırsa standart bir edebî metinden başka türlü değildir. Mevcut metinlerde salt edebî bir metin yoksa da mevcut edebî metin parçaları bütüne hizmet etmelerinin yanında kendi sınırları içinde edebî açıdan bir bağımsızlığa ve değere sahiptir. Müstakil bir edebî eser nakşedilmemiştir ancak nakşedilenlerde üst düzey edebî metin parçaları kullanılmıştır.

Bunlar, yani Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında yer alan edebî yapılar ve Karabalgasun-II Yazıtı’ndaki şiir parçası, metin parçası düzeyinde birer sanat eseri parçasıdır. Bu parçalar, metin parçası düzeyinde de olsa tıpkı Pazırık Halısı veya

⁷⁷⁰ V. Pazırık kurganından çıkarılan Pazırık Halısı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 106-108, 141-144. Bu halının çizimi için bk. Çoruhlu, 2020: 141. Bu halının renkli resmi için bk. Alyılmaz, 2016: 418.

⁷⁷¹ Balkaş Gölü yöresinde, bugünkü Alma Ata’nın 50 km ötesindeki Issık kasabesindeki Esik (/ Issık) kurganı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, 2020: 113-118. Bu zırh ve başlığın renkli resmi için bk. Alyılmaz, 2016: 364-365; Çoruhlu, 2020: 115, 457-464.

Kargalı (/ Yedi Su) Diademi gibi birer sanat ürünüdür. Bu edebî metin parçaları da yukarıda sayılan sanat eserleri gibi bozkır sanatının üyeleridir. Söz konusu metin parçaları Göktürkçenin dil yadigârları ya da tarihî birer belge olmalarının yanında aynı zamanda birer sanat eseri parçasıdır. Söz konusu yazıtlar hangi amaçla dikilmiş olursa olsun metin parçası düzeyinde edebî yapılara sahiptir ve bu edebî yapılar Türk sanatı, edebiyatı ve tarihi için oldukça önemlidir.

Bu edebî metin parçaları “kağan” ya da “bey”ler tarafından verildiği veya bozkırı bire bir yansıttığı için değil sahip oldukları edebî yapı ve içeriğini edebî şekilde sunup sanatsal şekilde görünür kıldıkları için güzeldir. Bu güzellik bir yandan sanatsal değer olduğu için kıymetlidir bir yandan da Uygurlar ile o dönemdeki Türklerin [(Kök) Türkler anlamında değil; onların, Uygur ve Kırgız gibi tüm boyların dâhil olduğu genel adlandırma anlamında Türkler] kültürel seviyesi ve sanatsal durumunun göstergesi olduğu için değerlidir.

4.3.10. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında Aliterasyon ve Asonans Karakteristik Midir?

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında edebî ya da şiirsel bir yapının kuruluşunda yatay veya dikey türleri aliterasyon ve asonans bir zorunluluk değildir. Söz konusu edebîlik araçları ele alınan yazıtların edebî ya da şiirsel yapılarında karakteristik olarak her zaman değil kimi zaman mevcuttur. Mevcut olduğu yerlerde de aliterasyon ve asonansın yatay türü vardır. Dikey türü veya başkafiye olarak değerlendirilebilecek bir yapı zorunlu ya da karakteristik olarak yer almaz. Başka bir deyişle aliterasyon ve asonans incelenen yazıtlarda sadece “yer yer” yatay türü ile görülür, dikey türüne rastlanmaz. Dikey aliterasyon ve asonansa benzer bir yapı olarak yazıtlarda önyineleme yer alır. Yazıtların kimilerinde önyineleme kullanılsa da Uygur şiirindeki gibi bir başkafiye tarzı veya yapısına rastlanmaz. Ele alınan yazıtlardaki edebî ya da şiirsel yapı genel olarak paralellik, ölçü, durak ya da kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri ile kurulur.

Buna ek olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında cümleleri suni edebî birliklere ya da şiirsel metin parçalarına ayırmanın ölçütleri, başka bir deyişle kompozisyon yükünü taşıyan edebîlik araçları “paralellik, ölçü, durak, kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri”dir. Aliterasyon ya da asonansın Ötüken Uygur

Kağanlığı Yazıtlarında 840 sonrası Uygur şiirinde olduğu gibi edebî birliklerin ya da metin parçalarının tespit edilebilmesinde de karakteristik bir rolü yoktur.

Sonuç olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında aliterasyon ve asonans tespit edilse de bunlar 840 sonrası Uygur şiirindeki gibi edebî veya şiirsel yapıların belirleyici özelliği (/ karakteristiği) değildir. Söz konusu yazıt grubunda başkafiye de karakteristik bir edebîlik aracı olarak görülmez. Aliterasyon ve asonansın belirleyici olmaması, bu edebîlik aracının kavim, dönem ya da bölgelere göre kimi zaman öne çıkıp karakteristik özellik kazandığının kimi zaman ise standart bir edebîlik aracı olduğunun göstergesidir.

Aliterasyon ve asonansın incelenen yazıtlarda karakterisitik olmasa da yer alması ise bu edebîlik araçlarının yerli olduğu iddiasını destekleyen bir durumdur. Ş. Tekin'e göre genel anlamda aliterasyon Uygur şiirinde 8. yüzyıldan itibaren yeni yeni kullanılmaya başlandığı düşünülebilir (1965: 45). Çalışmadaki örneklerle bakılarak Uygur şiirde kullanılan bu “benzer ses”lerin ilk tecrübeleri yazıtlarda yapılmıştır denebilir.

4.3.11. Ses Ahenginin Karakteristik Araçları: Paralellik, Ölçü, Durak, Redif ve Kafiye Değerindeki Ses Benzerlikleri

840 sonrası Uygur şiirinde aliterasyonun başat olduğu “ses ahengi” ve dolaylı yoldan “bütünlük sağlama” alanlarında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında farklı edebîlik araçları tercih edilmiş, başka bir ifadeyle aliterasyon ve asonansla oluşturulan “ses ahengi” ve “bütünlük sağlama”, yazıtlarda farklı edebîlik araçlarıyla elde edilmiştir. Yazıtlara bakıldığında “ses ahengi” ve dolaylı yoldan “bütünlük sağlama” için “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri”nin belirleyici faktör olduğu görülür. Bu durum bir nevi 840 sonrası Uygur şiirinde “aliterasyon ve asonans”ın yazıtlardaki karşılığının “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri” şeklindeki edebîlik araçları olduğudur.

Aliterasyon ve asonans, özünde kadim şiirin temel unsurlarından olan ses ahengini ortaya çıkaran edebîlik araçlarından ve 840 sonrası Uygur şiirinin başat araçlarıdır. Kadim şiirin temel unsurlarından olan ses ahengi için yazıtlarda

aliterasyon veya asonans yerine “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerinde ses benzerlikleri” şeklindeki edebîlik araçları tercih edilmiştir. Bu araçların “ses ahengi” oluşturmadaki işlevi ile “aliterasyon ve asonans”ın ses ahengi oluşturmadaki işlevi denktir. Yazıtlarda aliterasyon ve asonans kullanımı mevcuttur, bunlar da ses ahengine katkı sunan araçlardan bazılarıdır. Ancak aliterasyon veya asonans, ses ahengi açısından 840 sonrası Uygur şiirindeki veya yazıtlardaki “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri” gibi belirleyici bir faktör ya da genel olarak edebîlik, özel olarak şiirsellik için karakteristik değildir.

Doğal olarak 840 sonrası eserlerde aliterasyon ve asonansa göre yapılan incelemeler, yazıtlarda “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri” şeklindeki edebîlik araçlarına göre yapılmalıdır. Aliterasyon ve asonans 840 sonrası Uygur şiirinden hareketle şiirsellik ölçütü sayıp yazıtlarda da bunun aranması yazıtlar için doğru sonuç vermeyecektir çünkü şiirsellik adına yazıtlarda bu araç karakteristik olarak ya da şiirselliği belirleyici şekilde kullanılmamıştır. Bunların yerine “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri” edebîlik araçları tercih edilmiştir. Yazıtlardaki aliterasyon ve asonansın araştırılıp bunların yokluğundan hareketle metinlerin “şiirsellik”e ya da genel anlamda “edebîlik”e sahip olmadığını ileri süren ifadeler bu yüzden isabetsizdir. Kaçırılan nokta yazıtlar ve 840 sonrası şiirlerinde bir üst nitelik olarak “ses ahengi” için tercih edilen “araç” farklılığıdır. Örneğin Samdan; Jirmunski, Bernştam ve Şçerbak gibi araştırmacıların yazıtları düzyazı olarak tespit ederken ölçütlerinin “aliterasyon (/ ilk uyum) ve “hece ölçüsü (/ izosillabizm; izo “denk”, sillaba “hece”)” olduğunu belirtmiştir (Samdan, 2003: 42-43). Bu noktada yazıtlar için şiirsellik ya da genel olarak edebîlik ölçütü olarak aliterasyon ve asonansın ya da genel olarak başkafiyenin temel ölçütü olarak kullanımı isabetli değildir. Yazıtların şiir olup olmadığının tespitinde ses ahengi adına kullanılması gereken esas ölçütler mevcut eserlere göre “paralellik, ölçü, durak, redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri” şeklindeki edebîlik araçlarıdır. Ses ahengi dışındaki alanlarda ise başka ölçütler tercih edilebilir.

4.3.12. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki Redif ve Kafiye Değerindeki Ses Benzerlikleri

Bombaci yarım kafiye'nin *Dîvânu Lüğâtî't-Türk*'teki şiirlerde sıklıkla görüldüğünü, bu kafiye türünün Arap-Fars sistemine yakın olduğunu ve belki de onu yansıttığını belirtmiştir (1964: XXII). Tekin bu görüşe katılmanın zor olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacıya göre eski Türk şiirinde dize başı ve dize içi ses benzerlikleri kadar dize sonu uyaktan da yararlanılmış olduğu rahatlıkla söylenebilir (Tekin, 2020: 7). Ele alınan yazıtlara bakıldığında yarım kafiye değerinde ses benzerliklerinin tercih edildiği görülür. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı'ndaki dört ve beşinci cümlelerden oluşan ikilik (/ beyit) boyutundaki şiir parçasında (Gürgün, 2025: 280) Bombaci'nin işaret ettiği tarzda "a" yarım kafiyesi kullanılmıştır. Bunun dışında düzyazı kısımlarda da yine Bombaci'nin işaret ettiği tarzda yarım uyak değerinde ses benzerlikleri yer yer tercih edilmiştir. Doğal olarak ses ahengine katkı sunan bu edebîlik aracı henüz Arap-Fars şiiri etkisi yokken de Türk edebiyatında genel olarak edebîlik, özel olarak ise şiirsellik için kullanılmıştır. Bu sebeple yarım uyağın Arap-Fars sistemine yakın olduğu ve belki de bu şiir tarzını yansıttığı yorumundan ziyade yarım uyağın Türk şiiri ya da edebî anlayışı tarafından herhangi bir şiir anlayışından etkilenmeksizin bağımsız şekilde kullanıldığı yorumu daha isabetlidir. Yazıt metinlerinde işlek şekilde yer alan kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri, Türk edebiyatının kafiye ve redifi kullanan iki eski edebiyattan biri olmasını, hatta bu unsurları kullanan ilk edebiyat olması ihtimalini desteklemektedir⁷⁷².

Ş. Tekin Manihaist ve Budist Uygurların ilk edebî eserlerinde ahenk unsuru kafiye'nin bilinmediğini kaydetmiş, Aprın Çor Tigin'in kafiyesini şimdilik tesadüf eseri olarak değerlendirmiştir. Araştırmacı son devir Uygur şiirinde ise gerçekten sanat endişesiyle kullanılmış kafiye'lere az da olsa rastlandığını belirtmiştir (Tekin, 1965: 45). İncelenen yazıtlarda tespit edilen redif veya kafiye değerindeki ses benzerliklerine bakıldığında Uygurların redif veya kafiye değerindeki ses benzerlikleri ile müzikalite yaratmayı, bu teknikleri bildiği, en azından bunlara aşina olduğu söylenebilir. Buradan hareketle de Uygur şiiri ve sonraki dönemlerde tercih

⁷⁷² Köprülü, Kowalski ve Banarlı'nın bu yöndeki fikirleri için bk. Banarlı, 1971: 55. Ayrıca Özünlü'nün belirttiğine göre eski Yunan ve Latin edebiyatlarında uyak kullanılmamış; ses yinelenmesi olarak ünlü-ünsüz yinelenmesi ve bazı seslerin sık sık yinelenmesi üzerinde durulmuştur. Klasik sözbilim bu sebeple uyakların özellikleri gibi ses olayları ile ilgilenmemiştir (Özünlü, 2001: 116).

edilen redif veya kafiye değerindeki ses benzerliklerinin, yazıtlardaki bu tecrübelerle dayandığı yorumu yapılabilir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında edebîliği veya şiirselliğı oluşturmak için tercih edilen redif veya kafiye değerindeki ses benzerlikleri, kullanım sıklığındaki farklılıklarla Uygur şiirinde de devam etmiştir denebilir. Doğal olarak Uygur şiirindeki redif veya kafiyeyle dayalı ses benzerlikleri tesadüf değil kullanım sıklığı aliterasyon ve asonansa göre daha düşük ancak 840'tan önce dahi bilinen tekniklerdir yorumu yapılabilir.

4.3.13. İncelenen Uygur Yazıtlarından Yazıtlardan Hareketle 840 Sonrası Uygur Şiiri İçin Hece Ölçüsü Çıkarımı

Ş. Tekin'e göre Uygur şiirinden hece ölçüsü şiirin zorunlu unsuru değildir ve kısım kısım yer alan ölçü, tüm metne yayılmadığı için tesadüftür (1965: 46, 52). İncelenen yazıtlardaki ölçülü ve duraklı kısımlar, hece ölçüsü ve durağın Uygurlar tarafından kullanılan ya da en azından aşına olunan teknikler olduğunu gösterir. Bunlar, tıpkı redif ve kafiye değerindeki ses benzerliklerinde olduğu gibi Uygur şiirinde de bilinçli olarak kullanılmış, metnin kimi kısımlarında tercih edilmiş olabilir. Yazıt metinlerindeki yapıların ölçülü kısımları Uygur şiiri için hece ölçüsünü zorunlu hâle getirmese de tesadüf ol(a)mayacağını da akla getirir ve bu ihtimali canlı tutar.

4.3.14. Edebî Metin Parçaları Okuryazarlığın Göstergesi Olarak Yorumlanabilir Mi?

Sinor gibi kimi araştırmacılar Orta Asya'da okuryazarlığın genel olarak olmadığını ileri sürmüştür (2014a: 27). Her yazarın teorik olarak okunmak için yazdığı, Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında oldukça yetkin edebî yapıların yer aldığı, bozkıra ait unsurların edebî yapılar içinde eritildiğı ve yazıtlarda edebî olmayan yapıların da yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda okuryazarlığın yaygın olduğu ileri sürülebilir. Dilin bağlama ve amaca uygun olarak hem edebî hem iletişimsel kullanımı, genel olarak dil kullanımındaki bilinci gösterir. Okuryazarlığın yaygın olmadığı bir ortamda yazarların edebî yapılar adına bu kadar uğraşmaları, acımasız bozkırda yazıt dikmeleri ve yer yer kusursuz edebî metin parçaları

yaratmaları makul değildir. Karşılığı olmayan bir durum adına böyle bir mesainin yapılması mantıklı değildir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında okunma kaygısının göstergesi olan Kül Tigin Yazıtı'nda güney yüzünün on iki ve on üçüncü satırlarındaki “*on ok oglıŋ*”a : *t(a)tıŋa* : *t(ä)gi* : *bunı* : *körü* : *bil(i)ŋ* : *b(ä)ŋgü t(a)ş* : *tokıtd(i)m* : *y[(a)g]uk (e)l* : *(ä)rs(ä)r* : *(a)nç(a) t(a)kı* : *(ä)rig y(e)rtä irs(ä)r (a)nça* : *(ä)r(i)g y(a)rtä* : *b(ä)ŋgü t(a)ş* : *tokıtd(i)m bitı(t)dim* : *(a)nı kör(ü)p* : *(a)nça bil(i)ŋ* : *ol [t(a)ş(i)g : tokıtd](i)m*” (Şirin, 2016: 622) gibi yazıtların işlek bir kavşağa konduğuna dair bir pasaj yoktur. Buna rağmen Uygur Yazıt grubundaki metinlerin de tıpkı Göktürk Yazıtlarındaki gibi yüksek metin işçiliği ile oluşturulması okunma kaygısının göstergesi olarak yorumlanabilir.

4.3.15. Göktürkçenin İletişimsel ve Edebî Dil Görünüşü

Hoid Tamir ve Gurvaljin Uul Yazıtlarında herhangi bir edebî yapının kurulmamasından ötürü dilin iletişim kurmak gibi pratik bir amaçla kullanıldığı söylenebilir. Bu yazıtlardaki dil öğelerinin bağımsız bir değeri yoktur. Buradaki dil, iletişimde kullanılan günlük dildir ve edebî açıdan bir değeri yoktur. Bu iki yazıtta dilin “iletişimsel” türü ya da boyutu kullanılmıştır.

Buna nazaran Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tariat, Tes, Şine Us, Arhanan Yazıtlarının kimi parçalarında edebîlik araçları değişen yoğunlukta kullanılmış ve yer yer edebî yapılar oluşturulmuştur. Doğal olarak kurulan bu edebî yapılardan hareketle söz konusu yazıtların edebî yapılarında dilin edebî bir şekilde kullanıldığı söylenebilir. Bu yazıtlarda edebî yapının kurulduğu metin parçalarında dil öğelerinin bağımsız bir değeri vardır ve bu dil pratik iletişimi geri plana atan özel bir edebî dildir. Bu edebî dilin sanatsal açıdan değeri, özgünlüğü ve önemi vardır. Söz konusu dil bir araç değil amaçtır. Adı sayılan yazıtların kimi parçalarında edebî dil özel olarak yaratılmıştır.

Bu bilgilerden hareketle Göktürkçenin edebî ve iletişimsel olmak üzere en az iki dil türü ya da boyutuna sahip olduğu ileri sürülebilir. Göktürkçe Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tariat, Tes, Şine Us, Arhanan Yazıtlarında yer alan kimi edebî metin parçalarında edebî dil olarak ve başlı başına bir amaç şeklinde kullanılmıştır.

Bu parçalarda dilin iletişim işlevi tamamen olmasa da büyük oranda geri plana atılmış ve dil, başlı başına bir değer kazanmıştır. Böylece Göktürkçenin iletişimsel ya da günlük dilden ayrı özel bir dil boyutu, edebî dil boyutu ortaya çıkmıştır. Edebî dil, genel olarak dil sisteminin içinde pratik iletişim işlevinin ikinci plana atıldığı ve estetik yaşantı oluşturma amaçlandığı, özgün değeri olan bir dil boyutudur. Edebî dil, dil denen sistemin sadece bir boyutudur. Bu boyutun ayırt edici özelliği estetik yaşantıyı en nitelikli şekilde gerçekleştirebilecek boyut olmasıdır. Nitekim edebî dilin de pratik işlevli iletişimsel ya da günlük dilden ayrılan yönleri yazıtlardan örneklerle somut olarak ortaya konmuştur.

4.3.16. Çağdaş Okurun Dikkatine: Engin Bozkırın İnce Sanatı

Çalışmada tespit edilen edebî kullanımların Göktürkçenin çağdaş okurları için de önemli bir sonucu vardır. Tespit edilen edebî yapılar, metin parçası düzeyinde olsa da Ötüken Uygurlarının bozkırda Göktürk yazısıyla genel olarak estetik, özel olarak edebî olarak nitelendirilebilecek metin verebilme düzeyine ulaştıklarını göstermektedir. Bu sebeple çağdaş okurlar Göktürkçe eserlere yaklaşırken sanatsal bir dünya ile karşılaşabileceklerini ve yeni bir algılama durumuna, estetik bakış açısına bürünmeleri gerekebileceğini akıllarından çıkarmamalıdır. Bu yeni algılama durumu yani estetik tavır ya da bakış açısı takınılmazsa eserlerin değeri yeterince anlaşıl(a)maz. Bu sebeple okur, zihninin bir köşesinde bu estetik tavrı hazır bekletmelidir.

