



T.C.

BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**POPÜLER ROMANLARDA TÜRK MİTOLOJİSİNİN
İZLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NUR SEDA SOYER

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SERDAR ŞİMŞEK

BİLECİK, 2026

10823167

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**POPÜLER ROMANLARDA TÜRK MİTOLOJİSİNİN
İZLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NUR SEDA SOYER

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. SERDAR ŞİMŞEK

BİLECİK, 2026

10823167

BEYAN

“Popüler Romanlarda Türk Mitolojisinin İzleri” başlıklı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazım aşamasında bilimsel araştırma ve etik kurallarına uyduğumu, [Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehberine](#) uygun olarak tez/dönem projemi hazırladığımı, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel etik kurallarına uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, çalışmamın herhangi bir kısmının başka bir tez/dönem projesi olarak sunulmadığını, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Nur Seda Soyer

../../2026

İmza:

	YAPAY ZEKÂ KULLANIMINA İLİŞKİN ÖĞRENCİ BEYAN FORMU	BŞEÜ-KAYSİS Belge	DFR-516
		İlk Yayın Tarihi/Sayısı	30.04.2026/16
		Revizyon Tarihi	00
		Revizyon No.su	00
		Toplam Sayfa	1

Bölüm I. Yapay Zekâ Kullanım Durumu

- ☒ Bu tezin/projenin yazım süreçlerinde yapay zekâ tabanlı araçlardan faydalandım.
☐ Bu tezin/projenin yazım süreçlerinde yapay zekâ tabanlı herhangi bir araçtan faydalanmadım.

Bölüm II. Yapay Zekâ Kullanım Detayları

**Bu bölüm yalnızca yapay zekâ kullanımı beyan edilmiş ise doldurulacaktır. Aksi durumda boş bırakılmalıdır.*

Tezinizde/projenizde kullandığınız yapay zekâ araçlarını ve sürümünü listeleyiniz:

ChatGPT (OpenAI)

Yapay zekâ araçlarını tezin/projenin aşağıdaki aşamalarında ilgili amaçlar için kullandım. (Birden fazla seçenek işaretlenebilir):

- ☐ Cümle oluşturma
- ☐ Literatür tarama
- ☐ Çeviri
- ☒ Düzenleme/dil kontrolü
- ☐ Veri işleme ve analizi
- ☐ Veri görselleştirme
- ☐ Görüntü üretme
- ☐ Kaynakça düzenleme
- ☒ Diğer (Belirtiniz): Akademik dil ve üslubun iyileştirilmesi.

Bu çalışmada yapay zekâ kullanımı *Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber*'e ve akademik dürüstlük ilkelerine uygun şekilde gerçekleştirilmiş olup yapay zekâ araçlarından alınan destek, etik kurallar ve kaynak gösterme esaslarına uygun biçimde belirtilmiştir. Yapay zekâ kullanımı, çalışmanın özgünlüğüne, bilimsel etik kurallarına ve ilgili mevzuata aykırı olmayacak biçimde gerçekleştirilmiştir. Usulsüz yapay zekâ kullanımı (örneğin: kaynak göstermeksizin metin üretimi, otomatik içerik üretiminin özgün eser gibi sunulması, yanıltıcı kaynak gösterimi vb.) tarafımdan kesinlikle yapılmamıştır. Yapay zekâ araçlarının sağladığı bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi, yanlış veya eksik bilgi bulunması halinde tüm sorumluluğun tarafıma ait olduğunu; ayrıca çalışmamla ilgili bu beyana aykırı bir durumun herhangi bir zamanda tespit edilmesi durumunda ortaya çıkabilecek akademik ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi beyan ederim.

Nur Seda Soyer
.././2026

İmza:

ÖN SÖZ

Mitoloji, tarih öncesi çağlarda oluşmuş kültürel değerlerin, toplumların inanç ve kimlik yapısının ana referanslarından birini teşkil etmektedir. Evrenin ve bütün canlıların kökenine ilişkin cevaplar üreten mitoloji, nesiller boyunca aktarılan ve muhafaza edilen bilgi kümeleri mahiyetindedir. Türk mitolojisi de zengin anlatı dünyası ve sembolik yapısıyla yalnızca tarihî ve kültürel açıdan değil, edebî eserler açısından da önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Son yıllarda özellikle popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisine ait figür, motif ve inanç unsurlarının giderek daha fazla yer bulması, bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmuştur.

Bu araştırmada, popüler edebiyat kapsamında değerlendirilen ve 2015 yılı ve sonrasında kaleme alınmış *Erlik Han Tamgası*, *Umay Tacın Sırrı*, *Oğuz Kağan Destanı*, *Deli Dumrul*, *Congolos*, *Son Şaman*, *Yeşil Şaman* ve *Papağan* ve *Yada Taşı* adlı sekiz roman, Türk mitolojisinin temel kaynakları esas alınarak incelenmiştir. Eserlerde yer alan tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, mitik nesneler ile şamanlar ve seçilmiş kişi tipleri değerlendirilmiş; mitolojik unsurların modern roman estetiği içerisinde nasıl yeniden yorumlandığı ve dönüştürüldüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının hazırlanması sürecinde bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, değerli görüş ve önerileriyle çalışmama katkı sağlayan danışman hocam Doç. Dr. Serdar ŞİMŞEK'e içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim canım annem Cihan Canan DOĞAN'a ve her koşulda bana inandığı için teşekkür ederim.

Bu çalışmanın, Türk mitolojisinin çağdaş popüler edebiyattaki yansımalarına ilişkin yapılacak araştırmalara katkı sağlamasını ve bu alanda çalışacak araştırmacılar için yararlı bir kaynak olmasını temenni ediyorum.

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin kullanım biçimlerini incelemek ve mitolojik unsurların çağdaş romanlarda nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda popüler edebiyat kapsamında 2015 yılı ve sonrasında yazılan sekiz roman; *Erlık Han Tamgası*, *Umay Tacın Sırrı*, *Oğuz Kağan Destanı*, *Deli Dumrul*, *Congolos*, *Son Şaman*, *Yeşil Şaman ve Papağan* ve *Yada Taşı*, Türk mitolojisinin temel kaynakları esas alınarak tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, mitik nesneler ile seçilmiş insanlar/şamanlar başlıkları çerçevesinde incelenmiştir.

Çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde araştırmanın amacı, kapsamı ve yöntemi ele alınmıştır. İkinci bölümde mitlerin tanımı ve kökeni, mitoloji ve edebiyat ilişkisi ile Batı edebiyatında mitoloji incelenmiştir. Üçüncü bölümde Türk mitolojisine genel bir bakış sunulmuş, Türk mitolojisine ait öğeler ve Türk mitolojisi ile edebiyat arasındaki ilişki ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise popüler roman ve mit ilişkisi ile Türk mitolojisinin popüler anlatılardaki rolü değerlendirilmiş ve araştırma kapsamında seçilen sekiz roman incelenmiştir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş, veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. İncelenen romanlarda yer alan mitolojik unsurlar belirlenmiş; bu unsurlar Türk mitolojisindeki karşılıklarıyla karşılaştırılarak eserlerde üstlendikleri işlevler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisine ait unsurların yalnızca anlatıyı zenginleştiren folklorik öğeler olarak kullanılmadığı; aynı zamanda olay örgüsünü şekillendiren, karakterlerin gelişimini yönlendiren ve anlatının anlam dünyasını derinleştiren temel yapı unsurları hâline getirildiği tespit edilmiştir. Tanrılar ve tanrısal varlıklar, şamanlar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, kutsal nesneler, kültler ve ritüeller büyük ölçüde geleneksel özelliklerini korumakla birlikte, çağdaş roman estetiği ve popüler edebiyatın anlatım olanakları doğrultusunda yeniden yorumlanarak yeni işlevler kazanmıştır. Özellikle şamanlık geleneği, Yada Taşı, Gök Tanrı inancı, Umay, Erlık Han, kutsal hayvanlar ile rüya ve kehanet motiflerinin incelenen eserlerde öne çıkan mitolojik unsurlar olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, mitolojik unsurlar, popüler edebiyat, roman, Türk mitolojisi.

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the ways in which Turkish mythology is used in popular literary narratives and to reveal how mythological elements are reinterpreted in contemporary novels. Accordingly, eight novels written in 2015 and thereafter within the scope of popular literature—*Erlik Han Tamgası*, *Umay Tacın Sırrı*, *Oğuz Kağan Destanı*, *Deli Dumrul*, *Congolos*, *Son Şaman*, *Yeşil Şaman ve Papağan*, and *Yada Taşı*—were examined on the basis of primary sources of Turkish mythology under the categories of gods and divine beings, mythical heroes, mythical creatures, mythical objects, and selected individuals/shamans.

The study consists of four chapters. The first chapter discusses the purpose, scope, and methodology of the research. The second chapter examines the definition and origins of myths, the relationship between mythology and literature, and mythology in Western literature. The third chapter provides an overview of Turkish mythology and discusses elements of Turkish mythology and the relationship between Turkish mythology and literature. The fourth chapter evaluates the relationship between popular novels and mythology and the role of Turkish mythology in popular narratives, and examines the eight novels selected within the scope of the research. The mythological elements in the novels were identified and compared with their counterparts in Turkish mythology.

The findings of the study indicate that elements of Turkish mythology in popular literary narratives are not used merely as folkloric elements that enrich the narrative; rather, they also function as fundamental structural elements that shape the plot, guide character development, and deepen the meaning of the narrative. Gods and divine beings, shamans, mythical heroes, mythical creatures, sacred objects, cults, and rituals largely retain their traditional characteristics while gaining new functions through reinterpretation in accordance with contemporary novel aesthetics and the narrative possibilities of popular literature. In particular, shamanic tradition, the Yada Stone, the belief in Gök Tanrı, Umay, Erlik Han, sacred animals, and motifs of dreams and divination were identified as prominent mythological elements in the works examined.

Keywords: Mythology, mythological elements, popular literature, novel, Turkish mythology.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. MİTOLOJİ VE EDEBİYAT.....	8
2.1. Mitlerin Tanımı ve Kökeni.....	8
2.2. Mitoloji ve Edebiyat.....	13
2.3. Batı Edebiyatında Mitoloji.....	17
3. TÜRK MİTOLOJİSİ.....	21
3.1. Türk Mitolojisine Genel Bakış.....	21
3.2. Türk Mitolojisi Öğeleri.....	27
3.2.1. Tanrılar ve tanrısal varlıklar.....	27
3.2.1.1. Gök Tanrı.....	27
3.2.1.2. Ülgen.....	28
3.2.1.3. Erlik.....	29
3.2.1.4. Umay.....	30
3.2.1.5. Ak Ana.....	32
3.2.1.6. Yer-Su ruhları.....	32
3.2.2. Mitik kahramanlar.....	33
3.2.2.1. Oğuz Kağan.....	33

3.2.2.2. Deli Dumrul	35
3.2.3. Mitik yaratıklar	36
3.2.3.1. Albastı (Al Karısı)	36
3.2.3.2. Tepegöz	37
3.2.3.3. Congolos	38
3.2.4. Mitik nesneler	39
3.2.4.1. Yada Taşı	39
3.2.5. Seçilmiş insanlar/ şamanlar	40
3.3. Türk Mitolojisi ve Edebiyat	41
4. POPÜLER ROMAN VE MİT	45
4.1. Popüler Roman	45
4.2. Popüler Romanlarda Mitin Kullanımı	47
4.3. Türk Mitolojisinin Popüler Anlatılardaki Rolü	49
4.4. Popüler Edebiyat Anlatılarında Türk Mitolojisi	51
4.4.1. Tanrılar ve tanrısal varlıklar	51
4.4.1.1. <i>Erlik Han Tamgası/ Senem Karabulut</i>	51
4.4.1.2. <i>Umay Tacın Sırrı/ Seherhan Kızmaz</i>	87
4.4.2. Mitik kahramanlar	99
4.4.2.1. <i>Oğuz Kağan Destanı/ Ahmet Haldun Terzioğlu</i>	99
4.4.2.2. <i>Deli Dumrul / Lütfi Parlak</i>	121
4.4.3. Mitik yaratıklar	139
4.4.3.1. <i>Congolos/ Samet Doğan</i>	139
4.4.4. Seçilmiş insanlar/ şamanlar	160

4.4.4.1. <i>Son Şaman/ Kemal Bal</i>	160
4.4.4.2. <i>Yeşil Şaman ve Papağan/ Hasan Güteryüz</i>	172
4.4.5. Mitik nesneler.....	182
4.4.5.1. <i>Yada Taşı/ H.Gülcan Köprülü</i>	182
SONUÇ	192
KAYNAKÇA.....	198

1. GİRİŞ

Çalışmanın Konusu ve Amacı

Mit; insanın evreni, doğayı, varoluşu ve kendi yaşamını anlamlandırma çabasının ürünü olarak ortaya çıkan en eski anlatı biçimlerinden biridir. Toplumların inançlarını, değerlerini, korkularını, beklentilerini ve dünya görüşlerini yansıtan mitler; yalnızca geçmiş dönemlere ait anlatılar olarak değil, kültürel belleğin oluşmasını sağlayan temel unsurlar olarak da değerlendirilmektedir. Mitler, sözlü kültür yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılırken zaman içerisinde farklı anlatı türleri içerisinde yeniden şekillenmiş ve varlığını sürdürmüştür. Sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılan mitik anlatılar, bilhassa edebiyatın temel kaynaklarından birini oluşturmuştur (Tökel, 2001).

Türk mitolojisi, Türk boylarının tarihsel süreçte oluşturdukları kültürel dünyanın ilk basamağını teşkil eder. Türkistan, Sibirya, Anadolu ve diğer coğrafyalarda oluşan ve gelişen Türk mitolojisiyle ilgili kaynakların oldukça sınırlı olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle mitik zihniyetin ilk şekillendiği dönemlere ait kaynakların sınırlı olması, Türk mitik anlatılarının kökenini doğru bir şekilde tespit etmeyi güçleştirmektedir. Diğer taraftan Türk boylarının mitolojik ürünlerinin oldukça geç bir devirde yazıya geçmesi ve yeterli kaynakların bulunmaması, Türk mitolojisi araştırmalarının temel problemini teşkil etmektedir (Dilek, 2021b: 542).

Bununla birlikte sözlü ve yazılı edebiyata yansıyan birçok unsur aracılığıyla Türk mitolojisine ait öğelerin izini sürmek mümkündür. Türk mitolojisi üzerinde çalışan birçok araştırmacı, sözlü ve yazılı kültür ortamındaki mitolojiye ilişkin unsurları tespit etmeye gayret etmektedir. Diğer yandan muhtelif Türk boylarının inanç sisteminde de arkaik unsurlara rastlanmaktadır. Türk mitolojisinde, diğer mitolojilerde olduğu gibi tanrı, evren, insan, doğaüstü güçler ve mitik nesneler önemli bir yer tutmaktadır. Bu doğrultuda Gök Tanrı inancı, Umay, Erlik Han, şamanlık geleneği, mitik kahramanlar, kutsal hayvanlar, mitik yaratıklar, kutsal nesneler, kültler ve ritüeller Türk mitolojik düşüncesinin temel unsurları arasında yer almaktadır. Bu unsurlar, kültürel belleğin devamlılığını sağlayan sembolik değerlerdir. Günümüzde söz konusu unsurların tezahürlerini, çeşitli Türk boylarının inanç sistemlerinde tespit etmek mümkündür.

Mitolojinin günümüzde hâlâ etkisini sürdürmesi, onun yalnızca geçmişe ait bir inanç sistemi olmadığını, toplumların zihniyet dünyasını şekillendiren referans noktalarından biri olduğunu göstermektedir. Toplumların düşünme biçimleri, değer yargıları ve dünyayı algılama

şekilleri üzerinde etkili olan mitolojik unsurlar, modern edebiyatta da kullanılmaktadır. Özellikle modern anlatı yazarları, mitolojinin içerdiği bilgi zenginliğinden yararlanarak kurmacalara derinlik katmayı ve estetik zenginliği artırmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan mitoloji, modern dönemde çeşitli türlerdeki edebî eserler aracılığıyla yeni anlamlar kazanarak varlığını sürdürmektedir. Başka bir ifadeyle, mitolojik unsurlar her dönemde farklı form ve muhtevayla yeniden üretilmektedir. Mitolojinin sunduğu hikâye, kahraman ve diğer unsurların zenginliğinin bilincinde olan çağdaş yazarlar, geçmişten gelen mitolojik unsurları kendi anlatı dünyaları içerisinde yeniden yorumlamakta ve bu unsurları yeni bağlamlarda okuyucuya sunmaktadır. Böylece mitoloji, yalnızca aktarılan bir kültürel miras değil, aynı zamanda yeniden üretilen ve çağdaş anlatılar içerisinde yaşamaya devam eden dinamik bir yapı hâline gelmektedir. Aynı şekilde mitolojik anlatılar ve arkaik unsurlar, modern insanın zihin dünyasında yeniden üretilmektedir.

Avrupa’da modern edebiyatın teşekkülü ile birlikte ortaya çıkan roman ve hikâye gibi anlatı türlerinde mitolojinin farklı tezahürlerine rastlanılmaktadır. Özellikle millî uyanış döneminde romantik tahayyüle sahip birçok yazar ve şair, ulusun kökenini ortaya koymak ve millî bilinç oluşturmak amacıyla mitolojik anlatı ve sembollere yönelmişlerdir. Antik Yunan mitolojisinin edebiyat ve sanat üzerindeki etkisini kırmak isteyen romantik yazarlar, halk kültürünün derinliklerinde muhafaza edilen mitik çağlara ait unsurları tespit etmeye çalışmışlardır. Tespit ettikleri anlatı, sembol ve hatıraları, modern edebiyatın imkânlarıyla roman, hikâye, şiir gibi formlarla yeniden üretmişlerdir. Böylelikle millî kimlik oluşturma, propaganda, ideoloji ve sanat gayeleriyle mitolojiden yararlanılmıştır. Özellikle tarihî ve mitik çağları, popüler anlatılar vasıtasıyla yeniden kurgulamışlardır.