Birçok Uygur Yazıtı'nın metni farklı dağılım ve oranlarda olsa da paralellik, ses uyumu ve ahengi, eksilti, benzetme ve metafor kullanımı, çeşitli söz sanatlarını barındırma, yinleme, özgünlük, çoklukta birlik ve bütünlüklü olma niteliklerini barındırması sayesinde günlük dilden farklılaşmış ve farklı düzeylerde edebîlik kazanmıştır. Birçok farklı okuma ve çalışmaya açık yazıt metinlerine edebî yönleri ile de yaklaşmak onların önemli bir tarafını daha gözler önüne serer. Böylelikle yazıtların tam olarak anlaşılması ya da değerlendirilmesine bir adım daha yaklaşılabilir.

4.3.17. Kafiye Değerindeki Ses Benzerliğinin Varlığı Tartışması

Stebleva hem *Poeziya Orhono-Yeniseyskih Tyurok* makalesinde hem de *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov* eserinde Orhun ve Yenisey Yazıtlarında kafiye bulunmadığını ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre yazıtlarda ritmik vurgu yalnızca kelimelerin başında bulunur ve mısra sonunda kafiyenin ortaya çıkması gerekli değildir. Yazara göre Göktürk Yazıtlarında satır başı kafiyeler bilinçli kelime seçimi izlerini verse de mısra sonundaki seslerin örtüşmesi zorunluluktan kaynaklanır ve burada herhangi bir yaratıcılık yoktur. Stebleva paralel yapılarda kaçınılmaz olarak kafiye benzeri yapıların yer aldığını, bunların genellikle fiil, kimi zaman da isimlerin aynı gramer formundaki seslerinin tesadüfi şekilde örtüşmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Araştırmacıya göre bu olgu mısranın sonuna doğru giden gramerlik ses benzerlikleridir ve kafiye değildir (Stebleva, 1965: 38-39).

Stebleva'nın bu fikirleri mevcut çalışmadaki Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından elde edilen verilerden hareketle tartışılabilir. Göktürk Yazıtlarındakine benzer kullanımlar Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında da görüldüğü ve söz konusu iki yazıt grubu aynı geleneğe mensup olduğu için Stebleva'nın kafiye hakkında fikirleri bu yazıt grubundan hareketle tartışılabilir.

Öncelikle Stebleva'nın Göktürk Yazıtlarında kafiye olmadığına dair fikirlerine Hacıyev karşı çıkmıştır. Hacıyev yazıtlarda gerçekten kafiyenin var olduğunu belirtmiş ve “KT, D, 2”deki “*yüküntür-sökür*” ve “T 12”deki “*udusıkım-olursıkım*” alıntıları ile fikirlerini desteklemiştir (2011: 418-419). Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında redif değerinde ses benzerlikleri sıklıkla kullanılmıştır. Bunun yanında gramer ve zorunluluktan kaynaklanmayan kafiye değerindeki ses benzerlikleri de yer yer tercih edilmiştir. Kafiye değerindeki ses benzerlikleri, redif değerindeki ses benzerlikleri kadar olmasa da mevcuttur. Örneğin Karabalgasun-II Yazıtı'nın dört ve beşinci cümleleri olan “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı*” ve “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kışga : boltı*” ifadelerinde “*boltı*” redif değerinde ses benzerliği olduğu gibi “*a*” şeklinde kafiye değerinde ses benzerliği de vardır. Benzer bir ses benzerliği aynı yazıtın on bir ve on ikinci satırları “*tegimde (?) : boltı :*” ve “*buka : ogl(ı)m (a)tı :*” arasında da mevcuttur. Buradaki ses benzerliği “*tı*” şeklinde gramerden kaynaklanmayan ve kafiye değerinde bir ses benzerliğidir. Örneğin Suci Yazıtı'nda

paralel yapılar arasında uyak ve redif değerinde ses benzerlikleri vardır. Suci Yazıtı'nın ilk cümlesi “uygur : yir(i)ntä :/ y(a)gl(a)k(a)r : k(a)nta :/ k(ä)l[t(i)m]” şeklinde “Yer Tamlayıcısı / Yer Tamlayıcısı / Yüklem” paralelliğine sahiptir. Yer tamlayıcılarında “uygur” ve “y(a)gl(a)k(a)r” biçiminde paralelliğe sahip ilk sözcüklerinde uyak değerinde “r” ses benzerliği mevcuttur. Ayrıca “yir(i)ntä”, “k(a)nta” şeklindeki paralelliğe sahip ikinci sözcüklerinde de uyak değerindeki “n” ve redif değerindeki “tA” ses benzerlikleri vardır. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında ses ahenginin ulama, paralellik, ölçü, durak, aliterasyon, asonans, kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri gibi pek çok edebîlik aracı ile gözetildiği ve ahenge oldukça önem verildiği bu çalışmada örnekleri ile ortaya konmuştur. Kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri müzikalite yaratmak uğruna kullanılan önemli edebîlik araçlarıdır. İncelenen yazıtlarda pek çok edebî yapı gerek kafiye gerek redif değerindeki ses benzerlikleri ile müzikalite açısından desteklenmiştir.

İkinci olarak yazıtlarda kullanılan ölçü (ve varsa durak) ve paralellik edebîlik araçları ritmi oluştururken kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri müzikaliteyi oluşturan edebîlik araçlarındandır. Kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri ritmik değil müzikal araçlardır, ritim değil belirli bir müzikalite ortaya çıkarır. Ritim, sadece ölçüden (herhangi bir ölçüden) değil paralellikten de kaynaklanabilir. Başka bir deyişle ritim, ölçüden kaynaklanır ancak paralellik de ölçünün kaynaklarından biridir. Ritmin oluşturulmasına sadece ölçü veya paralellik ya da hem ölçü hem paralellik hizmet edebilir. Edebî bir parçada herhangi bir ölçüden bağımsız sadece paralellikle de ritim elde edilebilir. Ritimden bağımsız olarak kafiye veya redif değerindeki ses benzerlikleri ile müzikal bir yapı kurulabilir, belirli bir müzikalite elde edilebilir. İncelenen yazıtlarda ritim ile müzikalite genelde yan yana yer alır ancak bu durum müzikaliteyi ritme ya da ritmi müzikaliteye bağlamaz. Bunlar birbirlerinden bağımsız iki edebîlik aracıdır ve birbirlerinden bağımsız şekilde var olur. Sonuç olarak kafiye ve redif değerindeki ses benzerlikleri ritmik olgular değildir, ritim de zorunlu olarak yalnızca ölçüden (herhangi bir ölçü) kaynaklanmaz. Yazıtlarda hem ritmin hem müzikalitenin farklı farklı kullanımları yer alır. Örneğin aşağıdaki metin parçası Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün sekizinci satırından alıntılanmıştır:

ör-g(i)n (a)n-ta i-t(i)t-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 7 Hece

çıt (a)n-ta to-kıt-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

y(a)y (a)n-ta y(a)y-l(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 : 6 Hece

y(a)-ka (a)n-ta y(a)-k(a)-l(a)-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 : 8 Hece

b(ä)l-gü-m(i)n: bi-t(i)-g(i)-m(i)n (a)n-ta y(a)-r(a)-t(i)t-d(i)m

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 : 13 Hece

Alıntılanan metin parçasındaki edebî yapıda cümleler yer yer yakın ölçülerle kurulsa da herhangi bir hece ölçüsünden söz edilemez. Ancak söz konusu metin parçasında “Nesne + Yer Tamlayıcısı + Yüklem” paralelliği mevcuttur. Bu parçanın ritmi ölçü veya duraktan değil bu paralellikten kaynaklanır. Paralelliğin oluşturduğu nitelik, parçanın ritmik kısmıdır. Müzikal kısmında ise “-(I)td(I)m” ve “-l(a)d(i)m” redif değerinde ses benzerlikleri yer alır. Söz konusu müzikal yapı “(a)nta” şeklinde aynı kelimenin tekrarı gibi başka edebîlik araçları ile de desteklenmiştir. Ancak söz konusu müzikal unsurlar, ölçü ile oluşturulan ritimden bağımsız olarak var olur. Ritim ve müzikalite birbirlerinden ayrı ayrı var olduktan sonra metnin genel ahengi noktasında birleşirler ve ses ahengini meydana getirirler. Nitekim bu metin parçasında da paralellik ile oluşturulan ritim, redif değerindeki ses benzerlikleri ve diğer edebîlik araçları ile oluşturulan müzikalite ile birleşmiş ve etkili bir ses ahengi oluşturmuştur.

Üçüncü olarak Wellek ve Warren’e göre ses düzenlemeleri dilden dile değişir. Her dil kendine özgü bir ses sistemine sahip olduğu için dilden dile farklılaşan ünlü benzerlikleri ve zıtlıkları ya da ünsüz akrabalıkları vardır (Wellek ve Warren, 2011: 181). Türkçenin sondan eklemeli yapısı sayesinde cümle sonlarında aynı çekim aracılığıyla sesler benzer veya zıt şekilde örtüştürülebilir. Burada çekimden kaynaklı bir zorunluluk vardır ancak bu dil ile ilgili bir zorunluluktur. Yazar, Türkçenin bu yapısını kullanıp rahatlıkla redif veya kafiye değerinde ses benzerlikleri elde edebilir.

Burada çekim açısından bir zorunluluk olsa da yazar bu zorunluluğu kendi amacı uğruna işlevsel şekilde kullanabilir, benzer çekimleri art arda getirip belirli bir müzikalite yaratabilir. Yaratıcılık açısından kimi zaman çok çaba harcamaksızın dahi Türkçenin mevcut yapısı sayesinde rahatlıkla müzikalite yaratılabilir. Ancak “*kök : t(ä)ñridä : kut(u)m : yuyka : boltı*” ve “*y(a)gız : y(e)rdä : yolım : kısga : boltı*” cümleleri arasındaki “a” kafiye değerindeki ses benzerliği ve “*boltı*” redif değerindeki ses benzerliği, pek çok edebîlik aracının yanında benzer şekilde yazarın yaratıcılığının ürünüdür. Türkçenin cümle veya mısra sonunda redif ve kafiye değerindeki ses benzerlikleri ile müzikalite yaratmaya müsait yapısı, yazarların yaratıcılığını gölgelememelidir. Edebî bir yapının olmadığı yerde gramerden ya da zorunluluktan doğacak ses benzerlikleri edebî özellikleri ile öne çıkmayacak, söz konusu yapı içinde sadece ses benzerliği olarak cılız kalacak ve herhangi bir sanatsal boyut yaratamayacaktır.

Dördüncü olarak paralel yapılarda ise aynı çekimin tercih edilmesi sayesinde redif veya kafiye değerindeki ses benzerlikleri ortaya çıkabilir. Bunlar tesadüfî değil aksine yazarın bilinçli şekilde paralellik kurup belirli bir ritim elde etmesi ve bunu müzikalite ile desteklemesi sayesinde ortaya çıkan yapılardır. Söz konusu yapılar rastgelelikten değil paralelliğin müzikaliteyi de gözetir şekilde kurulması ile bilinçli şekilde elde edilen yapılardır. Nitekim yazıtlarda kurulan güçlü ses ahengi, ritmin ve müzikalitenin genelde aynı anda gözetilmesinden doğar. Yazıtlarda yüksek düzeyde gözetilen ses ahengi, müzikaliteye sahip paralel yapıların özellikle kurulduğunun göstergesidir.

Hamilton “Dokuz Oğuz” ifadesi üzerinde dururken Türkçede genel uyumlulaştırma ve yankılı sözcüklere önem verildiğini belirtmiştir. Araştırmacı “Toğuz-Oğuz” ifadesinin tam uyaklı olduğunu ve bu yüzden başarısız bir yarım uyak izlenimi veren “*Toğuz-Oğuş” ifadesinin tam uyaklı “Toğuz-Oğuz”a dönüşmüş olması gerektiğini dile getirmiştir. Yazar bu dönüşümde “-ş>-z” geçişini/benzeşmesini ses temelinde olan bu iki sebebe bağlar (Hamilton, 2018: 257-258). Böyle bir uyum sağlayıcı benzeşmenin söz konusu kelimedede olup olmadığı ya da “Dokuz Oğuz”un kökeni tartışmalı olsa da Hamilton Türkçenin ses ahengi kurmaya olan meylini açık bir şekilde ifade etmiştir. Sesi her dönemde gözeten böyle

bir dil sisteminin içinde yazar tarafından yaratılan ses ahenginin tesadüf olmaması ihtimali, olması ihtimalinden daha yüksek ve makuldür.

4.3.18. Sanatsal Forma Sahip Olan ve Olmayan Aliterasyon Tartışması

Birçok araştırmacı yazıtlarda asonans ve aliterasyonun varlığını çeşitli sebeplerle kabul etmiştir. Örneğin Thomsen kimi yerlerdeki ses ve hece tekrarlarının (/ aliterasyon) bilinçli bir şekilde yapıldığını ifade etmiştir (2011: 119, 206). Giraud “eş anlamlı ikileme (/ Yun. hendia-dyoin/ İng. hendiadyoin)”lerin genellikle aliterasyonlu yapıları da barındırdığını ifade etmiştir (1999: 191-192). Stebleva yazıtlarda farklı aliterasyon türlerinin birçok örneği olduğunu ileri sürmüştür (Stebleva, 1965: 28-29; Berta, 2007: 125-126). Bombaci (1964: XIII) ve Hacıyev (2011: 417-418) de yazıtlarda aliterasyonun varlığını kabul eden araştırmacılar arasındadır. Aksan yazıtlarda kimi ikilemelerin aynı zamanda aliterasyona da sahip olduğunu ve bunun daha etkili bir anlatım yarattığını ifade etmiştir (2000: 94-100, 110-111). Ercilasun’a göre yazıtların metninin musikisini oluşturan öğelerden biri asonans-aliterasyon araçlarıdır (2016: 411). Aydın aliterasyonların yazıtlara edebî bir hava verdiğini ifade etmiştir (2019: 136). Alyılmaz da yazıt metinlerinde kimi aliterasyonlara dikkat çekmiştir (2021: 347). Ölmez Göktürk Yazıtlarının dilini güçlü ve etkili kılan araçların başında çeşitli tarzlarda gerçekleştirilen ikilemeleri görmüş ve bu ikilemelerin de bünyelerinde genellikle aliterasyon da barındırdığını ifade etmiştir (2021: 46; 2023: 16).

Bunun yanında kimi asonans ve aliterasyon kullanımlarının ise edebîliği tartışmalıdır. Örneğin Gandjei “14. Hoid Tamir Yazıtı”ndaki “*biš baliqa barirmiz*” gibi kimi ses tekrarlarının tarihî bir gerçekliği ifade etmek adına dilsel gereklilikten kaynaklandığını ve sanatsal bir forma sahip olmadığını dile getirmiştir (1958: 143). Araştırmacı haklı olarak “*biš baliqa barirmiz*” gibi bir cümlede tarihî bir gerçeklik olduğu için bu cümlenin ancak böyle kurulabileceğini ifade etmiş ve buradaki söz konusu aliterasyonun sanatsal bir form olmayıp dilsel gereklilikten kaynaklandığını belirtmiştir.

Doerfer ise daha önceki araştırmacılar tarafından tespit edilen aliterasyonların gerçekten aliterasyon olmadığını iddia etmiştir. Yazar aliterasyon olarak tespit edilen yapıların bilinçli şekilde oluşturulmadığını, yazarın aliterasyon gibi bir amacının

olmadığını, söz konusu kullanımların metnin iç yapısından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Örneğin Doerfer'e göre “*yaßáz yaßlaq*” örneğinde anlamı güçlendirmek için aynı kökten gelen kelimeler kullanılmıştır. “*äðýüdi ?äšid qatāyðî tınla*” örneğinde ilk iki kelimenin “ä” ile başlaması tesadüftür. Doerfer “KT, K, 10”da yer alan “*körür közöm körmáz-täŵ, bilir bilëŷëm bilmáz-täŷböldi*” ifadesinde gerçek bir aliterasyon bulunmadığını, bunun “figura etymologica” olduğunu ileri sürmüştür (1996: 70, 109-111). Sonuç olarak Doerfer daha önceden tespit edilen aliterasyonların aliterasyon olmadığını, yazarın niyetinden ve kimi örneklerin de “figura etymologica” olmasından temellendirmiştir. Bunun yanında kimilerini ise doğrudan tesadüf olarak kabul etmiştir.

Öncelikle metin üretildikten sonra yazar da her okur gibi bir okurdur ve yazarın amacı, amacını gerçekleştirip gerçekleştirilmeme gibi unsurlar metnin edebîliği üzerinde etkili değildir. Ayrıca söz konusu dönemdeki yazarların amacı bilinemez. Bilinse dahi sahip olduğu amaç ya da bu amacı gerçekleştirme başarısı edebîlik için bir ölçüt ya da yeter şart değildir. Ne amaçla olursa olsun edebîliğin yaratılıp yaratılmaması dil göstergelerinin sanatsal şekilde düzenlenip düzenlenmemesine ve edebî bir yapının var olup olmamasına bağlıdır. Yazarın edebîlik yaratma amacı esas veya ikincil olabilir. Eleştirmenin amacı yazarın niyetini araştırmak veya hangi saik ile bu yapıların oluşturulduğunu yorumlamak ve buradan hareketle bir edebî değerlendirme yapmak değil bu yapıların edebîliğini yapı ve iç bağlamdan hareketle tespit edip edebî değerlendirme yapmaktır. Edebîliğin metin merkezli tespitinden sonra amaçla ilgili yorum mümkündür. Bunun yanında yazıtların sahip olduğu oldukça nitelikli kimi ses ahengi yapıları, yazarların aliterasyonu düşünmedikleri değil aksine düşündükleri fikrini güçlendirir. Kısaca yazarın niyeti üzerinden söz konusu yapıların sanatsal forma sahip olup olmadıkları belirlenemez. Bunun yanında kimi ifadeler “figura etymologica” yapısında olabilir. “Figura etymologica” içerik ile ilgili bir edebîlik aracıdır ve söz konusu araç içerikle ilgili etkisinin yanında ses ile ilgili bir nitelik de taşıyabilir. Başka bir deyişle “figura etymologica” hem içerik hem ses açısından sanatsal etkide bulunabilir. İçerikle ilgili bir edebîlik aracının etkisi sadece içerikle sınırlanamaz, söz konusu edebîlik aracın ses ahengine bir katkısı varsa bu katkı da ses ahengi ile ilgili boyutta ayrıca olumlu bir değer olarak hesaba katılır.

Eğer bir ifade ile aliterasyon yaratılmışsa bunun sanatsal forma sahip olup olmaması, edebî bir değerin olup olmaması yazarın amacı ya da bu ifadede başka bir edebîlik aracının var olup olmamasına bağlı değildir. Bu bir yanıyla “metin parçasının dış bir gerçekliğe atıf yapıp yapmaması”na bağlı iken bir yanıyla da aliterasyonun kullanıldığı yerde “edebî bir yapının mevcut olup olmamasına” bağlıdır. Doğal olarak Doerfer’in ileri sürdüğü gibi söz konusu aliterasyonların sanatsal forma sahip olup olmaması yazarın amacı veya başka bir edebîlik aracından hareketle tespit edilemez. Araştırmacının ileri sürdüğü gibi bu aliterasyonların aliterasyon olmadığı da yine bu şekilde belirlenemez. Gandjei “14. Hoid Tamir Yazıtı”ndan alıntılacağı parçanın tarihî bir gerçekliği ifade etmek adına dilsel gereklilikten kaynaklandığı için sanatsal forma sahip olmadığını belirtmiştir. Gandjei’nin ileri sürdüğü tarihî bir gerçekliğin zorunlu dilsel ifadesi ise yapının edebî olup olmamasının tespitinde geçerli bir ölçüttür. Ancak bu noktada edebî bir yapının var olup olmadığı da araştırılmalıdır. Gandjei’nin belirttiği tarihî bir gerçekliğin ifadesi söz konusu metin parçasının edebî olmayışı ve bu ses ahenginin sanatsal bir forma sahip olmayışının “varlık biçimi” kanadadır. Bunun diğer bir kanadı ise söz konusu metin parçasının derin yapıda edebî bir boyuta sahip olmayışıdır.

Dilsel gereklilikten kaynaklansın ya da kaynaklanmasın, özel olarak sanatsal bir amaç hedeflensin ya da hedeflenmesin (Metin merkezli eleştiri açısından bakıldığında yazarın amacı bir ölçüt değildir.) sonuç olarak ses ahengi yaratılmışsa ve edebî bir yapının içindeyse bu ses ahengi edebî bir etki yapar, bu ses ahenginin edebîliğinden bahsedilebilir. Ancak dilsel gereklilikten kaynaklansın ya da kaynaklanmasın ve özel olarak sanatsal bir amaç hedeflenip başarılamamışsa yani edebî bir yapı kurulamamışsa ses ahengi yaratılmış olsa bile edebî bir yapının içinde olmadığı için bu ses ahengi edebî bir etki yapmaz, ses ahenginin edebîliğinden bahsedilemez.

“14. Hoid Tamir Yazıtı”nda ses ahengi “b” sesinin tekrarından kaynaklı yatay aliterasyon edebîlik aracı ile kurulmuşsa da hem yazıtın genelinde edebî bir yapı oluşturulmadığı hem de tarihî bir gerçekliğe dilsel zorunlulukla atıf yaptığı için bu ahenk edebî değildir. Başka bir deyişle “14. Hoid Tamir Yazıtı”nda yatay aliterasyon ortaya çıkmış ancak söz konusu aliterasyonun dâhil olduğu yapı, edebî olmadığı için ve tarihî bir gerçekliğe dilsel zorunluluk olarak atıf yaptığı için bu aracın herhangi bir

edebî niteliği ortaya çıkmamıştır. Söz konusu ifadenin dile getirilişinde belirli bir ses ahengi yer alsa da derin yapısında herhangi bir edebî yapı tesis edilmediği ve doğrudan dış gerçekliğe atıf yaptığı için edebî değildir. Bunun yanında eğer “14. Hoid Tamir Yazıtı” edebî bir boyuta sahip olsaydı bu aliterasyon dilsel zorunluluktan kaynaklansa bile bu edebî yapı tarafından edebî kılınacaktı. Sonuç olarak burada yer alan genel olarak ses ahengi, özel olarak aliterasyonun edebî olmayışının bir sebebi Gandjei’nin belirttiği gibi tarihî bir gerçekliği ifade etmek ve dilsel zorunluluk iken bir diğer sebebi ise edebî bir yapının içinde yer almasıdır.

“*körür közöm körmaz-tâf, bilir bilëvëm bilmaz-tâfböldi*” ifadesinde dış gerçekliğe doğrudan bir atıf yapılmamış yani dış dünyada gerçek bir bilgi göndergesel dil işlevi ile okurlara aktarılmamıştır. Bunun yanında benzetme, paralellik, ses ahengi, “figura etymologica” gibi edebîlik araçları tercih edilmiştir. Böylece söz konusu metin parçasında edebî bir yapı kurulmuştur. Bu edebî yapıda “k” ve “b” konsonantları kelime başında tekrar etmiş, yatay aliterasyon oluşturulmuş ve bu ses benzerliği metin parçasının ses ahengine katkı sunmuştur. Söz konusu metin parçasındaki ifadeler bir açıdan “figura etymologica” olarak içeriği desteklerken bir açıdan da aynı konsonantların kelime başında tekrarı ile ses ahengini desteklemiştir. Söz konusu ifadelerin “figura etymologica” olması bunların aliterasyon da yaratmasına engel değildir. Doğal olarak hem içerik hem ses ahengi desteklenmiştir. Kurulan bu edebî yapıdan ötürü (yazarın amacı ya da başka bir edebîlik aracından ötürü değil) “k” ve “b” seslerinin kelime başlarındaki tekrarı bir yatay aliterasyondur. Bunların edebîliği hem metin parçasının dış gerçekliğe doğrudan atıf yapmayan varlık tarzı hem de edebî yapısından kaynaklanmıştır.

Buradaki dikkat edilecek nokta söz konusu ahengin içinde bulunduğu yapıdır, edebîliğin varlığını belirleyen unsurlardan biri edebî yapıdır. Eğer bir edebîlik aracı edebî bir yapının içindeyse onun edebîliğinden bahsedilebilir. İncelenen diğer yazıtlarda yer yer dilsel zorunluluktan ötürü kimi aliterasyonlar yer almıştır. Örneğin Tariat Yazıtı’nın batı yüzünün ilk iki satırından alıntılanan “*b(a)rs yılka yıl(a)n yılka : (e)ki yıl y(a)yl(a)d(ı)m*” ifadesinde benzer bir durum vardır. Bu ifadedeki “y” seslerinin tekrarı dilsel zorunluluktan ötürü kaynaklanmıştır çünkü “*yıl(a)n yıl*” başka türlü ifade edilemez. Ancak bu ifadenin yer aldığı metin parçasında yer alan paralellikler, hece ölçüsü, ses benzerlikleri ile birleşince bu dilsel zorunluluğun

edebîliğinden bahsedilebilir. Bu dilsel zorunluluk edebî yapının içinde yer almış ve bu yapı tarafından edebî kılınmıştır. Burada tarihî bir gerçekliği ifade etmek adına dilsel bir zorunluluk yer alsa da edebî yapıdan ötürü söz konusu aliterasyonun edebîliğinden bahsedilebilir. Bu aliterasyonun sanatsal formu, içinde bulunduğu edebî yapıdan kaynaklanmıştır.

4.3.19. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebîliği Konusunda Fikir ve Öneriler

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ve edebî yapıları hakkında kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz değerlendirmelerde bulunulmuştur. Söz konusu olumsuz değerlendirmelerin kimine yorumun yapıldığı dönemde edebî yapılara sahip yazıtların keşfedilmemesi ya da yazıtların sağlıklı okumasının yapılamaması sebep olmuştur. Kimi noktalarda ise yazıtlardaki edebî yapıların tespit edilememesi söz konusu olumsuz yorumlara yol açmıştır. Bu olumsuz yorumların yanında kimi olumlu yorumlarada rastlanır.

Giraud Göktürkçenin soyut sözcük ve terimlere sahip olmadığını, bu yüzden Göktürk Yazıtlarının fikir ve duyguları benzetme ya da metafor ile ifade etmek zorunda kaldığını dile getirmiştir (1999: 216-222, 233). Benzer bir şekilde Göktürk Yazıtlarının soyut kavramlar yönünden zayıf olduğu fikri Kramsky tarafından da dile getirilmiştir (Aksan, 2015: 90). Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, Göktürk Yazıtlarıyla birlikte aynı edebî geleneğin temsilcisi ve aynı Türkçenin yani Göktürkçenin ürünleridir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında da benzetme ve metaforlara başvurulmuştur. Söz konusu benzetmeler ya da metaforlar Türkçenin fikir ve duyguları ifade etmede soyut sözcük veya terime sahip olmamasından değil edebî kaygıdan kaynaklanmaktadır. Örneğin “sonsuz” anlamını ifade etmek için “*beṅgü*” kelimesi Göktürkçenin kelime kadrosunda mevcutken Tariat ve Şine Us Yazıtlarında “sonsuz” anlamı için “*bıṅ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k*” şeklinde edebî yapısını kullanmış ve “sonsuz” kelimesini “*bıṅ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k*” mecaz temelindeki ifade ile karşılamıştır. Bu kullanım soyut sözcük veya terim eksikliği değil açık bir şekilde genel olarak estetik, özel olarak edebî kaygıdan ötürüdür. Aynı şekilde “püskürtmek, bozguna uğratmak” anlamlarını ifade etmek için Göktürkçenin kelime kadrosunda “*yañ-* / *yay-*” kelimeleri mevcutken Şine Us Yazıtı’nda “*yazı kıl-*”

ifadesi benzetme temelinde kullanılmıştır. Yukarıda dile getirildiği gibi “yazı kıl-” edebî kullanımının tercihi soyut sözcük veya terim eksikliğinde değil genel olarak estetik, özel olarak edebî kaygıdan ötürüdür.

Ögel Uygurların kültür ve sanatını ele alıp değerlendirmiş, onların (Kök) Türklerin maddi ve manevi mirası üzerine kurulduğunu belirtmiştir. Araştırmacı Göktürk harfli Uygur yazı dilinin (Kök) Türk Kağanlığı dönemindeki seviyeyi pek aşmadığını ileri sürmüştür. Ayrıca 840’tan sonra edebî dilin birkaç taş yazıttan ziyade kütüphaneleri dolduran bir edebiyat ve kültür dili olduğunu kaydetmiştir (Ögel, 2020: 375-396). Bu çalışma ve diğer araştırmacıların çalışmaları göz önünde tutulduğunda Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları en az Göktürk Yazıtları kadar değerli, edebî yapılar açısından da gelişmiş olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının satır sayısından ziyade niteliği önemlidir. Söz konusu yazıtlar az satır sayısına sahip olmasına rağmen pek çok farklı edebîlik aracının kullanımına ve çeşit çeşit edebî yapıların varlığına sahiptir. Doğal olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki edebî dil, Göktürk Yazıtlarındaki dilin devamı olmakla birlikte ondan aşağı kalır yanı yoktur. Ayrıca Tezcan’ın (1984a) dile getirdiği gibi kimi Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, Göktürk Yazıtlarından daha edebî kullanımlara da sahiptir.

Köprülü 1920’deki *Türk Edebiyatı Tarihi* eserinde Göktürk Yazıtları dışında Yenisey civarı, Hoytu Tamir, Karabalgasun ve birçok yerde kimi yazıtların var olduğunu ancak bunların edebiyat tarihi açısından önemli olmadığını dile getirmiştir (1920: 46). Banarlı Göktürk Yazıtlarının yüksek bir dil, tarih ve edebiyat değerine sahip olduğunu dile getirmiştir. Yazar gerek Orhun gerek Yenisey bölgesinde başka yazıtların da yer aldığını ancak yüksek bir dil, tarih ve edebiyat değeri taşıyanların Göktürk Yazıtları olduğunu ifade etmiştir (Banarlı, 1971: 57-59). Köprülü’nün yirminci yüzyılın başında, Banarlı’nın ise sonlarında sayılabilecek bu düşünceleri yeni yazıtlar bulundukça ve mevcut yazıtların daha sağlıklı okumaları yapıldıkça geçerliliğini kaybetmiştir. Göktürk Yazıtları dışında kalan pek çok yazıt hem tarih hem kültür tarihi hem de edebiyat açısından oldukça yüksek değere sahiptir. Özellikle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları keşfedilip deşifre edildikçe edebiyat tarihi açısından Göktürk Yazıtları dışında da dikkate değer pek çok yazıt edebiyat alanında yerini almıştır.

Tezcan Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarındaki anlatımın Göktürk Yazıtlarındaki anlatıma göre genellikle daha yalın olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca araştırmacı Göktürk Yazıtlarında uzun cümleler ve mecazlı anlatımın daha fazla olduğunu, Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında cümlelerin kısa, söz varlığının sınırlı ve mecaz anlatımın ise oldukça az olduğunu ifade etmiştir (Tezcan, 1984a: 126-127). Benzer şekilde Demir ve Yılmaz’a göre de Göktürk Yazıtları ile Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları arasındaki en büyük fark dil kullanımında ortaya çıkmıştır. Araştırmacılara göre Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki yazıtlar, Göktürk Yazıtlarına göre daha yalın ve süssüzdür ve söz varlığı da daha sınırlıdır (Demir ve Yılmaz, 2007: 161).

Gerçekleştirilen çalışma ve diğer araştırmacıların çalışmalarından elde edilen verilere göre Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları pek çok edebîlik aracı ile kurulmuş çokça edebî yapı ihtiva etmektedir. Söz konusu yazıtlar yer yer oldukça ince edebî kullanımlar içermekte, yer yer Göktürk Yazıtlarındaki yapıların önüne dahi geçmektedir. Doğal olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından daha yalın ve süssüz değil aksine en az onlar kadar edebî metin parçaları ile bezenmiş şekilde yaratılmıştır. Söz konusu durumlara şöyle iki örnek verilebilir. Öncelikle Tezcan’ın (1984a: 126-127) da belirttiği gibi Göktürk Yazıtlarında “taş, bengü taş, bitig” ifadelerine karşılık Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “*bıñ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” biçiminde daha etkileyici ve edebî bir ifade yer almaktadır. “Sonsuzluk” bilgisi Göktürk Yazıtlarında “*bengü*” gerçek anlamlı kelimesi ile iletişimsel şekilde karşılanırken aynı bilgi Tariat ve Şine Us Yazıtlarında “*bıñ yıll(ı)k : tüm(ä)n künl(i)k*” edebî yapısı ile karşılanmıştır. Benzer bir durum “püskürtmek, bozguna uğratmak” bilgisinin iletilmesinde de mevcuttur. Göktürk Yazıtlarında bu bilgi “*yañ- / yay-*” kelimeleri ile iletilirken Şine Us Yazıtı’nın doğu yüzünün dördüncü satırında “*yazı kıl-*” ifadesiyle benzetme temelinde ve edebî şekilde iletilmiştir. Sonuç olarak iki yazıt grubu göz önüne alındığında iki grubun da yüksek edebî kullanımlara sahip olduğu ve birbirleri arasında fark yaratacak kadar edebî yapı farkının olmadığı söylenebilir. Benzer kullanımlar paralellik, ses yapısı ve söz sanatları gibi konularda da mevcuttur.

Tenişev Ongi, Kül İç Çor ve Şine Us Yazıtlarına göre Göktürk Yazıtlarında edebî yapıların daha çok yer aldığını belirtmiştir (1983: 159). Atsız ve Ercilasun

Göktürk Yazıtlarında bulunan yüksek heyecan ve lirizmin Şine Us Yazıtı'nda bulunmadığını belirtmiştir (Atsız, 1943: 6, 51-52; Ercilasun, 1981: 443-444; Ercilasun, 1985a: 61; Ercilasun, 2010: 135). Şine Us Yazıtı'nın incelemesine bakıldığında pek çok edebîlik aracı ile oldukça ince edebî yapıların kurulduğu tespit edilmiştir. Göktürk Yazıtları ile Şine Us Yazıtı karşılaştırıldığında Şine Us Yazıtı'nın da edebîlik açısından nitelikli edebî yapılara sahip olduğu görülmüştür.

Kudret Ötüken Uygur Kağanlığı devrinde Moyen Çor ve kimi beyler adına bazı yazıtların dikildiğini ancak söz konusu yazıtların Göktürk Yazıtları kadar önemli olmadığını dile getirmiştir (2000: 39-40). Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları tarih ve kültür alanlarının yanında barındırdıkları edebî yapılar göz önünde bulundurulduğunda edebiyat açısından en az Göktürk Yazıtları kadar kıymetlidir.

Gabain *Eski Türkçe* makalesinde Göktürk harfli yazıtların kısa anlatımlı, hepsinin mezar kitabesi olmasından ötürü kelime kadrosunun sınırlı ve söz konusu yazıtların “üslup bakımından zayıf (/ lapidar d. h. formenarm)” olduğunu dile getirmiştir (1998: 30). Çalışmada elde edilen veriler ve diğer araştırmacıların fikirleri de göz önünde bulundurulduğunda en azından Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının üslup açısından zayıf olmadığını ortaya koymuştur. Bunun yanında bu çalışma, söz konusu yazıt grubunun oldukça nitelikli edebî yapılara da sahip olduğunu ve üsluplarında edebî yapıların da yer tuttuğunu ortaya koymuştur.

Mackerras Uygurların yazı ve sanat alanlarındaki katkılarının köklerini Manihaizm'in benimsenmesi ve Soğd etkisinin özümsemesine dayandırır (1972: 12-13). Ancak incelenen yazıtlardaki yer yer oldukça nitelikli edebî metin parçaları Manihaizm kabulü ve Soğd etkisinin güçlenmesinden önce de Uygurların yazı ve sanat alanında oldukça gelişmiş durumda olduğunu göstergesidir. Manihaizm ve Soğd etkisi Uygurların yazı ve sanatına etki etse de, bu unsurların etkisi mümkün görünse de Mackerras'ın ileri sürdüğü derecede, “kök” olabilecek ölçüde etkili değildir. Manihaizm'in kabulü ve Soğd etkisinden önce de Ötüken Uygurları yüksek bir yazı kabiliyeti ve edebî seviyeye sahipti. Manihaizm ve Soğd etkisi bu mevcut yüksek seviyeyi ilerletmiş, onun daha da gelişmesini sağlamıştır. Doğal olarak Uygurların dünya mirasına armağan ettikleri yüksek yazı ve sanat alanlarındaki katkılarının kökleri yine Uygurların kendi gelenekleri içindedir. Söz konusu gelenek farklı farklı öğelerle geliştirilmiş, Uygurlar girdikleri kültür dairelerinden ve

komşuluk ettikleri halklardan hareketle kendi entelektüel uğraşlarını daha da ilerletmiştir. Sonuç olarak Uygurlar kökü kendilerinde ve birçok etken ile geliştirdikleri yüksek yazı ve sanat ürünlerini dünyaya armağan etmiştir.

Bazin Suci Yazıtı'nın üslup açısından Göktürk ve Uygur Yazıtlarına göre daha basit kabul edilebileceğini ileri sürmüştür (1988: 62-63). Nitekim bu çalışmada söz konusu yazıtta tespit edilen kimi tutarsız kullanımlar Bazin'in fikrini destekler niteliktedir.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî yönünün varlığı ve söz konusu yönün kimi metin parçalarında oldukça incelikli şekilde oluşturulduğu bu çalışmada ortaya konmuştur. Söz konusu tespitler kimi önemli isimlerin daha önce gerçekleştirdiği bazı tespitlerle benzer doğrultudadır.

Mackerras yazıtların yüksek retorik üslup ile yaratıldığını ifade etmiştir (1994: 327; 2014: 438). Edebî kısımların kalitesi, retorik bir metinde bulunması gereken edebî yapılar düşünüldüğünde araştırmacının fikirlerini destekler niteliktedir.

Tezcan Göktürk Yazıtlarında yazıtlardan “taş, bengü taş, bitig” şeklinde bahsedilmesine karşılık Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarında “*bıñ yıl(l)ık : tüm(ä)n künl(i)k : bit(i)g(i)m(i)n : b(ä)lgüm(i)n*” şeklinde daha etkileyici şekilde bahsedildiğini dile getirmiştir (1984a: 126-127). İfadenin incelendiği kısım göz önüne alındığında söz konusu görüşlerin ne kadar isabetli olduğu açıktır. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî yapılarının Göktürk Yazıtlarından geri kalmadığı dile getirilebilir. Yazıtlar ve onların adlandırılışı “*b(ä)ñgü, b(ä)ñgü t(a)ş, bıñ yıl(l)ık tüm(ä)n künl(i)k b(i)t(i)g b(ä)lgü*” ölümsüzlüğe karşı duyulan derin var oluşsal isteğin bir yansımasıdır. “*b(ä)ñgü t(a)ş*” söz konusu var oluşsal isteği iletişimsel/standart olarak ifade ederken “*bıñ yıl(l)ık tüm(ä)n künl(i)k b(i)t(i)g b(ä)lgü*” ise bu isteği edebî olarak dile getirir. Bu ifadeye ek olarak benzer bir durum “püskürtmek, bozguna uğratmak” anlam alanlarında tercih edilen yapılarda da mevcuttur. “Püskürtmek, bozguna uğratmak” anlamları ifade etmek için Göktürk Yazıtlarında “*yañ- / yay-*” kelimeleri kullanılırken Şine Us Yazıtı'nın doğu yüzünün dördüncü satırında “*yazı kıl-*” ifadesi benzetme temelinde daha etkileyici ve edebî şekilde kullanılmıştır. Bu gibi kullanımların da gösterdiği gibi Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, edebî yapılar açısından Göktürk Yazıtlarının gerisinde değildir.