Aynı durum, modern Türk edebiyatı için de geçerli olup pek çok Türk roman ve hikâyesinde mitolojiye ait öğeler kullanılmıştır. Son yıllarda popüler edebiyat içerisinde Türk mitolojisine yönelik ilginin arttığı görülmektedir. Geniş okuyucu kitlelerine ulaşan popüler romanlarda Gök Tanrı, Umay, Erlik Han, şamanlar, mitik yaratıklar, kutsal nesneler ve çeşitli ritüeller gibi birçok unsur yeniden ele alınmaktadır. Bu eserlerde mitolojik unsurlar çoğu zaman geleneksel özelliklerini korumakla birlikte modern romanın anlatım olanakları doğrultusunda dönüştürülmekte ve yeni işlevler kazanmaktadır. Bu durum, popüler romanların okuma amacıyla tüketilen eserler olmasının yanında kültürel değerlerin aktarılmasında ve yeniden yorumlanmasında da etkili araçlar olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada, Türk mitolojisini konu edinen ve popüler edebiyat kapsamında değerlendirilen, 2015 yılı ve sonrasında yayımlanmış sekiz roman incelenmiştir. Bu dönemin

tercih edilmesinde, son yıllarda Türk mitolojisinin çağdaş popüler anlatılarda daha görünür hâle gelmesi ve yazarlar tarafından farklı biçimlerde yeniden ele alınması etkili olmuştur.

Popüler romanlar; belirli kalıplar çerçevesinde oluşturulmaları, okuyucuyu yormamaları, merak ögesini ön planda tutmaları, anlam çekiciliğinin kuvvetli olması ve kolay okunabilirlikleri bakımından önem taşımaktadır (Uğur, 2018). Bu çalışmada incelenen sekiz romanın popüler edebiyat kapsamında değerlendirilmesinde ise merak, çatışma, fantastik unsurlar, yüksek okunabilirlik ve okuyucuyu yormayan anlatım özellikleri esas alınmıştır.

Çalışmada incelenen sekiz roman, içeriklerinin araştırmanın kapsamını ve temel amacını yansıtması doğrultusunda seçilmiştir. Bu romanlar; popüler romanlarda mitolojinin yeniden üretim, yeniden yorumlama ve dönüştürme süreçlerini ortaya koymaları, mitolojik unsurların dekoratif bir unsur olmanın ötesinde yapısal ve işlevsel biçimde kullanılmaları, modern romanın ihtiyaçları doğrultusunda yeni işlevler kazanmaları ve kültürel belleğin aktarımına katkı sağlamaları bakımından çalışmanın kapsamını doğrudan karşılamaktadır. Ayrıca romanlarda mitolojik unsurların değişik anlam dünyası içerisinde ele alınması, Türk mitolojisinin çağdaş anlatılar içerisinde nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. Bu yönleriyle seçilen sekiz roman, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin kullanım biçimlerini incelemek açısından uygun bir örneklem oluşturmaktadır.

Bu çalışmada incelenen romanlar ve yayımlanma bilgileri, inceleme sırasına göre şu şekildedir: “*Erlik Han Tamgası*”, Senem Karabulut tarafından 2022 yılında Mavi Gök Yayınları tarafından yayımlanmıştır. “*Umay Tacın Sırrı*”, Seherhan Kızmaz tarafından 2023 yılında yazılmış ve İstanbul’da Ateş Yayınları tarafından yayımlanmıştır. “*Oğuz Kağan Destanı*”, Ahmet Haldun Terzioğlu tarafından 2023 yılında yazılmış ve İstanbul’da Efsus Yayınları tarafından yayımlanmıştır. “*Deli Dumrul*”, Lütfi Parlak tarafından 2017 yılında yazılmış ve İstanbul’da İz Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. “*Congolos*”, Samet Doğan tarafından 2019 yılında yazılmış ve İstanbul’da Profil Kitap tarafından yayımlanmıştır. “*Son Şaman*” adlı roman Kemal Bal tarafından 2018 yılında kaleme alınmış ve İstanbul’da Nergiz Yayınları tarafından yayımlanmıştır. “*Yeşil Şaman ve Papağan*”, Hasan Güleriyüz tarafından 2019 yılında yazılmış ve Ankara’da Pegem Akademi tarafından yayımlanmıştır. *Yada Taşı*, H. Gülcan Köprülü tarafından 2018 yılında yazılmış ve İstanbul’da Delphinus Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin nasıl kullanıldığını, hangi unsurlar aracılığıyla yeniden üretildiğini ve çağdaş romanlarda ne tür işlevler üstlendiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda yalnızca mitolojik unsurların eserlerde

bulunup bulunmadığı değil, aynı zamanda bu unsurların yazarlar tarafından nasıl yorumlandığı, hangi anlatısal amaçlarla kullanıldığı ve günümüz okuyucusuna nasıl aktarıldığı incelenmiştir. Böylece Türk mitolojisinin çağdaş popüler edebiyat içerisindeki görünümü ve kültürel belleğin devamlılığına katkısı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın hareket noktası, eski Türk inançlarının yalnızca geçmiş dönemlere ait kültürel unsurlar olarak değerlendirilmemesi gerektiği düşüncesidir. Söz konusu inanç unsurları, farklı dönemlerde ve anlatı türlerinde yeniden yorumlanarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda modern edebiyat, özellikle de geniş okuyucu kitlelerine ulaşan popüler romanlar, eski Türk inançlarının yeniden ele alındığı ve çağdaş anlamlarla ilişkilendirildiği önemli anlatı alanlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Popüler romanlarda yer alan eski Türk inanç unsurları, geleneksel kaynaklardaki anlamlarıyla birebir aktarılmamakta; romanın olay örgüsü, karakter yapısı ve tematik özellikleri doğrultusunda yeniden şekillendirilmektedir. Şamanlar, tanrısal varlıklar, kutsal hayvanlar, mitik nesneler, kültler ve ritüeller, modern anlatı içerisinde farklı işlevler üstlenebilmektedir. Bu unsurlar kimi zaman olay örgüsünü ilerletmekte, kimi zaman karakterlerin kimlik arayışlarını ve dönüşüm süreçlerini yönlendirmekte, kimi zaman da kültürel belleğin aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

Bu doğrultuda çalışmada, popüler romanlarda mitik unsurların hangi amaçlarla kullanıldığı, geleneksel kaynaklarla ne ölçüde ilişki kurduğu ve modern roman içerisinde hangi değişimlere uğradığı incelenmiştir. Ayrıca bu unsurların yalnızca anlatıda yer alıp almadığı değil; olay örgüsü, karakter, tema, sembol ve kültürel bellek açısından hangi işlevleri üstlendiği de incelenmiştir. Böylece eski Türk inançlarının çağdaş popüler romanlarda nasıl yeniden üretildiği ve dönüştürüldüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Metot ve Bölümler

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve veri toplama tekniği olarak doküman analizinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, araştırma konusu kapsamında ele alınan verilerin ayrıntılı ve bütüncül biçimde incelenmesine imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel materyalini incelenen sekiz roman ile Türk mitolojisine ilişkin kaynak eserler oluşturmaktadır. Romanlar ayrıntılı biçimde okunarak metin içerisinde kullanılan mitolojik unsurlar tespit edilmiş, bu unsurların eserlerdeki kullanım biçimleri ve anlatıya katkıları belirlenmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş; mitolojik unsurların Türk mitolojisindeki karşılıklarıyla benzerlikleri, farklılıkları ve çağdaş

anlatı içerisinde kazandıkları yeni anlamlar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen romanlar, Türk mitolojisinin temel kaynakları esas alınarak değerlendirilmiş ve eserlerde yer alan mitolojik unsurlar belirlenerek sınıflandırılmıştır. Bir unsurun mitolojik nitelik taşıyıp taşımadığı incelenirken Türk mitolojisi üzerine yapılan temel araştırmalar esas alınmıştır. Bu doğrultuda romanlarda belirlenen mitolojik unsurlar; tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, mitik nesneler ve seçilmiş insanlar/şamanlar gibi ana sınıflandırmalar altında incelenmiş; bunun yanında kültler, ritüeller, semboller ve çeşitli inanç pratikleri de değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

Çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünü teşkil eden ilk bölümde araştırmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve çalışmanın genel çerçevesi ortaya konulmuştur. İkinci bölümde mitoloji kavramı, mitlerin tanımı ve kökeni, mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişki ve Batı edebiyatında mitolojinin kullanımı ele alınmıştır. Üçüncü bölümde Türk mitolojisine genel bir bakış sunulmuş; Türk mitolojisinin temel özellikleri, mitolojik unsurları ve Türk mitolojisinin edebiyata yansımaları üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde ise popüler roman kavramı, popüler romanlarda mitin kullanımı ve Türk mitolojisinin popüler anlatılardaki dönüşümü incelenmiş; araştırma kapsamında değerlendirilen sekiz romanda yer alan tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, seçilmiş insanlar/şamanlar ve mitik nesneler gibi unsurlar ele alınmıştır. Romanlarda tespit edilen mitolojik unsurlar, Türk mitolojisindeki karşılıklarıyla karşılaştırılarak benzerlikleri, farklılıkları ve anlatı içerisindeki işlevleri açısından incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise araştırmadan elde edilen bulgular genel olarak değerlendirilmiş ve çalışmaya ilişkin önerilere yer verilmiştir.