Şanlı Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının hem Türk kültürü hem de Türk edebiyatı açısından önemli olduğunu belirtmiştir (2002: 677). Gerçekleştirilen inceleme sonucunda söz konusu yazıt grubunun oldukça özgün ve değerli edebî yapılara sahip olduğu ortaya konmuş ve söz konusu ifadelerin ne kadar geçerli olduğu tekrar görülmüştür.

Atsız Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları içinde en mühim yazıt olarak Şine Us Yazıtı'nı görmüştür. Araştırmacı bu yazıtın üslup ve hikâye etme yönlerinden Göktürk Yazıtları ile aynı olduğunu, ruh açısından da yine söz konusu yazıtlarla benzerlik taşıdığını belirtmiştir. Atsız zaferlerin kısa, kötü yöneticiler yüzünden halkın sıkıntı çekmesinin de samimi şekilde anlatıldığını belirtmiştir (1943: 6, 51-52). Şine Us Yazıtı üzerine yapılan inceleme, söz konusu yazıtın sahip olduğu ritmik ve müzikal yönleri ortaya koymuş, benzetme ya da metafor kullanımlarını dile getirmiştir. Söz konusu yazıtın özgün ve incelikli edebî yapısı araştırmacının sözlerini doğrular niteliktedir.

Tenişev Uygurların Moğolistan'da yazarken edebî dili kullandığını belirtmiş ve bu duruma kanıt olarak Ötüken Uygur Kağanlığı dönemindeki yazıtları göstermiştir (1989: 302). Nitekim söz konusu yazıtlardaki edebî yapılar, Uygurların edebî dili tüm incelikleriyle kullandığını ortaya koymuş ve araştırmacının sözlerini tam anlamıyla desteklemiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde yer alan “1.4. Göktürk Harfli Yazıtlar Üzerine Yapılan Edebî İnceleme ve Eleştiriler” başlığı altında genel olarak Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları hakkındaki edebî değerlendirmelerin durumu ana hatları ile ortaya konmuştur. “Tarih”, “sanat ve kültür tarihi”, “edebiyat tarihi”, “dil ve dilbilimi”, “eski Türk şiiri ve doğrudan yazıtların edebîliği” ve “zaman, gündelik hayat gibi çeşitli alanlar” üzerine yapılmış çalışmalarda özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği adına bazı olumlu noktalar görülmüş ancak kimi olumsuzluklar da tespit edilmiştir. Bu olumsuzluklar, gerçekleştirilen çalışma da göz önünde bulundurularak ortadan kaldırılabilir. Çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir şekilde ya da çalışmanın hacminin el verdiği ölçüde söz konusu olumsuzluklar şu şekilde ortadan kaldırılabilir:

4.3.19.1. Tarih Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

İlk olarak tarih çalışmalarında çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da eserin hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. Uygurlarla ilgili eserlerde devlet teşkilatı, köken meselesi gibi çeşitli konuların yanında “edebiyat” alt başlığı da yer alabilir. Bu başlıkta Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına yer verilebilir, bunların tarihî, kültürel değerlerine değinilirken edebî değerleri de dile getirilebilir. Böylece yazıtların tarihî değerlerinin yanında bir kültür ögesi olarak sanatsal değerlerinin de dile getirilmesi sağlanır. Eserlerin tarihî değerlerinin yanında sanatsal değerlerinin de dile getirilmesi yazıtlara daha bütüncül bakmayı ve onların gerçek değerlerini ortaya koymayı sağlar. Sonuç olarak kültürün önemli bir şubesi olan sanat, yazıt metinlerinden hareketle de ortaya konabilir.

2. 840 sonrası oluşturulan edebiyat, resim ve mimari gibi sanat dallarındaki konunun örneklerle derinlemesine anlatımı Ötüken Uygur Yazıtları için de uygulanabilir, “edebiyat” alt başlığı altında yazıtlardan çeşitli parçalar alınıp bunların birçok boyutunun yanında edebîliğine de dikkat çekilebilir. Örneğin Mackerras (1994, 2014) Çin kaynaklarının tarih anlatımında aynı olayları duygusuz bir şekilde dile getirdiğini ifade ederek aslında dolaylı yoldan Uygur Yazıtlarının belirli bir olayı duygu yükü ile ifade edebildiğini de dile getirmiştir. Nitekim bu duygu yükünün yaratımı edebî yapılar ile sağlanmıştır.

4.3.19.2. Sanat ve Kültür Tarihi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

İkinci olarak sanat ve kültür tarihi çalışmalarında çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da eserin hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. İslamiyet Öncesi Türk kültüründe diğer pek çok kültür ögesi gibi sanat da oldukça önemlidir. Bozkır sanatının heykel ya da resim gibi sanat dalları yanında bir şubesi de edebiyattır. Kültür öğeleri arasında sanat başlığına değinilebilir, bu başlık altında sanat dallarına yer verilirken edebiyata da bir başlık açılabilir ve “Bengü Taş Edebiyatı”na bir bölüm ayrılabilir. Burada Göktürk ve Kırgızların yanında Uygurlara

da ait Göktürk harfli yazıtlar, bunların edebî parçaları ve bu parçalarda kullanılan edebî teknikler de örneklerle işlenebilir. Yazıtların farklı sanatsal yönleri/derinlikleri işlenirken edebî yönleri de örnekler eşliğinde derinlemesine ele alınabilir. Bengü Taş Edebiyatı, birkaç bin yıllık süreçte Orta Asya'dan Balkanlara Türk sanatının ürünleri arasında değerlendirilebilir.

2. Orta Asya Türk imparatorluklarındaki milletlerin kendini ifade edebileceği alanların ve sanatsal üretim imkânlarının küçük eşya, çadır ve dokuma ile sınırlı olmadığı, bunların yanında yazılı edebiyatın da var olduğuna temas edilebilir.

3. Uygurların sanatsal aktiviteleri ele alınırken sadece 840 sonrası ele alınmayabilir. Aksine 840 öncesi aktivitelerinden de bahsedilebilir ve bu noktada yazılı edebiyata da müstakil bir başlık ayrılabilir.

4. Edebiyata da değinilebilir, en azından yazıtlardaki edebîliği ele alan ikincil kaynaklardan yararlanılabilir veya onlara gönderimde bulunulabilir.

4.3.19.3. Edebiyat Tarihi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

Üçüncü olarak edebiyat tarihi çalışmalarında çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da eserin hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. Eski Türklerde dil ve edebiyatın işlendiği çalışmalarda genel olarak Göktürk harfli eserler, özel olarak da Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları en az 840 sonrası Uygur edebiyatı kadar örneklerle işlenebilir, yazıtların edebî değeri 840 sonrası Uygur edebiyatı eserlerinde yapıldığı gibi örnekler eşliğinde ortaya konabilir.

2. Sadece Göktürk Yazıtlarının edebîliğine değinmekle sınırlı kalınmayabilir. Ötüken Uygur Kağanlığı ve diğer yazıt kümelerine de değinilebilir, Göktürk Yazıtlarından alınan örnekler gibi her yazıt kümesinden örnekler alınıp edebîlikler işlenebilir.

3. “Uygur” boy adı ile bir edebiyat dönemi tanımlanacaksa bunun 840 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönemden oluştuğu ilk dönemde Göktürk harfli yazıtlardan ikinci dönemde ise ağırlıklı olarak Uygur harfli yazma eserlerden oluşmuş bir edebiyatın mevcut olduğu ifade edilebilir.

4. “Eski Türk Edebiyatı” başlığı atılan eserlerde Göktürk harfli eserlerin işlenmemesi eksikliklerdir çünkü bu yazıtlarda da edebî parçalar mevcuttur. Bu sebeple söz konusu başlığın altında genel olarak Göktürk harfli eserlerin, özel olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliğine örnekler eşliğinde değinilebilir.

5. Ötüken Uygur Kağanlığı dönemi için “dil ve edebiyat” başlığı ile oluşturulan bölümlerde yazıtlar da işlenebilir, yazıtlarla ilgili bilgi verilip ürünlerin edebîliği örnekler eşliğinde derinlemesine ele alınabilir.

4.3.19.4. Dil Bilimi Çalışmalarındaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

Dördüncü olarak dil bilimi çalışmalarında çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da eserin hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. Yazıtlar üzerine pek çok dil bilimi çalışması yapılmaktadır. Üzerinde çalışma yapılan yazıt edebî değere de sahipse bu edebî değer de bir alt başlık ile belirtilebilir. Yazıt eğer edebî bir boyuta da sahipse bu edebî yapılar da değerlendirilebilir ve söz konusu edebî yapıların yazıt metnindeki işlev veya işlevleri de çalışmaya dâhil edilebilir.

2. Genel olarak Göktürk harfli yazıtları ele alan dil bilimi çalışmalarında yazıtların edebîliğinden bahsedilecekse genellikle Göktürk Yazıtları ele alınmıştır. Gelecek çalışmalarda benzer türdeki çalışmalarda Göktürk Yazıtlarının yanında Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları da edebî açıdan değerlendirilebilir.

4.3.19.5. Çeşitli Alanlarda Yapılan Çalışmalardaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

Beşinci olarak çeşitli alanlardaki çalışmalarında çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da çalışmanın hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. Herhangi bir alanda ele alınan bir yazıtın eğer varsa edebîliğinden bahsedilmesi olumlu bir nokta olabilir. Böylece yazıtın edebîlik ile ilgili bir yönünün de olduğu okurlara iletilebilir.

2. Yazıtların pek çok niteliğinin yanında edebî yanının da varlığının ortaya konması söz konusu ürünlerin ne kadar zengin olduğunu gözler önüne serebilir.

4.3.19.6. Eski Türk Şiiri ve Doğrudan Yazıtların Edebîliği Üzerine Yapılan Çalışmalardaki Değerlendirmeler İçin Öneriler

Altıncı olarak eski Türk şiiri ve doğrudan yazıtların edebîliği üzerine yapılan çalışmalarda çalışmanın boyutu ile doğru orantılı bir biçimde ya da eserin hacminin el verdiği ölçüde Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebîliği ile ilgili olumsuzlukların önüne şu şekilde geçilebilir:

1. Edebî açıdan Göktürk ya da Yenisey Yazıtlarının işlendiği gibi Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları da işlenebilir

2. Çalışmada incelenen Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları da Uygur edebiyatına dâhil edilebilir, Uygur edebiyatı Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından başlatılabilir.

3. Yazılı Türkçe eski Türk şiiri⁷⁷³, İslamiyet öncesi yazılı Türk şiiri ya da genel olarak yazılı Türkçe Türk şiir tarihi işlenirken şiirsel parçalara sahip yazıtlardan bahsedilebilir. Yazılı Türkçe Türk şiiri Göktürk harfli yazıtlardan başlatılabilir, metin parçası düzeyinde de olsa yazıtlardan şiir formuna sahip kısımlardan söz edilebilir. Türkçe Türk yazılı şiiri, yazıtlardaki şiir parçaları/şiirsel parçalar ile başlatılabilir. Şiir çalışmalarına Göktürk harfli yazıtlar, özel olarak da Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları dâhil edilebilir.

4. Yazılı ve Türkçe eski Türk şiiri üzerine yapılacak bir çalışma, yazıtlardaki şiirsel kısımlardan ötürü Göktürk harfli eserler ile başlatılabilir. Örneğin Doerfer'de (1996) olduğu gibi Göktürk harfli eserlere müstakil bir başlık açılabilir, örnekler eşliğinde yazıtların edebîliğine ve şiir gibi edebî türlere yaklaşan kısımlarına temas edilebilir.

⁷⁷³ Çin kaynaklarında yer alan ve Türkçe kaydedilmemiş Türk şiir(ler)i de hesaba katıldığı için bu niteleme yapılmıştır.

SONUÇ

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, Türk edebiyatının gelişmiş ilk metinleri olan Göktürk Yazıtlarının bir nevi devamı olmuş ve gelişmişlik vasfını da tıpkı Göktürk Yazıtları gibi sahip olduğu nitelikli edebî yapılar sayesinde elde etmiştir. Ötüken Uygurları, (Kök) Türkler gibi yazıt dikme geleneğini benimsemiş ve tıpkı onlar gibi gerek Türkçe gerek diğer dillerde nitelikli yazıtlar oluşturmuştur. Bu noktada Türkler için tarihte nasıl bir bozkır imparatorluğu bütünlüğünden/geleneğinden bahsediliyorsa edebiyatta da bir yazıt dikme/bengü taş edebiyatından bahsedilebilir.

Uygur Kağanlığı Yazıtları, Türk tarihi, dili, sosyolojisi, coğrafyası gibi alanlarda mevcut temellerden olmasının yanında edebiyat alanında da mevcut temellerden biridir. Yazıtlar pek çok bilginin yanında Ötüken Uygurlarının estetik ve edebiyat bilgilerinin/anlayışlarının bugüne ulaşmasını sağlamıştır. Bu yazıtlar, gramer ile ilgili olan ve tarihsel özelliklerinin ötesinde sanatsal ve edebî özelliklere de sahiptir. Söz konusu yazıtlar Türk dili ve tarihi gibi alanların yanında Türk edebiyatının da en eski, nitelikli ve köklü belgeleri arasındadır. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları, Ötüken Uygur Kağanlığı tarihinin önemli kaynakları arasındadır. Söz konusu yazıtlar gerek Bengü Taş Edebiyatı gerekse Uygur edebiyatının da önemli kaynakları arasındadır.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının dili, olgunlaşmış bir kültür dilidir. Göktürkçe, iletişim dili olmasının yanında edebiyat dili olmayı da başarabilmiştir. Bu durum Göktürkçenin eskiliğinin de göstergelerinden biridir. Yazıtlarda görülen yüksek edebî yapılar hem Göktürkçenin hem de o dönem edebiyatının yüzyıllardan beri işlenegelmişliğinin göstergesidir. Göktürkçeye dayalı Bengü Taş Edebiyatı'nın dili, yaklaşık on iki yüzyıl daha eski olmasına rağmen edebî açıdan Modern Türk Edebiyatı'nın dilinden daha az estetik değildir.

Ötüken Uygurlarının yazıtları Türk stilistik tarihinin de önemli eserlerindendir. Yazıtlarda yer alan özgün yapılar ve yüksek nitelikli alışılmışı kıran kullanımlar Türk

stilistik tarihi açısından oldukça mühimdir. Hem Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarına hem kendisinden önceki Göktürk Yazıtlarına hem de diğer Göktürk harfli yazıtlara bakıldığında Göktürkçenin belirli bir üslup ve anlatım yetkinliğine ulaştığı rahatlıkla söylenebilir.

Yazıtlardaki bozkır ve Türk kültürüne has öğelerden hareketle Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının yabancı etkilerden uzak, orijinal ve millî eserler olduğu dile getirilebilir.

İncelenen yazıtlar ve yazıtlarda tespit edilen edebî yapılardan hareketle Ötüken Uygur Kağanlığı'nın kültür öğelerinden birinin Göktürk harfli Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları olduğuna şüphe yoktur.

İncelenen yazıtlardaki edebî yapılara bakıldığında Uygur sanatkarlığının kökeni genel olarak bozkır, özel olarak ise Ötüken Uygur Kağanlığı olarak tespit edilebilir. Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının edebî kısımları düşünüldüğünde dağ ve bozkır diyarı olan Orta Asya'nın antik sanatkarları arasında genel olarak bu yazıtların "bitig"çileri, özel olarak ise Karabalgasun-II Yazıtı'nın meçhul "bitig"çisi de yer alır.

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarından Gurvaljin Uul ve kimi Hoid Tamir Yazıtlarında (2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18. Hoid Tamir Yazıtları) edebîlik ve edebî bir yapı tespit edilememiştir. Kimi Hoid Tamir Yazıtları (1, 4, 9, 13, 17, 19, 20, 21. Hoid Tamir Yazıtları), Sevrey ve Karabalgasun-I Yazıtlarında Türkçe metinlerin bulunduğu yüzeyler okunamaz hâlde olduğu için söz konusu yazıtların edebîlik ya da edebî yapılara sahip olup olmadığı bilinemez ancak mevcut durumda bu yazıtlar okunamadığı için herhangi bir edebîlik ya da edebî yapı tespit edilememiştir. Bunların yanında Tes, Tariat, Şine Us, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan ve Karabalgasun-II Yazıtlarında edebîlik ve edebî yapılar tespit edilmiştir.

Karabalgasun-II, Suci, Tariat, Arhanan Yazıtlarında paralellik, ses yapısı, söz sanatları, benzetme ya da metafor kullanımı, eksilti, yineleme, özgünlük, çoklukta birlik, bütünlüklü olma ve ek değere yer verilmiştir. Karı Çor Tigin, Tes, Şine Us Yazıtlarında ise paralellik, ses yapısı, söz sanatları, benzetme ya da metafor kullanımı, eksilti, yineleme, özgünlük, çoklukta birlik, bütünlüklü olma kullanılmıştır.

Edebîlik araçları açısından bakılırsa paralellik Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında kimi işlev ve düzeylerde kullanılmıştır. Ses yapısı Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında farklı ton ve müziklerde tercih edilmiştir. Eksiltiye Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Gurvaljin Uul, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında başvurulmuştur. Benzetme ya da metafor Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, 3. Hoid Tamir, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında farklı türleriyle yer almıştır. Çeşitli söz sanatları Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtlarında kullanılmıştır. Yineleme farklı şekilleriyle Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtlarında tercih edilmiştir. Özgünlük Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtlarında yer almıştır. Çoklukta birlik Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat, Şine Us Yazıtlarında sağlanmıştır. Bütünlüklü olma Karabalgasun-II, Karı Çor Tigin, Suci, Arhanan, Tes, Tariat ve Şine Us Yazıtlarında elde edilebilmiştir. Bunların yanında Gurvaljin Uul, Karabalgasun-II, Suci, Tariat, 3. Hoid Tamir, Arhanan Yazıtları bünyelerindeki kimi nitelikler sayesinde ek bir değer elde etmiştir.

Söz konusu edebîlik ve edebî yapılar yazıt metinlerinde parça parça yer alır. Tes, Tariat, Şine Us ve Karı Çor Tigin Yazıtlarında edebîlik ve edebî yapılar retorik bir metinde bulunması gereken duygusal yönü, “pathos” boyutunu karşılar. Suci, Arhanan ve Karabalgasun-II Yazıtlarında ise edebîlik ve edebî yapı metni güzelleştirmek adına kullanılmıştır. Hangi işlev veya amaçla yaratılırsa yaratılsın, yazıtların sahip olduğu edebî yapılar ve edebîlik acımasız, ıssız ve dipsiz bozkırda her şeye rağmen güzelliğin var olduğunun, geçer akçe kabul edildiğinin ve önemsendiğinin dilsel göstergesidir.

Yazıtlarda kullanılan edebîlik ve edebî yapılar müstakil bir edebî eser yaratmamıştır. Edebîlik ve edebî yapılar yer yer oldukça yetkin şekilde kullanılmışsa da metin parçaları ile sınırlı kalmıştır. Doğal olarak Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları edebî eser değil teknik eserdir.

Söz konusu edebî parçalar ağırlıklı olarak genellikle şiir formunda kullanılan edebîlik araçları ile oluşturulmuştur. Bu sebeple kimi metin parçaları şiir formuna yakın olsa da bunlar şiir değil düzyazı formunda oluşturulmuş metinlerdir. Sadece

Karabalgasun-II Yazıtı'nda düzyazı metnin ortasına ikilik (/ beyit) düzeyinde bir şiir parçası tespit edilmiştir. Söz konusu parça, müstakil bir şiir parçasının sahip olması gereken tüm niteliklere sahiptir ve bu yüzden şiir parçası olarak değerlendirilmiştir.



KAYNAKLAR

Aalto, Pentti, “Materialien zu den Alttürkischen Inschriften der Mongolei (Derleyenler: G. J. Ramstedt, J. G. Granö ve Pentti Aalto)”, *Journal de la Société Finno-Ougrienne*, Cilt: 60, Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen Seuran, 1958, 3-91.

Abasıyanık, Faik, Sait, *Havuz Başı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

_____, *Kayıp Aranıyor*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016a.

_____, *Seçme Hikâyeler*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

_____, *Semaver*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

_____, *Son Kuşlar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Abrams, Meyer, Howard, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace College Publishers, 1993

_____, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953.

Abrams, Meyer, Howard ve Harpham, Galt, Geoffrey, *A Glossary of Literary Terms*, Cengage Learning, 2015.

Açık, Melek, *Necip Asım'ın Orhun Abideleri Adlı Eseri ve Bunun Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları Adlı Eserle Karşılaştırması*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Rıdvan Öztürk), 2019.

Ağca, Ferruh, “Köktürk Dönemi Türk Edebiyatı”, *VIII-XIII. Yüzyıllar Türk Edebiyatı*, (Editörler: Kemal Yavuz, Ahmet Kartal), Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 3723, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 2542, 2018, 2-21.

Akar, Ali, “14. Yüzyıla Kadar Türklerin Dili”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 5, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 1-78.

Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979.

Akın, G., “Orta Asya”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, İstanbul: Yem Yayın, 1997, 1383-1388.

Akın, Gülten, *Kırmızı Karanfil*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Aksan, Doğan, *Anlambilim Anlam Bilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2017.

_____, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2003.

_____, *En Eski Türkçenin İzlerinde Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlatığı Gerçekler*, İstanbul: Simurg Yayınları, 2000.

_____, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Cilt: 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

_____, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2016.

_____, *Türkçenin Sözvarlığı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2015.

_____, *Türkiye Türkçesinin Dünü, Bugünü, Yarını*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2000a.

Ali, Sabahattin, “Değirmen”, *Değirmen*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021, 13-23.

_____, “Kanal”, *Değirmen*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021b, 94-98.

_____, “Kurtarılamayan Şaheser”, *Değirmen*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021a, 24-37.

Alimov, Rsybek, “II. Karabalgasun Yazıtı”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 4, 2015, 27-38.

Alberes, Renâ-Maril, “Şiirin İşi”, *Türk Dili Dil ve Edebiyatı Dergisi*, (Çeviren: Salâh Birsal), Cilt: X, Sayı: 113, 1961, 251-253.

Alpay, Necmiye, “Şiirsel Gerçekliğin Karmaşıklığı Çözümleme Gereçlerinin Hiçbirinden Vazgeçmemeyi Telkin Ediyor”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 59-62.

Altuğ, Taylan, *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayınevi, 2007.

_____, *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Alyılmaz, Cengiz, *Bilge Tonyukuk Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021.

_____, “Çin Halk Cumhuriyeti’ndeki (Kök)Türk Harfli Yazıtlar”, *Ortak Türk Tarihi*, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Cilt: 6, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019a, 221-296.

_____, “Epigrafik Belgelemeler ve Yüzey Araştırmaları”, *Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları*, Ankara: Türkiye İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı, 2003, 329-380.

_____, “Gürbelcin (Gurvaljin Uul) Yazıtıyla İlgili Bazı Düzeltmeler”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi (Sosyal Bilimler Dergisi)*, Cilt: 7, Sayı: 13, 2005, 73 – 79.

_____, “Karı Çor Tigin Yazıtı”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 2/2, 2013, 1-61.

_____, *(Kök)Türk Harfli Yazıtların İzinde*, Ankara: Karam Yayınları, 2007.

_____, *İpek Yolu Kavşağının Ölümsüzlük Eserleri*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2015.

_____, “İslamiyet Öncesi Türk Eserleri”, *Ortak Türk Tarihi*, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Cilt: 6, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 1-60.

_____, “Orhun Yazıtları”, *Türkler*, Cilt: 3, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 754-764.

_____, *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara: Kurmay Yayınları, 2005a.

_____, *Orhun Yazıtlarının Söz Dizimi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1994.

_____, “Türk Tengri Dini Edebî Çevresi (Orhun Türkçesi Dönemi)”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Cilt: 4, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2004, 1-24.

Alyılmaz, Cengiz, ve Mert, Osman, “(Kök)türk Dönemine Ait Kağanlık ve Kumandanlık Yazıtları”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 6, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019a, 71-144.

_____, “Moğolistan’daki (Kök)Türk Harfli Diğer Yazıtlar”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 6, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 197-220.

Arat, Rahmeti, Reşit, *Eski Türk Şiiri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.

Aristoteles, *Poetika – Şiir Sanatı Üzerine*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2013.

_____, *Retorik*, (Çeviren: Ari Çokona), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

_____, *Retorik*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2018a.

_____, *Retorik*, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Arslan, Ahmet, *Felsefeye Giriş*, Ankara: Adres Yayınları, 2014.

Asım, Necip, *Eñ Eski Türk Yazısı*, Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1897.

_____, *Orhun Âbideleri*, İstanbul: Matba‘a-i ‘Âmire, 1922.

_____, *Pek Eski Türk Yazısı*, İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası, 1910,

Aslanapa, Osman, “1. İslamiyetten Önce Türk Sanatı”, *Türk Dünyası El Kitabı*, Cilt: 2, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, 1992, 295-309.

Ata, Aysu, *Orhun Türkçesi*, (Editörler: Gürer Gülsevin, Mehmet Mahur Tulum), Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2347, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1344, 2018.

Atalay, Besim, *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi-I*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1985.

Atsız, [Nihâl, Hüseyin], *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Aylık Kurt Yayınları Büyük Boy:3, Işık Basımevi, 1943.

Auerbach, Erich, *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*, (Çevirenler: Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk), İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.

Aydın, Erhan, *Bozkırın Tanıkları Eski Türkçe Yazıtlar*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2021a.

_____, *Eski Türk Yazıtları*, İstanbul: Selenge Yayınları, 2022.

_____, *Eski Türklerde Gündelik Hayat*, İstanbul: Kronik Kitap, 2022b.

_____, *Köl Tegin Türklerin Yenilmez Savaşçısı*, İstanbul: Kronik Kitap, 2024a.

_____, *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor)*, Konya: Kömen Yayınları, 2015.

_____, *Sibiryada Türk İzleri Yenisey Yazıtları*, İstanbul: Kronik Kitap, 2021.

_____, “Suci Yazıtı’nın İlk Satırıyla İlgili Yeni Bir Öneri”, *Turkish Studies*, 7/4, 2012, 309-314.

_____, *Taşa Kazınan Tarih Türklerin İlk Yazılı Belgeleri*, İstanbul: Kronik Kitap, 2019.

_____, *Türklerin Bilge Atası Tonyukuk*, İstanbul: Kronik Kitap, 2019a.

_____, “Tes ve Tariat Yazıtları Üzerine”, *Moğolistan Kültürel Mirası İçinde Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Çalıştayları Bildiriler Kitabı*, (Editör: Şaban Doğan), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 2022a, 1-10.

_____, *Uygur Kağanlığı Yazıtları*, Konya: Kömen Yayınları, 2011.

_____, *Uygur Yazıtları*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2018.

Aydın, Erhan ve Ariz, Erkin, “Xi’an Yazıtı Üzerinde Yeni Okuma ve Anlamlandırmalar”, *bilig*, Sayı: 71, 2014, 65-80.

Aydın, Mihriban, *Eski Türk Kişi Adları*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2024.

Aytmatov, Cengiz, *Gün Olur Asra Bedel*, Elips Kitap, 2005.

Baba, Coşkun, *Retoriğin İkna Gücü*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2018.

Badam, Azzaya, “Taikhar Çuluu Yazıtı”, *Türkbilig*, Sayı: 23, 2012, 61-68.

Balyemez, Sedat, “Nurullah Ataç’ın Sözcüklerinin Kaynakları”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 45, 2021, 223-252.

Banarlı, Sâmî, Nihad, *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi I*, İstanbul: M. E. B. Devlet Kitapları, 1971.

Bang, W., ve Gabain, von Annemarie, “Türkische Turfan-Texte. II”, *Sitzungsberichte der (Berliner, d.h.) preussischen Akademie der Wissenschaften (SBAW)*, Berlin, 1929, 411 – 430.

Barokas, Kırlar, Safiye, *Reklam ve Retorik*, İstanbul: Derin Yayınları: 2011.

Barthes, Roland, “Eleştiri Nedir?”, (Çeviren: Tahsin Yücel), *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı-II*, 1971, 436-439.

Barthold, Vasili, Viladimiroviç, *Orta Asya Türk Tarihi -Dersleri-*, (Yayına Hazırlayan: Hüseyin Dağ), Ankara: Çağlar Yayınları, 2004.

Barutçu, F., Sema, “Maniheist ve Buddhist Çevrelerde Türk Şiiri”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 39, 1991, 69-87.

Başkan, Özcan, *Lengüistik Metodu*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2003.

Başkan, Seyfi, “Eski Türklerde Sanat”, *Türkler*, Cilt: 4, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 110-124.

Baskakov, Aleksandroviç, Nikolay, *Türk Dillerinin Tarihî-Tipolojik Sesbilimi*, (Çevirenler: Kenan Koç-Oktay Selim Karaca), İstanbul: Multilingual Yayınları, 2006.

Bates, H., E., *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, (Çeviren: Gökçen Ezber), İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2013.

Batı, Uğur, *Reklamın Dili*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Battulga, Ts., *Mongolın Runi Biçgiin Baga Dursgaluud. Corpus Scriptorum, Tomus I.* Ulaanbaatar, 2005.

Bayat, Fuzuli, “İrk Bitig Metninin Poetik Yapısı”, *Türkiyat Araştırmaları*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Sayı: 4, 2006, 39-65.

Bayray, Süheylâ, *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 1999.

_____, *Filolojinin Oluşumu*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998a.

_____, *Yapısal Dilbilimi*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.

Bazin, Louis, “Başlangıcından Bu Güne Türk Yazı Dili”, *Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, (Editör: Tuncer Gülensoy), Cilt: 2, Sayı: 1, Elazığ, 1988, 61-73.

_____, *Eski Türk Dünyasında Kronoloji Yöntemleri*, (Çeviren: Vedat Köken), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

_____, “La Litterature Epigraphique Turque Ancienne”, *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Cilt: 2, Wiesbaden, 1964, 192-211.

Beaugrande, de, Robert ve Dressler, Wolfgang, U., *Introduction to Text Linguistics*, New York: Longman, 1981.

Beekes, Robert ve Beek, Lucien van, *Etymological Dictionary of Greek*, Volume One, Leiden-Boston: Brill, 2010.

Bek, Kemal, “Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışlarına Öznel Bir Bakış”, *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, (Yayıma Hazırlayan: Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996, 85-124.

_____, “Eleştirinin Üslubunu, Eleştirilen Sanat Yapıtı Belirler”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 66-67.

Berta, Árpád, “Runik Harfli Eski Türkçe Yazıtlar (VIII. Yüzyıl)”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Çeviren: Nurettin Demir), [Editörler: Talât Sait Halman (Genel Editör), Osman Horata (Genel Editör Yardımcısı), Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz], Cilt:1, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 121-129.

_____, *Sözlerimi İyi Dinleyin... : Türk ve Uygur Runik Yazıtlarının Karşılaştırmalı Yayını*, (Çeviren: Emine Yılmaz), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.

Bezirci, Asım, *Nurullah Ataç*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1998.

Blagova, F., G. (Baş Editör), *Etimologičeskiy Slovar' Tyurkskih Yazıkov Obşçetyurkskie i Mejtyurkskie Leksişeskiye Osnovi na Bukvi "K"*, Cilt: 6, Moskva: Rossiyskaya Akademiya Nauk İnstitut Yazıkoznaniya, 2000.

Bloch, Oscar ve Wartburg, von Walther, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Bombaci, Alessio, *Histoire de la Littérature Turque*, (Çeviren: I. Melikoff), Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.

_____, "The Turkic Literatures. Introductory Notes On The History And Style", *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Cilt: 2, Wiesbaden, 1964, XI-LXXII.

Boynukara, Hasan, *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.

Bosworth, C., E., "kaṅghlı", *The Encyclopaedia of Islam*, Volume: 4, Leiden: E. J. Brill, 1997, 542.

Bozkurt, Fuat, *Türklerin Dili*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

_____, *Türklerin Dili*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1992.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2014.

Bradley, Cecil, Andrew, "Şiir Şiir İçindir", (Çeviren: Ergun Melin), *Edebiyatın Görevi Sorunu ve A. C. Bradley*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, [Tarih Yok], 29-50.

Brik, Osip, "Ritim ve Sözdizim", *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 135-144.

Bülbüloğlu, Polad, "Sunuş", *Kül-Tegin: Orhun-Yenisey Yazıtları VI-VIII. yy.*, Ankara: Türksoy, 2003, 19-21.

Caferoğlu, Ahmet, "Orhon Abidelerinde Atalarsözü", *Halk Bilgisi Haberleri*, Yıl: 1, Sayı: 3, İstanbul: İktisat Matbaası, 1930, 43-46.

_____, “Orhun Harfleri Hakkında”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Cilt: IX, Sayı: 50, Ankara: Ulus Basımevi, 1937, 154-160.

_____, *Türk Dili Tarihi I-II*, Ankara: Altınordu Yayınları, 2015.

Cevizci, Ahmet, *Büyük Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları, 2017.

_____, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.

_____, “Önsöz”, *Philebos*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2019, 17-29.

_____, “Platon: Hayatı ve Yapıtları”, (Çeviren: Furkan Akderin), *Timaios*, İstanbul: Say Yayınları, 2018, 7-21.

Clauson, Sir, Gerard, “A Note on Qapqan”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No:1/2, 1956, 73-77. [Türkçesi: Clauson, Gerard, “Qapqan Üzerine Bir Not”, (Çeviren: Deniz Karadeniz), *Dil Araştırmaları*, Cilt:11, Sayı:20, 2017, 233-235.]

_____, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford University Press, 1972.

_____, *Türkçe-Moğolca Çalışmaları*, (Çeviren: Fatma Kömürcü), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

_____, “Uygur Adı”, (Çeviren: Fatma Kömürcü), *Uygur Hakanlığı Yazıtları*, (Hazırlayan: Mehmet Ölmez), Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2018, 303-312.

Cömert, Bedrettin, *Estetik*, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2013.

Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Blackwell, 2008.

Cüveynî, Melik, Ata, Alaaddin, *Tarih-i Cihan Güşa*, (Çeviren: Mürsel Öztürk), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.

Çandarlıoğlu, Gülçin, *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2019a.

Çandarlıoğlu, Gülçin, *Uygur Devletleri Tarihi ve Kültürü*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı. 2019.

Çağatay, Saadet, “İslamiyetten Önce Türk Edebiyatı”, 100. *Doğum Yıldönümüne Armağan Prof. Dr. Saadet Çağatay’ın Yayınlanmış Tüm Makaleleri*,

(Yayına Hazırlayan: Aysu Ata), Cilt: 1, İstanbul: Ayaz Tahir Türkistan İdil-Ural Vakfı, 2008b, 280-301.

_____, “Uygur Yazı Dili”, 100. *Doğum Yıldönümüne Armağan Prof. Dr. Saadet Çağatay’ın Yayınlanmış Tüm Makaleleri*, (Yayına Hazırlayan: Aysu Ata), Cilt: 1, İstanbul: Ayaz Tahir Türkistan İdil-Ural Vakfı, 2008, 220-233.

_____, “Uygurca’da Hendiadyoinler”, 100. *Doğum Yıldönümüne Armağan Prof. Dr. Saadet Çağatay’ın Yayınlanmış Tüm Makaleleri*, (Yayına Hazırlayan: Aysu Ata), Cilt: 1, İstanbul: Ayaz Tahir Türkistan İdil-Ural Vakfı, 2008a, 234-269.

Çağın, Şerife, *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar Ahmet Mithat’tan Tanpınar’a*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Çeker, Alper, *Rus Modernizmi*, İstanbul: Arnas Yayınları, 2019.

Çokona, Ari, “Sunuş”, *Retorik*, (Çeviren: Ari Çokona), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, VII-XV.

Çolpan, Yılmaz, *Ataç’ın Sözcükleri*, Ankara Üniversitesi Basımevi: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963.

Çoruhlu, Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020.

_____, “Göktürk Sanatı”, *Türkler*, Cilt: 4, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 91-99.

_____, “Türk Sanatı”, *Ortak Türk Tarihi*, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Cilt: 5, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 269-392.

Çotuksöken, Yusuf, *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1992.

Dankoff, Robert ve Kelly, James, *Maḥmūd al-Kāšzarī, Compendium of The Turkic Dialects Part I (Diwān Luġāt at-Turk)*, (Edited by Şinasi Tekin, Gönül Alpay Tekin), Harvard University Printing Office, 1982.

Demir, Nurettin, “Dilbilimsel Eleştiri”, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, (Editör: Veysel Şahin), Ankara: Akçağ Yayınları, 2022, 401-425.

Demir, Nurettin ve Yılmaz, Emine, “Uygur Edebiyatı (VIII-XIV. Yüzyıl): 2. Nesir”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, [Editörler: Talât Sait Halman (Genel Editör), Osman Horata (Genel Editör Yardımcısı), Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz], Cilt:1, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 154-176.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2010.

Deveria, G., “Abide III. Çin Uygur Parçaları”, *Orhun Yazıtlarının 1890 Yılındaki İlk Çözümü (Fin Atlası)*, (Çevirenler: Metin SİRMAN, Yaşar Sabit DALBAŞAR), (Helsinki, 1892, Fin Edebiyat Derneği Basımevi, 1890 Yılında Fin Heyeti Tarafından Derlenmiş ve Fin Uygur Derneği Tarafından Yayınlanmıştır), Töre Yayın Grubu, 2005, XXVIII-XXXVIII.

Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013.

Dilidüzgün, Şükran, *Metindilbilim ve Türkçe Öğretimi-Uygulamalı Bir Yaklaşım*, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları, 2010.

Dinçer, Aslıhan, *Karşıtlık Nedir, Ne Değildir?*, Ankara: Grafiker Yayınları, 2021.

Dıranas, Muhip, Ahmet, *Şiirler*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.

Doerfer, Gerhard, “Die Literatur Der Türken Südsibiriens”, *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Cilt: 2, Wiesbaden, 1964, 862-885.

_____, *Formen der Älteren Türkischen Lyrik*, Szeged: Studia Uralo-Altaica 37, 1996.

_____, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*, Cilt: 2, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1965.

_____, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*, Cilt: 3, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1967.

_____, *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*, Cilt: 4, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1975.

Doğan, Gürkan, “Söylemin Yorumlanması”, *Söylem Üzerine*, (Yayına Hazırlayan: Ahmet Kocaman), Ankara: METU Press, 2003, 82-104.

Doğan, H., Mehmet, “Eleştiri, Bilgisi ve Beğeni Düzeyi Yüksek, Bilinçli Bir Okurun Okuduklarını Değerlendirme Çözümleme ve Yargılama Çabasıdır”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 45-48.

Doğan, Şaban, “Moğolistan’daki Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Üzerine”, *Moğolistan Kültürel Mirası İçinde Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Çalıştayları Bildiriler Kitabı*, (Editör: Şaban Doğan), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 2022, 23-41.

Doltaş, Dilek, “Söylem ve Yazın”, *Söylem Üzerine*, (Yayına Hazırlayan: Ahmet Kocaman), Ankara: METU Press, 2003, 48-55.

Drompp, Michael, Robert, *Tang China And The Collapse Of The Uighur Empire: A Documentary History*, Leiden-Boston: Brill, 2005.

Duman, Akif, Mehmet, *Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2019.

Duymaz, Cuma, “Eleştiri, Öznellikten ve Poetik Kaygılardan Uzak Bilimsel Bir Disiplin Olarak Ortaya Çıkmalıdır”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 84-85.

Dürüşken, Çiğdem, *Antikçağ’da Doğan Bir Eğitim Sistemi: Rhetorica-Roma’da Rhetorica Eğitimi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.

Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çeviren: Kemal Atakay), Can Yayınları, 2016.

Eichenbaum, Boris, *Edebiyat Kuramı – Rus Biçimciliği*, (Çeviren: Sedat Umran), Ankara: Yaba Yayınları, 1994.

Eker, Süer, “Orhon Yazıtları: İran Dilleri ile İlk Temaslar ve Benzer Birkaç Öge Üzerine”, “*Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl*” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: *Bildiriler Kitabı*, Cilt: 1, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Ankara, 2011, 321-332.