Literatür

Türk mitolojisiyle ilgili kaynakların sınırlı olması ve mitik anlatıların önemli ölçüde sözlü kültür içerisinde aktarılması, Türk mitolojisinin kaynaklarının ve unsurlarının belirlenmesinde çeşitli güçlükler ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte sözlü ve yazılı kültüre aktarılan bilgiler ile inanç sisteminde varlığını sürdüren arkaik unsurlar, Türk mitolojisinin izlerinin takip edilmesine imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın literatür çerçevesi; mitoloji, Türk mitolojisi, mitoloji-edebiyat ilişkisi ve popüler edebiyat alanındaki çalışmalar esas alınarak oluşturulmuştur.

Mitoloji ve Türk mitolojisi üzerine yapılan çalışmalar, alanın temel kavramlarının, inanç unsurlarının, mitik anlatıların ve kültürel kaynaklarının ortaya konulması bakımından

önem taşımaktadır. Mitoloji alanında Mircea Eliade'nin "*Mitlerin Özellikleri*" ve "*Şamanizm*" adlı eserleri; Fuzuli Bayat'ın "*Mitolojiye Giriş*" ve "*Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*" adlı çalışmaları; Yaşar Çoruhlu'nun "*Türk Mitolojisinin ABC'si*" ve "*Türk Mitolojisinin Ana Hatları*" adlı eserleri önemli başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Bu çalışmalardan mit kavramının tanımı, mitlerin oluşumu ve işlevleri, şamanlık geleneği, Türk mitolojik düşüncesinin temel özellikleri ve Türk mitolojisinde yer alan unsurların açıklanması bakımından yararlanılmıştır.

Türk mitolojisinin kaynakları ve mitolojik unsurları üzerine yapılan çalışmalarda Celal Beydili'nin "*Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*" adlı eseri, İbrahim Dilek'in "*Türk Mitolojisi Sözlüğü*" çalışması önemli bir yere sahiptir. Bu kaynaklardan Türk mitolojisinde yer alan tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, kutsal nesneler, inançlar, kültler ve ritüeller hakkında yararlanılmıştır. Özkul Çobanoğlu'nun "*Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynaklar*" adlı çalışması ise Türk mitolojisinin edebiyatla ilişkisini ve edebî metinlerdeki yansımalarını değerlendirmek bakımından araştırma açısından önem taşımaktadır.

Mitoloji ve edebiyat ilişkisi bakımından mitlerin edebî eserlerin önemli kaynaklarından biri olduğu görülmektedir. Mitolojik unsurlar modern edebiyatta farklı biçimlerde kullanılmakta; yazarlar bu unsurları kendi anlatı dünyaları içerisinde yeniden yorumlayarak onlara farklı anlam ve işlevler kazandırabilmektedir. Bu bağlamda mitoloji ve edebiyat ilişkisine yönelik çalışmalardan, mitolojik unsurların edebî metinlerdeki kullanım biçimlerini değerlendirmek ve incelenen romanlardaki mitolojik unsurların geleneksel kaynaklarla ilişkisini ortaya koymak amacıyla yararlanılmıştır.

Popüler edebiyat ve popüler roman üzerine yapılan çalışmalardan İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar'ın "*Popüler Kültür ve İletişim*" adlı eseri ile Vedat Uğur'un "*1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*" adlı çalışmasından yararlanılmıştır. Bu kaynaklar, popüler kültürün ve popüler romanın temel özelliklerinin açıklanması, popüler edebiyatın okuyucu kitlesiyle ilişkisi ve popüler romanların anlatı yapısının değerlendirilmesi bakımından çalışmanın kuramsal çerçevesini desteklemektedir.

Bu kaynaklar doğrultusunda çalışmada mitoloji kavramı, mitlerin tanımı ve kökeni, Türk mitolojisinin temel özellikleri, mitolojik unsurların edebiyata yansımaları ve popüler romanın özellikleri ele alınmıştır. Bununla birlikte araştırma kapsamında incelenen sekiz romanda tespit edilen mitolojik unsurlar, Türk mitolojisine ilişkin temel kaynaklarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Bu karşılaştırma doğrultusunda mitolojik unsurların çağdaş popüler romanlarda nasıl kullanıldığı, geleneksel kaynaklarla ilişkilerinin nasıl kurulduğu ve

hangi değişim ve dönüşümlere uğradığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Böylece  alışma, Türk mitolojisine ait unsurların  ağdaş popüler romanlardaki kullanımını, yeniden yorumlanmasını ve dönüştürülmesini birlikte ele almaktadır.

2. MİTOLOJİ VE EDEBİYAT

2.1. Mitlerin Tanımı ve Kökeni

Mit, en genel anlamıyla kutsal bir anlatı olarak kabul edilmektedir. Ancak mit kavramını bütün araştırmacılar tarafından kabul edilen tek bir tanımla açıklamak mümkün değildir. Bunun temel nedeni, mitlerin farklı toplumlarda farklı işlevler üstlenmesi ve her kültürde değişen anlam katmanlarına sahip olmasıdır. Aynı şekilde farklı görüşlere sahip araştırmacıların mit tanımları da çeşitlilik arz etmektedir. Mircea Eliade'ye (2001: 16) göre mit, bu nedenle tek boyutlu bir anlatı olarak değil, çeşitli bakış açılarıyla ele alınması gereken karmaşık bir kültürel olgudur. Bununla birlikte Eliade (2001: 16), miti en genel anlamıyla kutsal bir öykü olarak tanımlamaktadır. Bu öykü, başlangıç zamanında gerçekleşmiş olayları konu edinmekte ve bir varlığın, durumun ya da düzenin nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır.

Çobanoğlu'na (2011: 3) göre mit kavramı, “basit”, “hayalî”, “uydurma” ve “yalan” gibi anlamlardan “doğru” ve “kutsal bir öykü” anlamına kadar geniş bir içerik alanına sahiptir. Mitler, gündelik ve sıradan olaylardan daha ciddi ve önemli olgu ve konulara kadar farklı unsurları bünyesinde barındırmaktadır. “Mit” kelimesinin kökeni ise Yunancada “anlatı” veya “hikâye” anlamına gelen “mythos” sözcüğüne dayanmaktadır. Bayat'a (2005: 3) göre mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme ve sembolleştirme; kısaca hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir.

Mitoloji kavramının kökeni ise Eski Yunancadaki “mythologia” sözcüğüne dayanmaktadır. Erhat (1996: 5-8), bu kelimenin mythos ve logos sözcüklerinin birleşiminden oluştuğunu belirtmektedir. Erhat'a göre “mythos” söylenen ya da duyulan söz, masal, öykü ve efsane anlamlarını taşırken; epos belirli bir ölçü ve düzen içerisinde söylenen şiir ve destan niteliğindeki sözü ifade etmektedir. Logos ise gerçeğin akıl ve düşünce yoluyla ifade edilmesi anlamına gelmektedir. Bu bakımdan mitoloji, yalnızca hayal ürünü anlatıların değil, aynı zamanda insanın dünyayı anlamlandırma çabasının da bir ürünü olarak değerlendirilmektedir.

Tökel'e (2000: 6-7) göre mitoloji kelimesinin kapsam alanı ele alınırken iki ayrı işlev üzerinde durulmaktadır. Birincisi ve en yaygın olanı, mitolojinin mitleri araştıran bir ilim dalının adı olmasıdır. İkincisi ise mitolojinin bir hikâyeler koleksiyonu olmasıyla ilgilidir. Mitoloji, insanı çevreleyen canlı ve cansız, görülen ve görülmeyen, olağanüstü ve sıradan, maddi ve manevi unsurların kavranmasına yönelik bir çaba ortaya koyar (Bayat, 2005: 5).

Leeming'e (2022: 15) göre mit, kimilerince gerçek olduğuna inanılan, kimilerince ise olağan yaşam deneyimleri içerisinde yer alamayacağı düşünülen ve genellikle tanrılar ile

kahramanları konu alan bir öyküdür. Mit, öncelikle belli bir grup insan için önem taşıyan bir anlatı niteliğindedir. Bu grup bir aile, klan, kabile, dinî topluluk veya ulus olabilir.

Mit, bir anlatım türü olarak öykü niteliği taşımakla birlikte sıradan bir öyküden farklı olarak kutsal bir anlatı özelliği göstermektedir. Bu nedenle mitlerin gerçek ve hakiki olduğuna inanılmaktadır. Mitler, destan, efsane, masal ve halk hikâyelerinden ayrılan kendine özgü bir anlatı yapısına sahiptir. Bununla birlikte mitler yalnızca geçmişe ait anlatılar olmayıp insanın anlam arayışına cevap veren ve dünyayı anlamlandırmasına yardımcı olan anlatılar olarak değerlendirilebilir. Mitlerde kutsal ve doğaüstü varlıklardan söz edilmesine rağmen bu varlıklar çoğunlukla insanî özellikler ve insanî bir anlatım dili içerisinde ele alınmaktadır. Öte yandan mitik anlatıların ritüelle sıkı bir münasebeti vardır. Hatta çoğu zaman, mitler ritüellerin neticesinde ortaya çıkar (Batuk, 2009: 51).

Mit, herhangi bir şeyin veya varlığın neden-sonuç ilişkisi içerisinde varoluşunu açıklamakla birlikte, onun işlevini de önemser. Bu açıdan mitlerin bir mantık sistemi olduğu söylenebilir. Çünkü mitler, olayları her ne kadar doğaüstü ve kutsal unsurlar içerse de bunları gerçekçi bir mantığa bağlamaya çalışır. Mitoloji; kozmosun ortaya çıkışını, düzeninin nedenlerini ve varoluş biçimini açıklamaya çalışır.

Eliade'ye (2001: 28) göre mitler, doğaüstü varlıkların eylemlerini anlatan ve kutsal kabul edilen öykülerdir. Mitler, bir şeyin nasıl ortaya çıktığını, bir davranışın, kurumun ya da uygulamanın nasıl oluştuğunu açıklayan yaratılış anlatıları niteliğindedir. Bu nedenle mitler, insanın anlamlı eylemlerine örnek oluşturan anlatılardır. Mitin bilinmesi, anlatılan olayın ve nesnenin kökeninin bilinmesini de sağlamaktadır. Bununla birlikte mit yalnızca geçmişte yaşanmış bir olayı anlatmakla kalmaz; yeniden anlatılması ve hatırlanması yoluyla insanın mitik olayla yeniden ilişki kurmasını sağlar.

Mitlerde kahramanlar ve kişiler olağanüstü özellikler gösterirler. Bu kişiler çoğunlukla tanrı, tanrıça, yarı tanrı veya olağanüstü güçlere sahip varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitlerde yer alan bu olağanüstü varlıkların gerçekleştirdiği yaratıcı ve dönüştürücü faaliyetler, evrenin ve dünyanın bugünkü düzenine nasıl ulaştığını açıklamaktadır. Bu itibarla mitler, evrenin başlangıcındaki kaos durumunun olağanüstü veya tanrısal güçlerin müdahaleleri sonucunda düzenli bir yapıya, yani kozmosa dönüşmesini gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda bu varlıkların müdahaleleri yalnızca evrenin oluşumunu değil, insanın ve dünyadaki temel düzenlerin ortaya çıkışını da açıklamaktadır (Çobanoğlu, 2011: 3).

“Mitlerin yer aldığı anlatılardaki zaman kavramı hiç sona ermeyen ve ermeyecekmiş

gibi görünen âdeta daimî süreklilik gösteren bir şimdiki zamandır.” (Çobanoğlu, 2011: 4). Mitlerde kutsal kabul edilen mekânların yanı sıra sıradan ve kutsal olmayan mekânlar da bulunmaktadır. Kutsal kabul edilen mekânlar, özellikle yaratılış süreciyle ilişkili olmaları ve insanların evreni ve dünya düzenini anlamlandırmalarına katkı sağlamaları bakımından önem taşımaktadır. Bu mekânlar, çevresine de kutsallık ve anlam kazandırarak evrenin ve dünyanın belirli bir düzen içerisinde algılanmasına imkân sağlamaktadır. Mitlerde kutsal mekân çoğunlukla merkezî bir konuma sahip olmakta ve diğer unsurlar bu merkezle olan ilişkileri üzerinden anlam kazanmaktadır (Çobanoğlu, 2011: 6).

Mit, insanı çevreleyen hayatın gerçeklerini kendine özgü bir biçimde açıklamaktadır. Mitolojik metinler; kaos-kozmos, tabiat-cemiyet, hayat-ölüm ve ışık-karanlık gibi karşıtlıklar başta olmak üzere, basit mitolojik ifadelerden bütün evreni kapsayan anlatılara kadar geniş bir yelpazedeki alanı içermektedir. Mitoloji, binlerce yıl boyunca halkların, milletlerin, soyların ve kabilelerin etnik ve medeni sistemlerinde etkili olmuştur. Mitoloji, toplumların kolektif istek, siyasi, ahlaki, ideolojik görüşlerinin senkretik tezahürüdür (Bayat, 2005: 7).

Bayat’a (2005: 1) göre mitler, milletlerin kültürel yapısını oluşturan önemli unsurlardan biridir. Mitolojik şuurun ürünü olan mitler, her milletin millî kültürünün temelini ve millî bilincinin özünü oluşturmaktadır. Bu nedenle mitoloji, geçmişten günümüze aktarılan kültürel değerlerin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte mitolojik unsurlar zaman içerisinde değişip dönüşebilmekte, ancak tamamen ortadan kalkmayarak farklı biçimlerde varlıklarını sürdürebilmektedir.

Eliade’nin yaklaşımında mitlerin merkezinde yaratılış düşüncesi yer almaktadır. Ona göre mitler yalnızca dünyanın, insanın ya da doğadaki varlıkların nasıl ortaya çıktığını açıklamaz; aynı zamanda insanın bugün sahip olduğu yaşam düzeninin nasıl oluştuğunu da anlatır. Evrenin var oluşundan toplumsal hayatın şekillenmesine kadar insanı ilgilendiren bütün temel olaylar mitlerin konusunu oluşturmaktadır. İnsan, bugün sahip olduğu toplumsal düzeni, çalışma hayatını, aile yapısını ve yaşam biçimini başlangıç zamanında gerçekleşen kutsal olaylara borçludur. Çünkü mitlere göre dünya ve insan, doğaüstü varlıkların yaratıcı faaliyetleri sonucunda bugünkü hâline ulaşmıştır. Bu nedenle mitler yalnızca geçmişte yaşanmış olayları aktaran anlatılar değil; insanın varoluşunu, yaşam biçimini ve evrendeki yerini açıklayan kutsal metinler olarak değerlendirilmektedir (Eliade, 2001: 20-21).

Mitlerin yaratılışı izah etmesinin yanında toplumsal yaşamı düzenleyen bir işleve sahip olduğu da görülmektedir. Eliade’ye (2001: 24) göre “Mitler topluluk üyelerinden başkasının anlayamayacağı kapalı türden bir ‘bilgi’ oluşturmaktadır.” Böylece mitler yalnızca geçmiş

anlatan hikâyeler olmaktan çıkmakta; toplumun dinî hayatını, ahlaki değerlerini ve davranış biçimlerini yönlendiren kültürel bir mirasa dönüşmektedir.

Mitlerin belli ihtiyaçlar neticesinde üretildiğini ve işleve sahip olduğunu belirten Malinowski'ye göre mit, insan uygarlığının temel unsurlarından biridir. Mit, yalnızca geçmişte yaşanmış olayları anlatan bir öykü değil, toplum tarafından sürekli başvurulmuş ve yaşam içerisinde karşılık bulan bir gerçekliktir. Mit, soyut bir kuram olmaktan ziyade dinî inançlar ve pratik bilgilerle ilişki içerisinde olan işlevsel bir yapı taşımaktadır (Malinowski, 1955, akt. Eliade, 2001: 30).

Mitlerin ortaya çıkışına ilişkin öne sürülen görüşlerde din olgusunun önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Çoruhlu (2002: 12) mitlerin doğuşundaki en önemli etkenin özellikle erken dönemlerde din olduğunu belirtmektedir. Ona göre törenler, büyü uygulamaları ve kutsal kabul edilen ritüeller mitolojik anlatıların oluşmasını sağlayan temel kaynaklar arasında yer almaktadır. Nitekim hemen her din kendi kutsal anlatılarını oluşturmuş ve bu anlatılar zamanla mitolojik bir yapı kazanmıştır.