Ekrem, Erkin, “Baz Kağan Meselesi”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 1/Mart, 2008, 47-64.

Ekrem, Mahmut, Recaizade, *Araba Sevdası*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.

Ekrem, Nuraniye, H., “Çin Kaynaklarına Göre Milattan Önceki Türklerin Yurdu”, *Erdem*, Cilt: 9, Sayı: 27, 1997, 1013-1032.

Eliot, Stearns, Thomas, “Büyük Düşünür Goethe”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007g, 217-242.

_____, “Dante”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007d, 65-94.

_____, “Din ve Edebiyat”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007e, 95-103.

_____, “Eleştirinin Görevi”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007ç, 37-48.

_____, “Eleştirinin Sınırları”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007, 243-262.

_____, “Gelenek ve Şair”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007a, 1-11.

_____, “Klasik Nedir ?”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007ğ, 157-180.

_____, “Şiir ve Tiyatro”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007f, 195-216.

_____, “Şiirde Musiki”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007c, 121-137.

_____, “Şiirin Sosyal Görevi”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007b, 181-194.

Emet, Erkin, “Uygur Türkleri”, *Türkler*, Cilt: 2, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 233-237.

Enginün, İnci, “Orhun Yazıtları: Besleyici Güç”, “*Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl*” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: Bildiriler Kitabı, Cilt:1, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Ankara, 2011, 341-346.

Er, Rahmi, “Tenkit”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: XI, 2011, 458-461.

Ercilasun, Bican, Ahmet, *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

_____, *Bengü İl Tuta Olurtaçı Sen Köl Tigin-Bilge Kağan-Tunyukuk Anıtları*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

_____, “Bengütaş Edebiyatı”, *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt:1, İstanbul: Ötüken Neşriyat ve Söğüt Yayıncılık, 1985a, 56-78.

_____, “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, Cilt: 4, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1981, 441-448.

_____, “Köl Tigin Yazıtı Bir Nutuk Metni Midir?”, *Makaleler Dil-Destan-Tarih-Edebiyat*, (Yayına Hazırlayan: Ekrem Arıkoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları, 2007a, 97-104.

_____, “Orhun Âbidelerinin Araştırılması ve Muhtevası”, *Makaleler Dil-Destan-Tarih-Edebiyat*, (Yayına Hazırlayan: Ekrem Arıkoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları, 2007, 81-90.

_____, *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, “Uygur Edebiyatı”, *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt:1, İstanbul: Ötüken Neşriyat ve Söğüt Yayıncılık, 1985b, 79-113.

Ercilasun, Bican, Ahmet ve Akkoyunlu, Ziyat, *Dîvânu Lugâti't-Türk*, Ankara: Türk Dil Kurumu, 2020.

Ercilasun, Bilge, “Orhun Abideleri Hakkında Türkiye’deki İlk Bilgiler”, *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, 394-408.

Erdal, Marcel, *A Grammar of Old Turkic*, Leiden-Boston: Brill, 2004.

Ergin, Muharrem, *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, 2011.

_____, *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2008.

_____, “Orhun Âbideleri”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 25, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1977, 487-512.

Erim, Müzehher, *Lâtin Edebiyatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

Erzen, J., N., “Simetri”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, İstanbul: Yem Yayın, 1997, 1670.

Esin, Emel, “Burkan ve Mâni Dinleri Çevresinde Türk San’atı (Doğu Türkistan ve Kansu’da)”, *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972b, 311-416.

_____, “İslâmiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim San’atı”, *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972a, 186-243.

_____, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/b’den Ayrı Basım)*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.

_____, “Ötüken İllerinde M. S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Âbidelerinde San’atkâr Adları”, *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972, 44-58.

_____, “Uygur Sanatı”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 33, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1984, 131-141.

Eyhenbaum, Boris, “‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı”, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 31-70.

_____, “Düzyazı Kuramı”, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016a, 186-198.

_____, “Gogol’ün Palto’su Nasıl Yapıldı”, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016b, 199-219.

Eyüboğlu, Rahmi, Sabahattin, “Bilmecelerin Cennetinde”, *Ağaç*, Ankara-Ulus, Sayı: 2, 1936, 10-11.

Fârâbî, “Fârâbî’nin Dil İlmi Üzerindeki Düşünceleri”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, (Çeviren: Ahmed Ateş), Cilt: II, Sayı: 24, 1953, 794-800.

Ferry, Luc, *Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, (Çeviren: Devrim Çetinkasap), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.

Fikret, Tefvik, *Rübâb-ı Şikeste*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2009.

Filizok, Rıza, *Anlam Analizine Giriş*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayın No: 115, 2001.

_____, *Söz Figürleri-III (Les Figures du Discours)*, <https://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=2617>, (Son Erişim: 13.06.2024. 18.39), 2019.

Fusillo, Massimo, *Edebiyatta Estetik*, (Çeviren: Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012.

Gabain, von Annemarie, “Die Alttürkische Literatur”, *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Cilt: 2, Wiesbaden, 1964, 211-243.

_____, “Eski Türkçe”, (Çeviren: Mehmet Akalın), *Tarihî Türk Şiveleri*, (Hazırlayan: Mehmet Akalın), Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1998, 29-66.

_____, *Eski Türkçenin Grameri*, (Çeviren: Mehmet Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

_____, “Eski Türkçe’nin Yazı Dili”, (Çeviren: Sabit S. Paylı), *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 7, 1959, 311-329.

_____, “Inhalt und magische Bedeutung der alttürkischen Inschriften”, *Anthropos*, Cilt: 48, 1953, 537-556.

_____, “Köktürkler’in Tarihine Bir Bakış (I-II-III)”, (Çeviren: Saadet Çağatay), *100. Doğum Yıldönümüne Armağan Prof. Dr. Saadet Çağatay’ın Yayınlanmış Tüm Makaleleri*, (Yayına Hazırlayan: Aysu Ata), Cilt: 2, İstanbul: Ayaz Tahir Türkistan İdil-Ural Vakfı, 2008, 505-521.

Ganbold, Ankhsanaa, “Moğolistan’daki Taş Anıtları Muhafaza ve Kurtarma: Riskler, Araştırmalar ve Yöntemler”, (Çevirmenler: Ariyajav Batchuluun, Samet Kalyoncu, Asuman Baş), *Moğolistan Kültürel Mirası İçinde Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Çalıştayları Bildiriler Kitabı*, (Editör: Şaban Doğan), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 2022, 138-150.

Gandjei, Tourkhan, “Überblick Über den vor- und Frühislamischen Türkischen Versbau”, *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, Volume: 33, Berlin: Walter De Gruyter, 1958, 142-156.

Gedikli, Yusuf, *İlk ve Orta Çağlar Türk Şiiri Hunlar Öncesinden Yunus Emre'ye MÖ 822 – MS 1320*, İstanbul: Post Yayınevi, 2023.

Gemalmaz, Efrasiyap, “Dilde Anarşi ve Türk Dilinde Anarşi”, *Türkçenin Derin Yapısı*, (Yayıma Hazırlayanlar: Cengiz Alyılmaz ve Osman Mert), Ankara: Belen Yayıncılık, 2010b, 31-52.

_____, “Öğrenme ve Uygulama Dilleri”, *Türkçenin Derin Yapısı*, (Yayıma Hazırlayanlar: Cengiz Alyılmaz ve Osman Mert), Ankara: Belen Yayıncılık, 2010c, 225-249.

_____, “Türkçenin Dünyü, Bugünü ve Yarını”, *Türkçenin Derin Yapısı*, (Yayıma Hazırlayanlar: Cengiz Alyılmaz ve Osman Mert), Ankara: Belen Yayıncılık, 2010a, 5-15.

_____, “Uyum ve Standart Türkiye Türkçesinde Uyumlar”, *Türkçenin Derin Yapısı*, (Yayıma Hazırlayanlar: Cengiz Alyılmaz ve Osman Mert), Ankara: Belen Yayıncılık, 2010, 189-224.

Gencan, Nejat, Tahir ve Ediskun, Haydar ve Dürder, Baha ve Gökşen, Naci, Enver, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.

Genç, İlhan, *Edebiyat Bilimi Kuramlar-Akımlar-Yöntemler*, İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 2008.

Giraud, René, *Gök Türk İmparatorluğu İleriş, Kapgan ve Bilge'nin Hükümdarlıkları (680-737)*, (Çeviren: İsmail Mangaltepe), İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999.

_____, *L'Inscription De Baïn Tsokto, Édition Critique*, Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1961.

_____, *Tonyukuk Kitabesi, Eleştirel Yayım*, (Çeviren: Fatma Şanlı), Erzurum, 1992.

Golden, Peter, B., *Türk Halkları Tarihine Giriş*, Çorum: Karam Yayınları, 2006.

Göğüş, Beşir ve Oğuzkan, Ferhan ve ÖnerToy, Olcay ve Ünlü, Mahir ve Koçak, Sevinç, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Dil Derneği Yayınları, 1998.

Göktürk, Akşit, *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Gökyay, Orhan Şaik, *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.

Gömeç, Yağmur, Saadettin, *Uygur Türkleri Tarihi*, Ankara: Berikan Yayınevi, 2015.

Gönensay, Hıfzı, Tevfik ve Banarlı, Nihad, Sami, *Başlangıçtan Tanzimat'a Kadar Türk Edebiyat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1943.

Grousset, Rene, *Bozkır İmparatorluğu Attila/Cengiz Han/Timur*, (Çeviren: Reşat Uzman), İstanbul: Ötüken Yayınları, 1980.

Grönbech, K., *Türkçenin Yapısı*, (Çeviren: Mehmet Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Güçlü, Abdülbaki ve Uzun, Erkan ve Uzun, Serkan ve Yolsal, Hüsrev, *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Gülensoy, Tuncer, *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2018.

Güler, Aydın, *Çek Yapısalcılığı Üzerinde Bir İnceleme*. Balıkesir: T. C. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Mustafa Özşarı), 2015.

Gülsevin, Gürer, “Türkiye Türkçesindeki Zaman ve Kip Çekimlerinde Birleşik Yapılar Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 45, 1997, 214-224.

Günay, V., Doğan, *Metin Bilgisi*, İstanbul: Papatya Yayıncılık, 2013.

Gürgün, Hasan, *Göktürk Yazısıyla Oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Metin Dil Bilimsel İncelenmesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021.

_____, “Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve Karabalgasun-II Yazıtı'nın Formu”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 42, 2025, 257-283.

Güzel, Celâl, Hasan ve Çiçek, Kemal ve Koca, Salim, *Türkler*, Cilt: 3, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Hâcib, Has, Yusuf, *Kutadgu Bilig*, Cilt: I Metin, (Hazırlayan: Reşid Rahmeti Arat), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979.

_____, *Kutadgu Bilig*, Cilt: II Çeviri, (Çeviren: Reşid Rahmeti Arat), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985.

Hacıyev, Tofiq, “Kül Tigin və Bilgə Kağan Dastanlarının Şe’rı”, “*Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl*” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: Bildiriler Kitabı, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Cilt:1, Ankara. 2011, 415-423.

Halliday, K., A., M.ve Hasan, R., *Cohesion in English*, London: Longman, 1976.

Hamilton, James, “Toğuz-Oğuz ve On-Uygur”, (Çeviren: Yunus Koç ve İsmet Birkan), *Uygur Hakanlığı Yazıtları*, (Hazırlayan: Mehmet Ölmez), Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2018, 255-302.

Hansen, Olaf, “Zur Soghdischen Inschrift auf dem Dreisprachigen Denkmal von Karabalgasun”, *Journal de la Société Finno-Ougrienne*, Cilt: 44, Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen Seuran, 1930, 1-42.

Hanslick, Eduard, *On the Musically Beautiful*, (Çevirenler: Lee Rothfarb ve Christoph Landerer), New York: Oxford University Press, 2018.

Hartmann, Nicolai, *Estetik*, (Çeviren: Tomris Mengüşoğlu), (Çeviri ve Düzeltiler: Akın Etan, Taylan Altuğ, Aytekin Keskin, Mehmet Gündoğdu), (Editör: Hülya Can Nutku), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024.

Haşim, Ahmet, *Bütün Şiirleri*, (Hazırlayanlar: İnci Enginün, Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Havránek, Bohuslav, “The Functional Differentiation of the Standard Language”, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, (Hazırlayan ve Çeviren: Paul L. Garvin), Washington: Georgetown University Press, 1964, 3-16.

_____, “Úkoly Spisovného Jazyka a Jeho Kultura”, *Spisovná Čeština a Jazyková Kultura*, (Hazırlayanlar: Bohuslav Havránek ve Miloš Weingart), Praz: Melantrich, 1932, 32-84.

Heikel, Axel, “V. Uygurlar ve 3üncü Anıt. Karakurum”, *Orhun Yazıtlarının 1890 Yılındaki İlk Çözümü (Fin Atlası)*, (Çevirenler: Metin SİRMAN, Yaşar Sabit DALBAŞAR), (Helsinki, 1892, Fin Edebiyat Derneği Basımevi, 1890 Yılında Fin Heyeti Tarafından Derlenmiş ve Fin Uygur Derneği Tarafından Yayınlanmıştır), Töre Yayın Grubu, 2005, XXII-XXIV.

Hengirmen, Mehmet, *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Engin Yayınevi, 2009.

Hikmet, Nâzım, *835 Satır*, İstanbul: Adam Yayınları, 1995.

_____, *Kuvâyi Milliye*, İstanbul: Adam Yayınları, 1995a.

_____, *Piraye’ye Mektuplar*, (Derleyen: Memet Fuat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Hızlan, Doğan, “Her Şair Hem Kendi Başına Hem Kuşağı İçinde Hem de Edebiyat Akımı, Anlayışı, Dünya Görüşü İçinde İncelenmeli”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 51-54.

Horatius, *Ars Poetica –Şiir Sanatı-*, (Çeviren: Celal Cengiz Çevik), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016,

Hrebicek, L., “Are the Old-Turkic Inscriptions Written in Verses?”, *Archiv Orientální*, Cilt: 35, 1967, 477-482.

Huyugüzel, Ömer Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

İkdam, “huṭṭ-ı kâdîme-i türkiyye”, *makâle-i mahşûşa*, 1. Sene, 200. Sayı, 1895, 1.

İmer, Kâmile ve Kocaman, Ahmet ve ve Özsoy, A., Sumru, *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.

İnce, Özdemir, “Eleştiri, Emekli ya da Başarısız Yazar ve Şairlerin İşi Olmamalı”, *Gösteri*, (Hazırlayan: Yücel Kayıran), Sayı: 264, 2004, 63-64.

İzgi, Özkan, “Orta Asya’nın En Eski Kùltürleri ve Çin Medeniyeti ile İlişkileri”, *Genel Türk Tarihi-1*, (Editörler: Hasan Celâl Güzel ve Ali Birinci), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 423-448.

Jakobson, Roman, “Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru”, *Sekiz Yazı*, (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990a, 9-14.

_____, “Dilbilim ve Yazınbilim”, (Çeviren: Ahmet Kocaman), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (Temel Metinlerin Çevirisiyle Birlikte)*, (Hazırlayan: Mehmet Rifat), İstanbul: Yazko, 1983, 47-57.

_____, “Dilbilim ve Yazınbilim”, (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*, (Hazırlayan: Mehmet Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 84-89.

_____, “Egemen Öge”, *Sekiz Yazı*, (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990, 76-84.

_____, “Linguistics and Poetics”, *Language in Literature*, (Editörler: Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, 62-94.

_____, “Noveyşaya Russkaya Poeziya”, *Selected Writings V: On Verse, Its Masters and Explorers*, (Editörler: Stephen Rudy ve Martha Taylor), The Hague, Paris, and New York: De Gruyter Mouton, 1979, 299-354.

_____, “Sanatta Gerçekçilik Üstüne”, *Sekiz Yazı*, (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990c, 23-36.

Jakobson, Roman ve Karsevski, Sergey ve Trubetskoy, Nikolay, “Dil ve Şiir Dili Üstüne Savlar”, (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*, (Hazırlayan: Mehmet Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, 34-41.

Jameson, Fredric, *Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Jarrety, Michel, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.

Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Millî Kültürü*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013.

- Kafka, Franz, *Dava*, (Çeviren: Tanıl Bora), İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Kakuzo, Okakura, *Çayname*, (Çeviren: Ataman Aybar), Ankara: Dorlion Yayınları, 2023.
- Kamalov, Ablet, “Göçebe Uygur Kültürü”, *Türkler*, Cilt: 4, (Çeviren: Kezban Acar), (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002a, 100-104.
- _____, “Uygur İmparatorluğu (744-840)”, *Türkler*, Cilt: 2, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 225-232.
- Kanık, Veli, Orhan, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Kant, Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çeviren: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi, 2020.
- Kantarcıoğlu, Sevim, “Ön Söz”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007, IX-XXV.
- Kaplan, Mehmet, “Göktürk Yazıtları”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991a, 37-46.
- _____, *Şiir Tahlilleri-I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- _____, “Yenisey Mezar Taşlar”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991, 29-36.
- Karaağaç, Günay, *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018.
- Karaosmanoğlu, Kadri, Yakup, “Erenlerin Bağından”, *Okun Ucundan*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946, 17-52.
- _____, “Okun Ucundan”, *Okun Ucundan*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946a, 7-16.
- _____, *Sodom ve Gomore*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2018.

Karpuz, Haşim, “İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmî Döneme Etkisi”, *Türkler*, Cilt: 6, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 39-42.

Kayiran, Yücel, “Şiir Eleştirisinde Beş N Bir K: Türk Şiir Eleştirisinin ‘Ne’liği”, *Gösteri*, Sayı: 264, 2004, 43-45.

Keçik, İlknur ve Uzun, Leyla, Subaşı, *Türkçe Sözlü ve Yazılı Anlatım*, Editör: Canan İleri, Eskişehir: TC. Anadolu Üniversitesi, Yayını No: 1293, 2004.

Képes, Géza, *Köbe Vésett Eposzok az Orkon és Tola folyók mentén: A Magyar Őstörténet Nyomai*, Budapest: Helikon Kiadó, 1982.

Kıran, Zeynel ve Kıran, Eziler, Ayşe, *Dilbilime Giriş (Dilbilgisinden Dilbilime)*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2013.

Klyashtorny, S., G., “East Turkestan and the Kaghans of Ordu Balıq: The Interpretation of the Fourteenth Line of the Terkh Inscription”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt: 42, Sayı: 2/3, 1988, 277-280.

_____, “The Terkhin Inscription”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt: 36, Sayı: 1/3, 1982, 335-366.

_____, “The Tes Inscription of the Uighur Böğü Qaghan”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt: 39, Sayı: 1, 1985, 137-156. (Türkçesi: Klyashtorny, S., G., “Tes Âbidesi (İlk Neşri)”, *Türk Kültürü Araştırmaları (Phil. Dr. Hâmit Zübeyr Koşay’ın Hâtırasına Armağan)*, (Türkiye Türkçesine Aktaran: F. Selcen Bozkurt), Yıl: XXIV / 2, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1986, 151-171.)⁷⁷⁴.

Klyashtorny, S., G., “Erken Hazar Tarihinin Asya Cephesi”, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (Çeviren: Egemen Çağrı Mızrak), Cilt:1, Sayı:1, 2014, 195-201.

⁷⁷⁴ Klyashtorny’ın *The Tesin Stela* başlıklı makalesi *Sovetskaya Tyurkologiya* dergisinin 1983 yılındaki altıncı sayısında yayımlanmıştır. Bu makale Perhat Cilan tarafından kimi açıklama ve eklemelerle Uygur Türkçesine çevrilmiş, bu çeviri F. Selcen Bozkurt tarafından *Tes Âbidesi (İlk Neşri)* başlığı ile Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Klyashtorny’ın *The Tes Inscription of the Uighur Böğü Qaghan* makalesi, Talat Tekin ile ilgili eklenen birkaç nokta ve kimi ek bilgi/tablo/dipnot dışında kendi yayını olan *The Tesin Stela* ve Bozkurt’un çevirisi ile aynı metindir. Bu farklar unutulmamak kaydıyla Bozkurt’un aktarımı “Türkçesi” olarak verilmiştir.