Mitlerin kökeni üzerine farklı dönemlerde çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Can'ın (2011: 18-19) aktardığına göre bu konuda ilk sistemli yorumlar, Antik Çağ'da başlamıştır. Evhemeros, mitlerde anlatılan tanrıların ve kahramanların gerçekte yaşamış tarihî şahsiyetler olduğunu ileri sürerken, Aristoteles mitlerin toplum düzenini korumak amacıyla oluşturulduğunu savunmuştur. Plotinos ve Porphyrios ise mitleri dinî, felsefî ve geleneksel düşünceleri sembolik biçimde yansıtan anlatılar olarak değerlendirmiştir. Daha sonraki dönemlerde bazı araştırmacılar mitlerin güneş kültünden doğduğunu, bazıları dilin gelişimiyle ortaya çıktığını, bazıları ise dinî törenlerden, insanın hayal gücünden veya psikolojik ihtiyaçlarından beslendiğini ileri sürmüştür. Şefik Can'a göre bütün bu yaklaşımlar, mitlerin insanın evreni ve yaşamı anlamlandırma çabasının bir sonucu olduğunu göstermektedir. İlk insan, gök gürültüsü, yağmur, yıldızlar, ölüm ve doğa olaylarını akılcı yöntemlerle açıklayamadığı için bunları doğaüstü güçlerle ilişkilendirmiş; zaman içerisinde bu anlatılar mitolojik düşüncenin temelini oluşturmuştur.

Miti yalnızca kutsal bir hikâye olarak değil, insanın dünyayı anlamlandırmasını sağlayan bir bilgi sistemi olarak tanımlayan Bayat'a (2005: 5-7) göre mitoloji, eski insanın eğitim sistemi niteliğindedir. İnsan karşılaştığı olayları anlamlandırırken mitolojik düşünceden yararlanmış; böylece evrenin düzenini, doğadaki değişimleri ve insanın varoluşunu açıklamaya çalışmıştır. Mitoloji olayların kendisini değil, onların ortaya çıkış nedenlerini açıklamaktadır. Buna göre bilinmeyeni bilinenle, soyutu somut olanla ilişkilendirerek insanın dünyayı

kavramasını sağlamaktadır. Bu itibarla mitoloji, semboller aracılığıyla işleyen bir düşünce sistemi ve insanın evreni algılama biçimidir.

Benzer şekilde Uslu (2011: 9) da mitolojinin geçmişe ait anlatılar bütünü olmasının ötesinde millî kültürün ve etnik kimliğin anlaşılmasını sağlayan en temel kaynaklardan biri olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre mitoloji, semboller üzerine kurulu mistik bir anlam dünyasına sahiptir ve geleneksel kültürün en eski biçimini oluşturmaktadır. İlk felsefi sistemlerin dahi kökeninde mitolojik düşüncenin bulunduğunu belirten Uslu, mitolojiyi toplumların kültürel hafızasını oluşturan temel yapı taşlarından biri olarak kabul eder.

Bayat (2005: 8-11), mitleri genel ve özel kategoriler olmak üzere iki ana gruba ayırmaktadır. Genel kategoriler, dünyanın birçok halkında görülen mitlerden oluşmaktadır. Bu kategori kendi içinde kozmogonik mitler, ilk insanın yaratılması mitleri, türeyiş mitleri ve takvim mitleri olmak üzere dört başlıkta incelenmektedir. Özel kategoriler ise bazı halklarda görülen, ancak bütün halklarda bulunmayan mitleri kapsamaktadır. Coğrafi şartlar, gelişim süreci ve tarihî-kültürel özellikler, özel mitoloji kategorilerinin oluşumunda etkili olmaktadır. Bayat'a göre özel kategoriler; tanrılar hakkında (teogoni) mitler, köken (etiolojik) mitleri, dünyanın sonu (eskatoloji) mitleri, totem mitleri ve kahramanlık mitleri olmak üzere beş başlık altında değerlendirilmektedir.

Bayat'a (2005: 7-8) göre bilim dünyasında mitolojinin bir disiplin olarak incelenmesi 19. yüzyıla dayanmaktadır. Bu dönemde mitolojiyle ilgilenen birçok ekol ortaya çıkmış; ancak bu ekollerin birçoğu mit ve din ilişkisi ile mitlerin tarihî olaylarla karşılaştırılması konusunda yanlış görüşler ileri sürmüştür. 19. yüzyıla kadar Batı dünyasında mitoloji denildiğinde çoğunlukla Yunan mitolojisi anlaşılırken, araştırmaların ilerlemesiyle birlikte bütün dünya halklarının müstakil mitolojilerinin bulunduğu ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda mitolojik teorilerin oluşturulması ve mitolojik sistemlerin incelenmesi hız kazanmış, mitolojiye yönelik bilimsel çalışmalar dünya genelinde yaygınlaşmıştır.

Nihayetinde mitler yalnızca hayal ürünü anlatılar değil; toplumların evreni, insanı ve kutsalı anlamlandırma biçimlerini yansıtan kültürel yapılardır. Farklı araştırmacılar mitlerin kökenini din, tarih, dil, psikoloji veya toplumsal ihtiyaçlar çerçevesinde açıklamaya çalışmış olsalar da ortak nokta, mitlerin insanın bilinmeyenini açıklama ve dünyayı anlamlandırma çabasının bir ürünü olduğudur. Bu özellikleri sebebiyle mitoloji, geçmiş uygarlıkların inanç dünyasıyla beraber toplumların kültürel hafızasını, değerlerini ve düşünce sistemlerini anlamada temel başvuru kaynaklarından biri olarak değerini korumaktadır. Diğer taraftan mitolojik birikimi teşkil eden anlatı, sembol ve inanç, tarihî seyir içinde birçok alana taşınmış,

özellikle edebiyat alanında başvuru alan temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir.

2.2. Mitoloji ve Edebiyat

Mitoloji ile edebiyat arasında güçlü ve karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Mitler, insanın evreni, doğayı, yaşamı ve kutsal olanı anlamlandırma çabasının ürünü olan anlatılar olarak edebiyatın en önemli kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Diğer yandan kahraman arketipini de içeren mitik öyküler, edebiyatın vazgeçilmez konuları arasına girmiştir. Edebiyat bu mitolojik anlatıları ve kahramanları yeniden yorumlayan, dönüştüren ve farklı bağlamlarda yeniden üreten bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mitolojik anlatılar yalnızca geçmişe ait kutsal öyküler değildir. Eliade'ye (2001: 20-21) göre mitler, yalnızca dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini açıklamakla kalmaz; insanın bugünkü toplumsal düzenine, yaşam biçimine ve varoluşuna kadar gerçekleşen bütün önemli olayları da anlatmaktadır. Bu özellikleriyle mitler, insanın kendisini ve içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmasını sağlayan temel anlatılar olarak değerlendirilmektedir. İnsanın varoluşunu, toplum düzenini ve kutsal olanla ilişkisini açıklayan bu anlatılar, edebiyat için de tükenmeyen bir konu ve anlam kaynağı oluşturmaktadır.

Edebî metinler kurmaca bir yapıya sahip olmakla birlikte, bu kurmaca dünya çoğu zaman mitolojik unsurlardan beslenmektedir. Mitlerde yer alan tanrılar, tanrısal varlıklar, seçilmiş kişiler, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar ve mitik nesneler edebî eserlerde yeniden kurgulanarak yeni anlam katmanları kazanmaktadır. Dolayısıyla mitoloji, edebiyat için anlatının sembolik, estetik ve düşünsel yapısını şekillendiren önemli unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Yazılı metinler ve mitler arasındaki ilişki oldukça eskiye dayanmaktadır. Bu ilişkinin en eski örneklerinden biri, Sümerlerin dünyadaki en eski yazılı mitolojik destanlardan biri olan *Gilgameş Destanı*'nı yazıya geçirmeleridir. *Gilgameş Destanı*, mitolojik anlatıların yazıya geçirilmesine örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra Mısır, Hitit ve Hint uygarlıklarında da mitolojik anlatıların yazıya geçirildiği görülmektedir (Rosenberg, 2003).

Bununla birlikte “mit” kavramının ortaya çıkması ve eski mitlerin ne olduğuna yönelik açıklama ve değerlendirmelerin yapılması Eski Yunan döneminde belirginleşmiştir. Rönesans dönemiyle birlikte Avrupa’da mitlere yönelik ilgi yeniden artmıştır. Eski Yunan mitolojisindeki kahramanlar, olaylar ve simgeler Rönesans sanatçıları tarafından ilgiyle benimsenmiş ve sanatın çeşitli alanlarını etkilemiştir. Özellikle edebiyat olmak üzere güzel sanatların birçok dalında Eski Yunan mitolojisi önemli bir ilham kaynağı hâline gelmiştir.

18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında ortaya çıkan Romantizm hareketiyle birlikte mitlere yönelik ilgi yeniden güçlenmiş; mitler ressamalar, şairler ve oyun yazarları başta olmak üzere birçok sanatçı için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Romantik sanatçılar, mitleri yalnızca geçmişten kalan anlatılar olarak değil, insanın derin gerçekliklerini ve yaratıcı potansiyelini ifade eden sembolik anlatılar olarak nitelendirmişlerdir (Çobanoğlu, 2011: 23-24).