_____, “Eski Türk Runik Anıtları ve Onların Yazarları”, (Çeviren: Eyüp Bacanlı), “*Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl*” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: *Bildiriler Kitabı*, Cilt: 1, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Ankara, 2011, 474-477.

_____, “Moğolistan’ın Runik Kaya Yazıtları”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (Çeviren: Kutluay Erk), Sayı: 13, 2007, 147-154.

Kljaštornyj, S., G., ve Tryjarski, Edward, “An Improved Edition of the Arkhanen Inscription”, *Rocznik Orientalistyczny*, Sayı: 47/1, Warszawa, 1990, 65-68.

Klyashtorny, S., G., ve Livshits, V., A., “Sevreyskiy Kamen”, *Sovetskaya Tyurkologiya*, Sayı: 3, 1971, 106-112.

Kocaman, Ahmet ve Osam, Nevdet, *Uygulamalı Dilbilim-Yabancı Dil Öğretimi Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hitit Yayınları, 2000.

Korkmaz, Zeynep, *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

Kormushin, İ., V. ve Battulga, Ts., “Arkhananskaya Nadpis”, *Tyurkologicheskiy Sbornik 2011-2012 (Politicheskaya i Etnokul’turnaya İstoriya Tyurkskikh Narodov i Gosudarstv)*, [Yayın Kurulu: S.G. Klyashtorny (Başkan), T. İ. Sultanov, V. V. Trepavlov], Moskva: Rossiyskaya Akademiya Nauk Institut Vostochnykh Rukopisey, 2013, 204-219.

Kormuşin, İgor, “Yenisey Yazıtları”, (Çeviren: Risbek Alimov), *Yenisey-Altay-Kırgızistan Yazıtları ve Kâğıda Yazılı Runik Belgeler*, (Yayına Hazırlayan: Mehmet Ölmez), Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2016, 15-226.

Korş, Yevgenyevich, Fyodor, “Drevneyşiy narodnyy stih’ turetskih’ plemen”, *Zapiski Vostochnago Otdeleniya Imperatorskago Russkago Arheologičeskago Obsçestva*, Cilt: 19, S.-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk, 1909, 139-165.

Kozmin, N., N., “Orhun Âbideleri Muharriri Atısı Lâkaplı Yollıg-Tigin”, (Çeviren: Ahmet Caferoğlu), *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Sayı: 53, Cilt: IX, 1937, 349-358.

Kowalski, Tadeusz, *Ze Studjow Nad Forma Poezji Ludow Tureckich I*, Krakowie, 1921.

Köprülü, Fuad, “II. Türk Edebiyatı’nın Menşe’i”, *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999, 49-130.

Köprülü, Fuad, Mehmet, *Türk Edebiyatı Tarihi* (Yayına Hazırlayan: Orhan Köprülü), Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.

[Köprülü], Köprülüzade, Fuad, Mehmed, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Matba‘a-i ‘Âmire, 1920.

[Köprülü], Köprülüzade, Fuad, Mehmed, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Millî Matba‘a, 1926.

Kudret, Cevdet, *Örnekli Türk Edebiyatı Tarihi: (Başlangıçtan 15. yy Ortalarına Kadar)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, (Çeviren: Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları, 2014.

Kurat, Nimet, Akdes, “Gök Türk Kağanlığı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt: X, Sayı: 1-2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952, 1-56.

Laertios, Diogenes, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, (Çeviren: Candan Şentuna), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

[Levend], Sırrı, Agâh, *Edebiyat Tarihi Dersleri*, İstanbul: Marifet Matbaası, 1932.

Levend, Sırrı, Agâh, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Levitskaya, Sergeyevna, Lia (Baş Editör), *Etimologičeskiy Slovar’ Tyurkskih Yazıkov Obşçetyurkskie i Mejtyurkskie Osnovı na Bukvi “C”, “J”, “Y”*, Cilt: 4, Moskva: Nauka, 1989.

Lewis, T., Charlton ve Short, Charles, *A Latin Dictionary*, Volume-1, A-C, London: Oxford University Press, 1955.

Longinos, “Yücelik Üzerine”, *Siyaset ve Retorik*, (Çevirenler: Ahmet Aydoğan ve Bülent Özsoy), İstanbul: İz Yayıncılık, 2003, 101-176.

Lyons, John, *Kuramsal Dilbilime Giriş*, (Çeviren: Ahmet Kocaman), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Mackerras, Colin, *The Uighur Empire According to the T'ang Dynastic Histories*, Canberra: Australian National University Press, 1972.

_____, "The Uighurs", *The Cambridge History of Early Inner Asia*, (Edited by Denis Sinor), Cambridge University Press, 1994, 317-342.

_____, "Uygurlar", (Çeviren: Şinasi Tekin), *Erken İç Asya Tarihi*, (Derleyen: Denis Sinor), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 425-458.

Macleish, Archibald, "Şiirin Dili", *Türk Dili*, (Çeviren: Akşit Göktürk), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 345, 1980, 321-330.

Maenchen-Helfen, Otto, "The Ting-Ling", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Cilt:4, Sayı:1, Harvard-Yenching Institute, 1939, 77-86.

Mahler, Gaston, Jane, "Çin San'atı ile Münâsebetler (Milâdî Dördüncü ile Onuncu Yüzyıllar Arasında)", *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San'atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972, 118-124.

Malov, Sergey, Ye., *Obraztsı Drevne-Turetskoy Pis'mennosti s Predisloviem i Slovarem*, Taşkent, 1926.

_____, *Pamyatniki Drevnetyurkskoy Pis'mennosti Mongolii i Kirgizii*, Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1959.

_____, *Pamyatniki Drevnetyurkskoy Pis'mennosti Tekstı i Issledovaniya*, Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1951.

_____, *Yeniseyskaya Pis'mennost' Tyurkov Teksty I Perevody*, Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1952.

Marmara, Nilgün, *Kağıtlar*, İstanbul: Everest Yayınları, 2016.

_____, *Metinler*, İstanbul: Everest Yayınları, 2016a.

Marquart, J. "Über Das Volkstum Der Komanen", *Osttürkische Dialektstudien*, (Editörler: W. Bang ve J. Marquart), Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914, 25-238.

Mathesius, Vilém ve Havránek, Bohuslav ve Mukařovský, Jan ve Jakobson, Roman ve Trnka, Bohumil ve Trubeckoj, Nikolaj ve Durnovo, Nikolaj, "Thèses",

Mélanges Linguistiques Dédiés au Premier Congrès des Philologues Slaves, (Travaux du Cercle Linguistique de Prague 1), Prague: Jednota Ceskoslovenskych Matematiku a Fysiku, 1929, 5-29.

Mayakovski, Vladimir, *Şiir Nasıl Yapılır*, (Çeviren: Alper Çeker), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2018.

Melegari, Dora, *Journal Intime de Benjamin Constant et lettres a sa famille et ses amis*, Paris, 1895.

Melikli, Davudoğlu, Tofik, “Edebiyat Anıtları Olarak Eski Türk Yazıtları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 48, 2000, 262-265.

Melin, Ergun, *Edebiyatın Görevi Sorunu ve A. C. Bradley*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, [Tarih Yok].

Mengüşoğlu, Tomris, “Önsöz Nicolai Hartmann’ın Estetik’i”, (Çeviri ve Düzeltiler: Akın Etan, Taylan Altuğ, Aytekin Keskin, Mehmet Gündoğdu), *Estetik*, (Editör: Hülya Can Nutku), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024, 19-26.

Mert, Osman, *Köli Çor Yazıtı ve Anıt Mezar Kompleksi*, Erzurum: Zafer Medya Ofset Matbaacılık, 2015.

_____, *Ötüken Uygur Dönemi Yazıtlarından Tes – Tariat – Şine Us*, Ankara: Belen Yayıncılık Matbaacılık, 2009.

_____, “Ötüken Uygur Dönemine Ait Kağanlık ve Kumandanlık Yazıtları”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 6, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 145-196.

Meyer, Michel, *Retorik*, (Çeviren: İsmail Yerguz), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2009.

Minorsky, Vladimir, “Tamīm ibn Baḥr’s Journey to the Uyghurs”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Volume: 12, No: 2, 1948, 275-305.

Montaigne, *Denemeler*, (Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Montanari, Franco, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Leiden-Boston: Brill, 2015.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Mori, Masao, “Çin Kaynaklarındaki Türk veya Türük Adları”, *Türk Kültürü El-Kitabı Seri II, Cild 1/b Türk Kültür Târihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978, III-XV.

_____, *Prof. Dr. Masao Mori'nin Göktürkler Ders Notları*, (Yayına Hazırlayan: Gülçin Çandarlığlu), İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2019.

Moriyasu, Takao, “Site and Inscription of Šine-Ussu”, *Provisional Report of Researches on Historical Sites and Inscriptions in Mongolia From 1996 to 1998*, (Edited by Takao Moriyasu ve Ayudai Ochir), The Society of Central Eurasian Studies, 1999, 177-195.

Mukarovskiy, Jan, “Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi”, (Çeviren: Yavuz Çekirge), *Yazko Çeviri*, Mayıs-Haziran, Sayı: 6, 1982, 148-152.

Mukarovsky, Jan, “Göstergebilimsel Bir Olgu Olarak Sanat”, (Çeviren: Yurdanur Salman), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (Temel Metinlerin Çevirisiyle Birlikte)*, (Hazırlayan: Mehmet Rifat), İstanbul: Yazko, 1983, 272-278.

Mukařovský, Jan, “Jazyk Spisovný a Jazyk Básnický”, *Spisovná Čeština a Jazyková Kultura*, (Hazırlayanlar: Bohuslav Havránek ve Miloš Weingart), Praz: Melantrich, 1932, 123-156.

_____, “L'Art Comme Fait Sémiologique”, *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague 2 – 7 Septembre 1934*, Orbis: Comité d'Organisation du Congrès, 1936, 1065-1072.

_____, “On Poetic Language”, *The Word and Verbal Art*, (Hazırlayan ve Çeviren: John Burbank ve Peter Steiner), New Haven and London: Yale University Press, 1977, 1-64.

_____, “Standart Language and Poetic Language”, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, (Hazırlayan ve Çeviren: Paul L. Garvin), Washington: Georgetown University Press, 1964, 17-30.

Mülayim, Selçuk, “Konular, Temalar, Tasarımlar, Uygulama Alanları”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve

Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022b, 478-482.

_____, “Orhun Yazıtları ve Balballar”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022, 483.

_____, “Uygur Kültürünün Sanat Verileri”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022a, 483-484.

Müller, F., K., W., “Ein Iranisches Sprachdenkmal aus der Nördlichen Mongolei”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin, 1909, 726-730.

Nadelyayev, V., M., ve Nasilov, D., M., ve Tenişev, E., P., ve Şçerbak, A., M., *Drevnetyurkskiy Slovar'*, Leningrad: Izdatel'stvo <<Nauka>> Leningradskoe Otdelenie, 1969.

Necatigil, Behçet, *Şiirler*, (Hazırlayanlar: Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Nedim, *Nedîm Divânı*, (Hazırlayan: Muhsin Macit), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012.

Nesin, Aziz, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2019.

_____, *Zübük*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2021.

Nişanyan, Sevan, *Nişanyan Sözlük | Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, İstanbul: Liberus Kitap, 2021.

Nowgorodowa, Eleonora, *Alte Kunst der Mongolei*, E. A. Seemann Verlag: Leipzig, 1980.

[OED], *The Oxford English Dictionary*, Volume II, C, Oxford University Press, 1978.

Oğuzcan, Yaşar, Ümit, *Rubailer Dörtlükler*, İstanbul: Everest Yayınları, 2017.

Okay, Orhan, M., “Edebiyat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 10, Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 1994, 395-397.

Oorjak, D., Şerig-ool, “Sunuş”, *Kül-Tegin: Orhun-Yenisey Yazıtları VI-VIII. yy.*, Ankara: Türksoy, 2003, 1-8.

Orkun, Hüseyin, Namık, *Eski Türk Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Osawa, Takashi, “Moğolistan'daki Eski Türk Anıt ve Yazıtlarının 1996-1998 Yılları Arasındaki Yeni İnceleme Sonuçları (Japon-Moğol Ortak Çalışmasının Ön Raporu Olarak)”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 48, 2000, 277-286.

_____, “Tes Inscription”, *Provisional Report of Researches on Historical Sites and Inscriptions in Mongolia From 1996 to 1998*, (Edited by Takao Moriyasu ve Ayudai Ochir), The Society of Central Eurasian Studies, 1999a, 158-167.

_____, “Qara-Balgasun Inscription II”, *Provisional Report of Researches on Historical Sites and Inscriptions in Mongolia From 1996 to 1998*, (Edited by Takao Moriyasu ve Ayudai Ochir), The Society of Central Eurasian Studies, 1999, 143-145.

Ögel, Bahaeddin, “İlk Töles Boyları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 12, Sayı: 48, 1948, 795-831.

_____, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2020.

_____, *Şine Usu Yazıtının Tarihi Önemi, Kutluk Bilge Külkagan ve Moyunçur [Belleten, Cilt XV, Sayı 59 (Temmuz 1951) den ayrı basım]*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1951.

_____, “Türk Efsaneleri Üzerinde İncelemeler Uygur'ların Menşe Efsanesi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 6 (1-2), 1948a, 17-26.

_____, “Uygur Devletinin Teşekkülü ve Yükselişi”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 19, Sayı: 75, 1955, 331-376.

Ölmez, Mehmet, “Burkancı (Budist) ve Manici (Maniheist) Türk Edebî Çevreleri - B. Nesir”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Cilt: 4, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2004, 129-135.

_____, “Eski Türk Şiirine Kısa Bir Bakış”, *Hece Dergisi – Türk Şiiri Özel Sayısı*, 2001, 7-14.

_____, *Kök Tengri ve Yağız Yer arasında Kül Tigin – Bilge Kağan – Tunyukuk Yazıtları*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2023.

_____, *Köktürkçe ve Eski Uygurca Dersleri*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.

_____, *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları Metin-Çeviri-Sözlük*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2021.

_____, *Uygur Hakanlığı Yazıtları*, (Hazırlayan: Mehmet Ölmez), Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2018.

Ölmez, Zuhâl, Kargı, *Şecere-i Terâkime (Türkmenlerin Soykütüğü)*, Ankara: Simurg Yayınları, 1996.

Özdemir, Emin, *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Özel, Ayşe, *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2014.

_____, *Örneklerle Estetik Eleştiri*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2016.

Özkeçeci, İlhan, “Orhun Abidelerinin Estetik ve Muhtevasının Önemi”, *“Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: Bildiriler Kitabı*, Cilt: 2, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Ankara, 2011, 653-668.

Özkırımlı, Atilla, “Eleştiri”, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 2*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1982a, 428-436.

_____, “Göktürk Yazıtları”, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 2*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1982, 544-545.

Özönder, Barutcu, Sema, “Eski Türklerde Dil ve Edebiyat”, *Türkler*, Cilt: 3, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 481-501.

_____, “Eski Türk Çağı Kaya Yazıtları: I. Örük Yazıtı, II. Hangiday Yazıtı, III. Arhanan Yazıtı”, *Kök Araştırmalar: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, Ankara: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Vakfı, 2000, 121-133.

_____, “Eski Türk Çağı Yazıtları: II. Karabalgasun Yazıtı”, *Kök Araştırmalar: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1, Ankara: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Vakfı, 2001, 179-183.

Özsarı, Mustafa, “Çek Yapısalcısı Jan Mukarovski’nin Standart Dil ile Şiirsel Dil Ayrımı Üzerinde Bazı Dikkatler”, *Akademik Kaynak*, Cilt: 1, Sayı: 1, 2013, 58-65.

_____, “Edebî Dilin Boyutları”, *Türk Dili Dergisi*, Cilt: XCI, Sayı: 650, 2006, 165-173.

Öztoğat, Tanyolaç, Nedret, *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2005.

Özünlü, Ünsal, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2001.

Özyetgin, Melek, “Kao-Chang/Koço/Turfan Uygur Kağanlığı Döneminde Dil ve Edebiyat (840-1209)”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022c, 539-540.

_____, “Köktürkçe”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022, 537-538.

_____, “Maniheizt Uygur Eserleri”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022b, 539.

_____, “Ötüken-Uygur Kağanlığı Döneminde Dil ve Edebiyat (744-840)”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022a.

_____, “Uygurların Din Dışı Edebiyatı”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022ç, 540-541.

Parer, Özlem, Mürüvvet, *Rus Biçimciliği ve Şklovski*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.

Perek, Zeki, Faruk, *Eski Çağda Dilbilgisi Araştırmaları (Gramerin Doğuşu)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları: 913, 1961.

Platon, *Büyük Hippias – Theages* (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2016.

_____, *Devlet*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2017.

_____, *Philebos*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2019.

_____, *Şölen*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2018.

_____, *Timaios*, (Çeviren: Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları, 2018a.

Poe, Allan, Edgar, *Yazın Felsefesi*, (Çeviren: Funda Özdemiroğlu), İstanbul: Kafekültür, 2015.

Poppe, N., N., *Otçet O Poezdke Na Orhon Letom 1926 Goda*, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1929.

Radloff, von W., *Die Alttürkischen Inschriften der Mongolei*, St. Petersburg, 1895.

Ramstedt, Gustav, Johan, “Zwei Uigurische Runeninschriften in der Nord-Mongolei”, *Journal de la Société Finno-Ougrienne*, Cilt: 30/3, Helsinki, 1913, 1-72.

Ramstedt, G., I., “Kak' Bil' Nayden' <<Selenginskiy Kamen'>> (S' Kartoy)”, *Trudi Troitskosavsko- Kyahtinskago Otdeleniya Priamurskago Otdela Imperatorskago Russkago Geografičeskago Obščestva*, Cilt: 15, Sayı:1, S.-Peterburg': Senatskaya Tipografiya, 1912, 34-39.

Rifat, Mehmet, *Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar*, İstanbul: Hilâl Matbaacılık, 1976.

_____, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Róna-Tas, András, “Hazar Kavim Adının Tarihi Üzerine Yeni Veriler”, (Çeviren: Muslihiddin Karakurt), *Türk Kültürü Araştırmaları (Phil. Dr. Hâmit Zübeyr Koşay'ın Hâtırasına Armağan)*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Yıl: XXIV / 2, 1986, 53-63.

_____, *Türkolojiye Giriş*, (Çeviren: İsa Sarı), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2013.

Ross, David, *Aristoteles*, (Çeviren: Ahmet Arslan), Ankara: Kabalcı Yayıncılık, 2014.

Roux, Jean-Paul, *Türklerin Tarihi Pasifikten Akdenize 2000 Yıl*, (Çevirenler: Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan-Özcan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

Rybatzki, Volker, “Taryat, Tes ve Şine Usu Yazıtları Arasındaki Dil Bilimsel ve Tarihî Bağlar Üzerine Bazı Notlar”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 59, Sayı: 1, 2011, 61-80.

Sağır, Caner, *Temin İbn Bahr’ın Seyahatnamesi ile Mervezi’nin Tabai Hayavan Eserinin Tercümesi ve Değerlendirilmesi*, İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Orta Çağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Prof. Dr. Hüseyin Salman), 2006.

Samdan, Zoya, “Anıtlardaki Yazıların Sırrı”, *Kül-Tegin: Orhun-Yenisey Yazıtları VI-VIII. yy.*, Ankara: Türksoy, 2003, 25-65.

Sami, Şemseddin, *Kamus-ı Türkî*, (Hazırlayan: Paşa Yavuzarslan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2010.

Satkin, Nurettin, *Nurullah Ataç’ın Dili Yenileme Çalışmaları ve Kelime Dağarcığı*, İstanbul: TC. Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gümüşkılıç), 2004.

Saussure, de, Ferdinand, *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çeviren: Berke Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.

Sazyek, Hakan, “Rus Biçimciliği”, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, (Editör: Veysel Şahin), Ankara: Akçağ Yayınları, 2022, 89-119.

Sertkaya, Fikri, Osman, “En Eski Devrelerinden Uygurlara Kadar Türk Dili”, *Yeni Türkiye – Türk Dünyası Özel Sayısı– I*, Yıl: 3, Sayı: 15, Mayıs – Haziran, Ankara, 1997, 227-233.

_____, “Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Aylık Dil Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı I –Eski Türk Şiiri-*, Sayı: 409, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020, 43-80. (Genişletilmiş Yayımı: Sertkaya, Fikri, Osman,

“Burkancı (Budist) ve Manici (Maniheist) Türk Edebî Çevreleri - A. Nazım 1. Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Cilt: 4, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2004, 25-128.)

_____, “Eski Türklerin Kağan Seçimi Üzerine Göktürk Yazıtlarındaki İki Ata Sözü”, *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, Sayı: 8, 1999, 233-240.

_____, “Göktürk Harfli Uygur Kitabelerinin Türk Kültür Tarihi İçerisindeki Yeri”, *Göktürk Tarihinin Meseleleri*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, 1995, 303 - 312.

_____, “Göktürk (Runik) Harfli Yazıtların Envanter ve Alfabe Problemleri Üzerine”, *Moğolistan Kültürel Mirası İçinde Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Çalıştayları Bildiriler Kitabı*, (Editör: Şaban Doğan), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 2022, 221-252.

_____, “İnşaat Yüksek Mühendisi Kâzım Mirşan’a Cevap Öngre Binga Başlı Adlı Bir Tarihçimiz Var Mı?”, *Orkun*, Sayı: 64, 2003, 26-29.

_____, “Köl Tigin’in Ölümünün 1250. Yıl Dönümü Dolayısı ile Moğolistan Halk Cumhuriyeti’ndeki Köktürk Harfli Metinler Üzerinde Yapılan Arkeolojik ve Filolojik Çalışmalara Toplu Bir Bakış”, *Göktürk Tarihinin Meseleleri*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, 1995a, 313 - 334.

_____, “Suuci < Sugeci / (Bel) Yazıtı Ne Zaman Yazıldı?”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 48, 2000, 307-312.

Sertkaya, Fikri, Osman ve Alyılmaz, Cengiz ve Battulga, Tsendiyn, *Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi Albümü*, Ankara: Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı (TİKA), 2001.

Sertkaya, Fikri, Osman ve Harcavbay, S., “Hoyto Tamir (Moğolistan)’dan Yeni Yazıtlar (Ön Neşir)”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 48, 2000, 313-346.

Sevortyan, Vladimiroviç, Ervand, *Etimologičeskiy Slovar’ Tyurkskih Yazıkov Obshchetyurkskie i Mejtyurkskie Osnovi na Glasne*, Cilt: 1, Moskva: İzdatel’sstvo <<Nauka>>, 1974.

_____, *Etimologičeskiy Slovar' Tyurkskih Yazıkov Obshchetyurkskie i Mejtyurkskie Osnovi na Bukvi <<V>>, <<G>> i <<D>>*, Cilt: 3, Moskva: İzdatel'stvo <<Nauka>>, 1980.

Sinanoğlu, Ülkü, Zeynep, “Arhanan Yazıtı Üzerine Notlar”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Sayı: 24, 2021, 391-407.

Sinor, Denis, “Giriş: İç Asya Kavramı”, (Çeviren: Ruşen Sezer), *Erken İç Asya Tarihi*, (Derleyen: Denis Sinor), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014a, 11-32.

_____, “Introduction: The Concept of Inner Asia”, *The Cambridge History of Early Inner Asia*, (Edited by Denis Sinor), Cambridge University Press, 1994, 1-18.

_____, “[Kök] Türk İmparatorluğunun Kuruluş ve Yıkılışı”, (Çeviren: Talât Tekin), *Erken İç Asya Tarihi*, (Derleyen: Denis Sinor), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, 383-424.

Söyegov, Muratgeldi, “Tonyukuk Yazıtının Edebi-Tarihi Bir Eser Olarak Değerlendirilmesi: Günümüz Türkmence, Rusça ve İngilizce Çevirileri”, “*Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl*” Konulu III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 26-29 Mayıs 2010: Bildiriler Kitabı, Cilt: 2, (Editör: Ülkü Çelik Şavk), Ankara, 2011, 739-765.

Sprengling, Martin, “Tonyukuk Kitabesi: Eski Bir Türk Şaheseri”, (Çeviren: Mehmet İnhan), *Erdem*, Cilt: 2, Sayı: 6, 1986, 717-728.

Stachowski, Marek, *Kurzgefaßtes Etymologisches Wörterbuch Der Türkischen Sprache*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

Stebleva, Vasilyevna, İya, *Poeziya Tyurkov VI-VIII Vekov*, Moskva: İzdatel'stvo “Nauka” Glavnaya Redaktsiya Vostochnoy Literaturı, 1965.

Süreya, Cemal, “Dergiler: Geçen Ayın Şiirleri”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C: XIII, Sayı: 148, 1964, 265-266.

_____, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Şanlı, Cevdet, “Eski Uygur Dönemi Türk Dili ve Edebiyatı”, *Türkler*, Cilt: 3, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 671-677.

Şen, Serkan “Eski Türkçe”, *Türkoloji El Kitabı*, (Editör: Yavuz Kartallıoğlu), Ankara: Yunus Emre Enstitüsü, 2020, 30-53.

Şirin, Hatice, *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2016.

_____, *Kül Tigin Yazıtı –Notlar-*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2015.

_____, “Türklerde Alfabe ve Kimlik”, *Türkler*, Cilt: 3, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 740-753.

_____, *Sözcük Hikâyeleri (Sözlerde Saklı Kültür)*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019.

_____, “Şine Us ve Karabalgasun Yazıtları Üzerine”, *Moğolistan Kültürel Mirası İçinde Türk Yazıtlarının Bugünü ve Geleceği Çalıştayları Bildiriler Kitabı*, (Editör: Şaban Doğan), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları, 2022, 257-273.

Şklovski, Viktor, “Öykünün ve Romanın Kuruluşu”, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016a, 160-185.

_____, “Teknik Olarak Sanat”, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 71-90.

Tahir, Kemal, *Esir Şehrin Mahpusu*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

_____, *Yol Ayrımı*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

Taner, Haldun, “Sancho’nun Sabah Yürüyüşü”, *Sancho’nun Sabah Yürüyüşü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, 9-19.

Tarancı, Sıtkı, Cahit, *Otuz Beş Yaş*, İstanbul: Can Yayınları, 2005.

Taşagıl, Ahmet, “II. Gök Türk Kağanlığı”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022ç.

_____, “Göktürkler”, *Genel Türk Tarihi 1*, (Editörler: Hasan Celâl GÜZEL, Ali Birinci), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 653-710.

_____, “Kanglı/Kao-ch’e Boyları (429-540)”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022c, 78-79.

_____, “Töles Boyları (540-627)”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022b.

_____, “Türk Göçleri”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022a, 18-21.

_____, *Uygurlar -840'tan Önce-*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2022.

[TDEA], “Göktürkler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, Cilt: 3, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979, 352-355.

_____, “Orhun ve Yenisey Kitâbeleri”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, Cilt: 7, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990, 133-135.

_____, “Uygurlar”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, Cilt: 8, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, 473-480.

[TDK], *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik T. A. O., 1949.

_____, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1948.

_____, *Felsefe Ve Gramer Terimler*, İstanbul: Cumhuriyet Basımevi, 1942.

_____, *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019.

_____, *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*, İstanbul: Devlet Basımevi, 1935.

Tekin, Şinasi, *Buddhistische Uigurica aus der Yüan-Zeit*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

_____, “Uygur Edebiyatının Meseleleri (Şekiller-Vezinler)”, *Türk Kültürü Araştırmaları II*, Sayı: 1-2, Yıl: II, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965, 26-67.

Tekin, Talât, “İslâm Öncesi Türk Şiiri”, *Türk Dili Aylık Dil Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı I –Eski Türk Şiiri-*, Sayı: 409, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020, 3-42.

_____, “Karahanlı Dönemi Türk Şiiri”, *Türk Dili Aylık Dil Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı I –Eski Türk Şiiri*, Sayı: 409, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020a, 81-157.

_____, “Köktürk Yazıtlarındaki Deyimler Üzerine I”, *Türk Dili*, Cilt:6, Sayı: 67, 1957, 372-374.

_____, “Köktürk Yazıtlarındaki Deyimler Üzerine II”, *Türk Dili*, Cilt: 6, Sayı: 68, 1957a, 423-426.

_____, “Kuzey Moğolistan’da Yeni Bir Uygur Anıtı: Taryat (Terhin) Kitabesi”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, Cilt: 46, Sayı: 184, 1982, 795-838.

_____, *Orhon Türkçesi Grameri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2016.

_____, *Orhon Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.

_____, *Orhon Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2020c.

_____, *Tarih Boyunca Türkçenin Yazımı*, Ankara: Simurg Yayıncılık, 1997.

_____, “Tes Yazıtı Hakkında Dokuz Not”, *Erdem*, (Çeviren: Ülkü Çelik), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt: 5, Sayı:14, 1990, 389-398.

_____, “The Tariat (Terkhin) Inscription”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt: 37, Sayı: 1/3, 1983, 43-68.

_____, *Tunyukuk Yazıtı*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2020b.

Tekin, Talat ve Ölmez, Mehmet, *Türk Dilleri –Giriş-*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2018.

Tenişev, Ethem, R, “Eski Türklerde Edebi Dil Var Mıydı?”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 30-31, 1983, 157-161.

_____, “Millî Döneme Kadarki Türk Edebî Dilleri”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 37, 1989, 301-307.

Tezcan, Semih, “En Eski Türk Dili ve Yazını”, *Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2001, 271-323.

_____, “Uygur Alfabesi”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 33, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1984, 121-126.

_____, “Uygur Edebiyatı”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 33, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1984a, 126-131.

_____, “Uygur’lar”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 33, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1984c, 148-155.

_____, “Uygurca”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 33, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1984b, 141-148.

_____, “VIII. Yüzyıldan Kalma 1283 Numaralı Tibetçe El Yazmasında Geçen Türkçe Adlar Üzerine”, *Bilimsel Bildiriler 1972*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, 299 – 307.

Theodorakopoulos, Vas., Th., *Attika Retoriğine Giriş*, (Çeviren: Sema Sandalcı), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004.

Thomsen, Vilhelm, *Orhon Yazıtları Araştırmaları*, (Çeviren: Vedat Köken), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

_____, “Moğolistandaki Türkçe kitabeler”, (Çeviren: Ragıp Hulusi Özden), *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, 1935, 81-118.

Tietze, Andreas, *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*, İkinci Cilt C-E, (Editörler: Emine Yılmaz-Nurettin Demir), Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2021.

_____, *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*, Yedinci Cilt T-Z, (Editörler: Emine Yılmaz-Nurettin Demir), Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2021a.

Tinyanov, Yuri, “Yazınsal Evrim Üstüne”, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 112-129.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çeviren: Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

_____, “Henry James’in Hayaletleri”, *Edebiyat Kavramı*, (Çeviren: Necmettin Sevil), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015a, 89-100.

_____, *Poetikaya Giriş*, (Çeviren: Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

_____, “Sunuş”, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 17-28.

_____, “Türlerin Kökeni”, *Edebiyat Kavramı*, (Çeviren: Necmettin Sevil), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, 25-42.

[Togan], Velidi, Zeki, Ahmet, *Türk ve Tatar Tarihi*, Cüz: 1, Kazan, 1912.

Togan, Velidi, Zeki, “Giriş: Türk San’at Tarihi Araştırmasının Temel Meseleleri”, *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972, 1-6.

_____, *Oğuz Destanı – Reşideddin Oğuznamesi, tercüme ve tahlili*, İstanbul: Enderun Yayınları, 1982.

Tomaşevski, Boris, “Dize Üstüne”, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016a, 145-159.

_____, “Tema Örgüsü”, (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, 247-287.

Toptaş, Ali, Hasan, *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Torusdağ, Gülşen ve Aydın, İlker, *Metindilbilim ve Örnek Metin Çözümlemeleri*, Ankara: Pegem Akademi, 2017.

Tryjarski, Edward, “Orkun Türklerinin Âbidelerine Dâir Düşünceler”, *Türk Kültürü El-Kitabı Cilt II, İslâmiyetten Önceki Türk San’atı, Kısım I a*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972, 29-34.

Tuna, Osman, Nedim, “Köktürk Yazıtlarında ‘Ölüm’ Kavramı ile İlgili Kelimeler ve ‘kergek bol-’ Deyiminin İzahı”, *VIII. Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler 1957*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1960, 131-148.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

_____, *Estetik Beğeni*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011a.

_____, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2011b.

Turani, Adnan, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1968.

_____, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018.

[TÜA], “Köktürkler”, *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 22, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1975, 265-273.

Türk Dünyası Kültür Atlası İslam Öncesi Dönem, Cilt 1, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997.

Türközü, Göksel ve Cengizer, Ezgi, “Türk ve Kore Toplumunda Akrabalık Hitaplarının Kullanımı”, *Çin Medeniyeti: Tarih, Kültür, Edebiyat, Felsefe*, (Editörler: Gonca Ünal Chiang, Fatma Ecem Ceylan, Ertuğrul Ceylan), İstanbul: Kesit Yayınları, 2018, 67-76.

Useev, Nurdin, “Kırgızistan’daki (Kök)türk Harfli Yazıtlar”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 6, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019a, 297-336.

_____, “Rusya Federasyonu’ndaki Yazıtlar”, *Ortak Türk Tarihi*, Cilt: 6, (Editörler: Bilgehan Atsız Gökdağ, Saadettin Y. Gömeç, Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2019, 337-432.

Uzun, Subaşı, Leylâ, *Orhon Yazıtlarının Metindibilimsel Yapısı*, Ankara: Simurg, 1995.

Valéry, Paul, *Degas Dans Desen*, (Çeviren: Orçun Türkay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Vardar, Berke ve Güz, Nüket ve Öztokat, Erdim ve Senemoğlu, Osman ve Sözer, Emel, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABC Kitabevi, 1988.

Veysel, Aşık, *Dostlar Beni Hatırlasın*, (Derleyen: Ümit Yaşar Oğuzcan), İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1991.

Yazıksız, Asım, Necip, *En Eski Türk Yazısı*, (İnceleme-Çeviriyazı: Burcu Yanıklar), İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2015.

Yetkin, Kemal, Suut, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

_____, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Yayınları, İstanbul, 1979.

_____, “İki Eleştiri Akımı”, *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı-I*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963, 541-547.

Yıldırım, Dursun, “‘Bilge Tonyukuk Benggü Taş Bitigi’ ve Türk Edebî Yaratıcılığında Yeri”, *Türk Kültürü*, Yeni Seri Cilt: XV, Sayı:1, Ankara, 2022, 1-16.

Yıldırım, Elvin, “Afanasyevo, Keltaminar, Çemurçek, Srubna-Andronovo, Glazkov, Karasuk, Tagar-Taştık ve Yassı Taş Mezar Kültürleri”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022a, 14-17.

Yıldırım, Kürşat, *Uygur Kağanlığı (744-840)*, İstanbul: Selenge Yayınları, 2021,

_____, “Uygurlar (744-840)”, *Türk Devletleri Tarih ve Kültür Atlası*, (Yayına Hazırlayanlar: Azmi Özcan ve Fahameddin Başar), İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2022b, 84-86.

Yoshida, Yutaka, “Historical Background of the Sevrey Inscription in Mongolia”, *Great Journeys across the Pamir Mountains, A Festschrift in Honor of Zhang Guangda on his Eighty-Fifth Birthday*, (Edited by Huaiyu Chen ve Xinjiang Rong), Boston-Leiden: Brill, 2018, 140-145.

Yoshida, Yutaka ve Moriyasu, Takao ve Katayama, Akio, “Sevrey Inscription”, *Provisional Report of Researches on Historical Sites and Inscriptions in Mongolia From 1996 to 1998*, (Edited by Takao Moriyasu ve Ayudai Ochir), The Society of Central Eurasian Studies, 1999, 225-227.

Yücel, Tahsin, *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

_____, “Yapısal Eleştiri”, *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı-II*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1971, 422-425.

Zarifoğlu, Cahit, *Yedi Güzel Adam*, İstanbul: Beyan Yayınları, 2019.

Zieme, Peter, *Buddhistische Stabreimdichtungen Der Uiguren (Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients, Berliner Turfantexte XIII)*, Berlin: Akademie Verlag, 1985.

_____, *Die Stabreimtexte der Uiguren von Turfan und Dunhuang: Studien zur Alttürkischen Dichtung (Bibliotheca orientalis Hungarica XXXIII)*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991.

_____, “Eski Uygurların Burkancılık İlgili Alliterasyonlu Koşukları Üzerine”, (Çeviren: Semih Tezcan), *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul, 15-20 X. 1973), Tebliğler 2*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü, 1979, 562-581.

_____, “Türkçe Bir Mani Şiiri”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, Cilt: 16, 1968, 45-51.

_____, “Zur Buddhistischen Stabreimdichtung der Alten Uiguren”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt: 29, Sayı: 2, 1975, 187-211.

Zima, V., Peter, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, (Çeviren: Mustafa Özsan), Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Wellek, René ve Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, (Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

Wilde, Oscar, *Dorian Gray'in Portresi*, (Çeviren: Vahdet Gültekin), İstanbul: Hayat Neşriyat Anonim Şirketi, 1971.

Wilkens, Jens, *Eski Uygurcanın El Sözlüğü (Eski uygurca – Almanca - Türkçe)*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 2021.

Xin, Luo, “Karı Çor Tigin Yazıtının Çincesi ve Karı Çor Tigin'in Şeceresi”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 2/2, 2013, 62-78.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı : Hasan GÜRGÜN
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti Vatandaşı

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora	İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı	06. 09. 2021
Yüksek Lisans	Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü-Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Türk Dili Ana Bilim Dalı	15. 09. 2015 04. 05. 2018
Lisans	Ege Üniversitesi - Türk Dili ve EdebiyatıBölümü	02. 09. 2009 14. 06. 2013

İş Deneyimi

Yıl	Görev Yeri
2014 – 2015	Yüksekova / HAKKARİ MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

2015 – 2016	Yüksekova / HAKKARİ MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2016 – 2017	Yüksekova / HAKKARİ MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2017 – 2018	Yüksekova / HAKKARİ MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2018-2019	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2019-2020	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2020-2021	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2021-2022	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2022-2023	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2023-2024	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
2024-2025	Karabağlar / İZMİR MEB, Türk Dili ve

Yabancı Dil

İngilizce (YÖKDİL Sosyal Bilimler İngilizce Puanı: 78,75)

Yüksek Lisans Tezi

Göktürk Yazısıyla Oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Metindilbilimsel İncelemesi (Danışmanlar: Dr. Öğr. Üyesi Veysi SEVİNÇLİ ve Prof. Dr. Hatice ŞİRİN)

Doktora Tezi

Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Edebî Eleştirisi (Danışman: Prof. Dr. Şaban DOĞAN)

Kitap Yayını

GÜRGÜN, Hasan. (2021). *Göktürk Yazısıyla Oluşturulmuş Uygur Kağanlığı Yazıtlarının Metin Dil Bilimsel İncelenmesi*, **Türk Dil Kurumu**, Ankara.

Makale Yayınları

SEVİNÇLİ, Veysi ve GÜRGÜN, Hasan (2016). “Dede Korkut Hikâyelerinde Kadın”. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 33, 67-86.

GÜRGÜN, Hasan. (2016). “Metindilbilimsel Yöntem ile Çözümlenen Sait Faik’in Dülger Balığının Ölümü’nde İnsanın Doğaya Tahakkümü ve Ötekileştirilmesi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, Sayı: 5 / 4, 1841 – 1882.

GÜRGÜN, Hasan. (2021). “*Mimêsis* Kavramı, Üç Yansıtma Kuramı ve Bu Kavramın Temel Sanat Akımları Üzerine Etkisi”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 51, 349-366.

GÜRGÜN, Hasan. (2022). ““Sancho’nun Sabah Yürüyüşü’nün Rus Biçimciliği Açısından Eleştirisi”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 53, 187-208.

GÜRGÜN, Hasan. (2025). “Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları ve Karabalgasun-II Yazıtı’nın Formu”. *Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 42, 257-283.