Sanatçının bir eser ortaya koyarken kullandığı malzemeyi olduğu gibi aktarmak yerine, onu kendi anlatım ve sanat anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda sanat eseri, sanatçının mevcut malzemeyi yeniden işleyerek farklı bir biçimde ortaya koyduğu bir üretim olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, bu yeniden üretim ve dönüştürme sürecinde farklı kaynaklardan yararlanabileceği gibi mitolojiden de faydalanabilir. Mitoloji, sahip olduğu zengin ve çeşitli anlatı malzemeleri bakımından sanatçı için oldukça verimli bir kaynak niteliğindedir. Sanatçı, mitolojinin sunduğu geniş malzeme alanı içerisinde seçim yapabilir ve seçtiği mitolojik unsurları kendi amacı doğrultusunda yeniden yorumlayabilir.

Tökel'e (2000: 33-34) göre sanat ve mitoloji arasındaki ilişki iki farklı boyut arz etmektedir. Bunlardan ilki, mitlerin doğrudan sanat eserleriyle olan ilişkisidir. Bazı heykellerin, anıt ve mabet resimlerinin, mağara ve mezarlık resimlerinin, kazılarda ortaya çıkarılan kimi buluntuların mitsel bir figürün somutlaştırılması ya da bunların çözümlenebilmesi için mitsel bilgilere ihtiyaç vardır. İkincisi ise eserin malzemesini mitsel bir anlayışın veya mitik bir figürün oluşturmalarıdır. Buna örnek olarak bir şiirin çeşitli mitsel öğeleri kendisinde barındırması veya şiirin mitsel bir arka plana dayanması gösterilebilir.

Mit konusunda genel olarak bazı temel özelliklerden söz edilebilir. Eliade'ye (2001: 28) göre mitler, doğaüstü varlıkların eylemlerini anlatan ve kutsal kabul edilen öykülerdir. Mitler, bir şeyin nasıl ortaya çıktığını, bir davranışın, kurumun ya da uygulamanın nasıl oluştuğunu açıklayan yaratılış anlatıları niteliğindedir. Bu nedenle mitler, insanın anlamlı eylemlerine örnek oluşturan anlatılar olarak değerlendirilebilir. Mitin bilinmesi, anlatılan olayın ve nesnenin kökeninin bilinmesini de sağlamaktadır. Bununla birlikte mit yalnızca geçmişte yaşanmış bir olayı anlatmakla kalmaz; yeniden anlatılması ve hatırlanması yoluyla insanın mitik olayla yeniden ilişki kurmasını sağlar. Bu özellikleri, mitlerin yalnızca geçmiş toplumlara ait anlatılar olmadığını ve sonraki dönemlerde de farklı biçimlerde yeniden ele alınabildiğini göstermektedir.

Bütüner'e (2026: 1106) göre tarihin en eski dönemlerinden itibaren ritüellerin açıklayıcısı olarak görülen mitler, zamanla destan, masal ve efsane gibi sözlü anlatı türlerinde yeniden üretilmiş; modern dönemde ise roman, hikâye, tiyatro ve sinema gibi yazılı ve görsel

sanat dallarında farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Mitlerin edebî metinlerdeki kullanımı kimi zaman açık göndermelerle ortaya çıkarken kimi zaman sembolik ve arketipsel düzeyde metnin derin yapısına yerleşmektedir. Mitler, edebî eserlerin anlam bakımından zenginleşmesine ve çok katmanlı bir yapı kazanmasına katkı sağlarken kültürel belleğin metin aracılığıyla yeniden üretilmesine de imkân vermektedir.

Sanatçıların mitleri kaynak olarak kullanabilmeleri, bu unsurların farklı biçimlerde yeniden yorumlanmasına imkân sağlamaktadır. Sanatçılar, bir mitsel figürü geleneksel biçimi ve işleviyle kullanabildikleri gibi, bazen de bu figüre yeni bir yorum ve işlev yükleyebilmektedir. Böylece mitolojik unsurlar, edebî metnin kurgusunda yalnızca bir sembol veya imge olarak yer alabileceği gibi, metnin anlam dünyasını ve kurgusunu şekillendiren temel unsurlardan biri de olabilmektedir (Tökel, 2001: 77).

Mitlerin belirli bir oluşum ve anlamlandırma sistemi bulunmakla birlikte sanatçı, bu unsurları gerektiğinde dönüştürerek farklı biçimlerde kullanabilmektedir. Böylece mitolojik unsurlar, geleneksel anlatılardaki anlam ve işlevlerini koruyabilecekleri gibi yeni anlamlar ve işlevler de kazanabilmektedir (Tökel, 2001: 61-62). Mitolojik unsurların edebiyatta kullanımı bu nedenle yalnızca geçmişe ait anlatıların aktarılmasıyla sınırlı değildir. Yazarlar, mitolojik öğeleri yaşadıkları dönemin toplumsal, kültürel ve bireysel meselelerini ifade etmek amacıyla yeniden yorumlayabilmekte; böylece mitler farklı dönemlerde yeni anlamlar kazanarak varlıklarını sürdürmektedir. Bu durum, mitlerin durağan yapılar olmadığını, değişen toplum ve kültür içerisinde yeniden üretilen dinamik anlatılar olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda bir sanatçının mitlere başvurmasının çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Mitlerin sanatçı için hazır bir malzeme sunması, uzun dönemler boyunca kültürel bellekte varlığını sürdürmesi ve tanınabilir yapıları sayesinde sanatçı ile okur arasında müşterek bir anlam alanı oluşturabilmesi bu nedenler arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra mitlerin gizemli, fantastik ve çok katmanlı yapısı, edebî eserin kurgusunu ve anlam dünyasını zenginleştirebilmektedir. Mitoloji bu özellikleriyle sanatçı için yalnızca hazır bir malzeme değil, aynı zamanda yeniden yorumlanabilen ve farklı biçimlerde kullanılabilen önemli bir kültür ve ilham kaynağıdır (Necatigil, 1988, akt. Tökel, 2001: 62).

Uslu'ya (2017: 9) göre arkaik mitolojik efsanelerden büyülü öykülere, tören folklorundan bilmecelere kadar halk kültürünü oluşturan pek çok anlatı türünün temelinde mitolojik düşünce bulunmaktadır. Mitoloji, sözlü ve yazılı kültür ürünlerini besleyen temel kaynaklardan biridir. Dolayısıyla mitolojik düşünce, yalnızca destan ve efsanelerde değil, halk anlatılarının farklı türlerinde ve yazılı edebiyat ürünlerinde de yaşamaya devam etmektedir.

Mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişki, kültürlerarası etkileşim açısından da önem taşımaktadır. Tarih boyunca toplumların birbirleriyle kurduğu ilişkiler sonucunda ortak tema, motif ve karakterler farklı edebiyatlarda yeniden üretilmiştir. Bu ortak unsurların önemli bir bölümü mitolojik anlatılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Böylece mitler yalnızca ait oldukları toplumun inanç sistemini yansıtan anlatılar olmaktan çıkmış; farklı kültürleri etkileyen ve edebiyatın ortak hafızasını oluşturan temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir. Kültürler arasındaki etkileşim, mitolojik anlatıların da birbirinden etkilenmesine zemin hazırlamış; bu durum karşılaştırmalı edebiyat ve karşılaştırmalı mitoloji çalışmalarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu çalışmalar sayesinde farklı milletlerin mitolojik anlatıları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulurken, bu benzerliklerin ortaya çıkış nedenleri de kültürel ve tarihsel açıdan değerlendirilebilmektedir (Sivri ve Köylü, 2015: 203).

Mit ve edebiyat birbirinden tamamen ayrı alanlar olmadığı gibi birbirinin yerine de konulabilecek kavramlar değildir. Mit, kutsallık ve toplumsal işlevleriyle öne çıkarken edebiyat daha çok bireysel ve estetik özellikleriyle temayüz eder. Bununla birlikte edebiyat, tarihsel süreç içerisinde mitlerden yararlanmış ve mitolojik anlatıları farklı biçimlerde yeniden ele almıştır. Bu nedenle mit ile edebiyat arasındaki ilişki, karşılıklı etkileşim ve dönüşüm çerçevesinde okunabilir. Mitin edebî eserlerde kullanılmasının toplumsal ve edebî olmak üzere çeşitli işlevleri bulunmaktadır. Mitlerin, özellikle ulusal ve tarihî özellik taşıyan anlatıların edebî eserlerde yeniden kullanılması, ortak aidiyet duygusunun ve kolektif bilincin canlı tutulmasına katkı sağlayabilmektedir. Bunun yanında mit, edebî eser için bir kaynak ve dönüştürme alanı oluşturmakta; geleneksel anlatıların farklı kurgu ve anlam katmanları içerisinde yeniden yorumlanmasına imkân vermektedir. Bu süreçte mitolojik unsurlar, ait oldukları geleneksel bağlamdan tamamen koparılmadan yeni anlatı içerisinde farklı işlevler kazanabilmektedir. Mit ve edebiyat arasındaki ilişki bu yönüyle tek yönlü değildir. Edebiyat mitlerden yararlanırken mitler de edebî eserler aracılığıyla yeniden yorumlanmakta ve sonraki dönemlere aktarılmaktadır. Bu nedenle edebî eserlerde mitolojik unsurların incelenmesinde yalnızca hangi mitlerin kullanıldığına değil, bu unsurların anlatı içerisinde nasıl dönüştürüldüğüne ve hangi işlevleri üstlendiğine de bakılması gerekmektedir (Bütüner, 2026: 1122).

Şefik Can (2011: 15) da mitolojinin edebiyat ve sanat üzerindeki etkisini vurgulayarak özellikle Eski Yunan mitlerinin yalnızca Antik Çağ yazarlarını değil, Rönesans'tan itibaren gelişen bütün Avrupa edebiyatını ve sanatını derinden etkilediğini belirtmektedir. Can'a göre mitolojik anlatılar; resim, heykel ve edebiyat gibi sanat dallarının anlaşılmasında temel bir

anahtar niteliğindedir. Bu nedenle mitoloji bilgisi olmadan klasik eserlerde yer alan birçok sembol, karakter ve göndermenin tam anlamıyla kavranması mümkün değildir.

Mitoloji ve edebiyat arasındaki derin ilişkinin göstergelerinden biri de edebî metnin anlaşılmasındaki mitlerin rolüdür. Buna göre edebiyat araştırmacıları, edebî eserin tüm veçheleriyle anlamlandırılmasında öncelikle edebî eserin mitik karakterinin tespit edilmesinin gerekli olduğunu ifade etmektedir. René Wellek ve Austin Warren'in konuyla ilgili görüşlerine göre yazarların ürettiği edebî eserlerde yer alan sembol, imge ve metaforların tespit edilmesinde mitolojiye başvurulması gerekmektedir (Tökel, 2001: 72). "Sanat ve Edebiyatın Kaynağı olarak Mitler" isimli makalesinde Dursun Ali Tökel, mit ve edebî eser arasındaki münasebeti şu şekilde açıklar:

"Epopeden romanesk romana, oradan realist romana nüfuz eden mitik karakterler nihai aşamada edebî eserde ya imge ya simge yahut alegori veyahut da birer mazmun suretinde görünürler ve ilk zamanlardaki aslî fonksiyonlarından büyük oranda sıyrılmış olurlar. İşte bu tarihi süreç boyunca değişime uğramış mitik karakterler, bizim edebî eserin anlaşılmasında üzerinde durduğumuz esas yapılarıdır ve nihaî tahlilde öncelikle çözümlenmesi gereken en karışık unsurlardır." (Tökel, 2001: 71-72).

Bu bağlamda mitik devirlerde üretilmiş anlatılardaki sembol, tip, kahraman, metafor gibi birçok ögenin modern edebiyat yazarlarının zihin dünyasında yer ettiğini söylemek mümkündür. Bu yazarlar, değişik amaç ve niyetlerle modern kurgularında mitolojiye zengin bir şekilde yer verirler. Kimi zaman yaşadıkları dönemde karşılaşılan problemleri mitik bilgiye başvurarak çözümlemeye gayret eden yazarlar, bazen de kendi mitik evrenlerini yaratarak yeni bir mitoloji üretirler.

Bu doğrultuda mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişkinin mahiyeti, geçmişten devralınan anlatıların muhafaza ile izah edilemez. Bunun yanında söz konusu anlatıların her dönemin kültürel ve toplumsal ihtiyaçlarına göre yeniden üretilmesini de kapsamaktadır. Mitolojik anlatılar, geçmiş ile bugün arasında kültürel sürekliliği sağlayan mühim araçlardan biri olarak varlığını sürdürmektedir. Nitekim popüler edebiyat anlatıları da mitolojik unsurları çağdaş kurgu içerisinde yeniden yorumlayarak geçmiş ile bugün arasında kültürel bir köprü kurmaktadır. Bu çalışmada incelenen romanlarda da Türk mitolojisine ait tanrılar, ruhlar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar ve kutsal nesneler modern anlatı teknikleriyle yeniden işlenmiş; böylece geleneksel mitolojik birikim günümüz okuruna farklı biçimlerde aktarılmıştır.

2.3. Batı Edebiyatında Mitoloji ve Edebiyat

Batı edebiyatında mitolojinin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Tarih boyunca toplumların birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunmaları, ortak anlatıların, temaların,

karakterlerin ve sembollerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ortak anlatı yapılarının önemli kaynaklarından biri de mitolojik anlatılar olmuştur. Özellikle Antik Yunan ve Roma mitolojisinde yer alan insan, doğa, kader, kahramanlık ve kutsallık gibi temalar, zaman içerisinde edebî eserlerin temel yapı unsurları arasında yer almıştır. Mitolojik anlatılar, Batı edebiyatının gelişim sürecinde önemli kaynaklardan biri hâline gelmiştir (Sivri ve Köylü, 2013: 203).

Kaya (2011: 11), mitolojiyle ilgili anlatıların genel olarak Yunan mitolojisi üzerinde yoğunlaşmasının iki temel nedeni bulunduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki, Avrupa merkezli bilim anlayışının etkisidir. Diğer bir neden ise Yunan mitolojisine ait unsurların erken dönemlerde yazıya geçirilmiş olmasıdır. Bu durum, Yunan mitolojisinin diğer mitolojik geleneklere göre daha erken ve sistemli biçimde incelenmesine imkân sağlamıştır.

Antik Yunan döneminden itibaren tanrılar, tanrıçalar, kahramanlar, yaratılış anlatıları ve doğaüstü unsurlar edebî eserlerde yer bulmuştur. Eski Yunan mitolojisinde doğadaki pek çok varlık, bir insanın yaşadığı olayın veya geçirdiği dönüşümün sonucu olarak açıklanmaktadır. Dağlar, ağaçlar, hayvanlar ve diğer tabiat unsurları, tanrıların müdahalesiyle farklı biçimlere dönüşen insanlarla ilişkilendirilmektedir. Bu anlayış, insanı merkeze alan güçlü bir anlatı geleneği oluşturduğunu göstermektedir.

Şefik Can bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “Yunanlıya göre dağlarda, ırmaklarda, çeşmelerde, yıldızlarda, ağaçlarda, çiçeklerde, kuşlarda, kurtlarda her şeyde, her yerde insan vardır.” Can, örümcek ile ilgili olarak da Arakne anlatısını örnek göstermektedir. Arakne, gergef işlemede kendisini zekâ tanrıçasından üstün görmesi nedeniyle örümceğe dönüştürülmüş ve bu dönüşüm sonrasında da eski alışkanlığını sürdürmüştür. Eski Yunan mitolojisinde doğadaki pek çok varlığın, insanların yaşadığı olaylar veya geçirdiği dönüşümler üzerinden açıklanması, insan merkezli bu anlatı anlayışının belirgin örneklerinden biridir (Can, 2011: 14).

Bu mitolojik anlayış, sonraki dönemlerde edebî eserlerin konu ve karakter yapılarının oluşumunda da etkili olmuştur. Arakhne, Lykaon ve Pitys gibi mitolojik anlatılar farklı dönemlerde çeşitli yazarlar tarafından yeniden yorumlanmıştır. Can (2011: 14), Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserini değerlendirirken Arakhne mitinden ilham almış olabileceğini ifade etmektedir. Bu örnek, mitolojik anlatıların sonraki dönem edebiyatında doğrudan aktarılmak yerine farklı biçimlerde yeniden yorumlanabildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Şefik Can’a (2011: 15) göre Eski Yunan mitolojisi, yalnızca eski toplumların inanç

dünyasını yansıtan anlatılar bütünü değildir. Tanrılar, tanrıçalar ve kahramanlar etrafında şekillenen bu mitler, yüzyıllar boyunca canlılığını koruyarak Batı edebiyatı ve sanatının önemli kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Özellikle Rönesans'tan itibaren gelişen Avrupa edebiyatı, resim ve heykel sanatında mitolojik anlatıların etkisi açıkça görülmektedir. Can, mitoloji bilinmeden klasik eserlerin, önemli sanat yapıtlarının ve Batı kültürüne ait pek çok sembolün tam anlamıyla kavranamayacağını ifade etmektedir. Ayrıca günlük dilde kullanılan “panik”, “fantazi”, “fobi” ve “morfin” gibi birçok kavramın kökeninin Yunan mitolojisine dayandığını belirterek mitolojinin yalnızca edebiyatta değil, kültürel yaşamın farklı alanlarında da varlığını sürdürdüğünü vurgulamaktadır.

Rönesans döneminden itibaren Yunan mitolojisinin edebiyat ve sanat üzerindeki etkisinin daha belirgin hâle geldiği görülmektedir. Antik Yunan mitolojisindeki tanrılar, kahramanlar, olaylar ve simgeler Rönesans sanatçıları tarafından yeniden ele alınmış; bu unsurlar resim, heykel ve edebiyat başta olmak üzere çeşitli sanat dallarında kullanılmıştır. Böylece mitolojik anlatılar, yalnızca geçmişe ait anlatılar olarak kalmamış, yeni dönemlerin sanat anlayışı içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Bu süreç, mitolojik unsurların farklı tarihsel dönemlerde değişen anlam ve işlevlerle varlığını sürdürebildiğini göstermektedir.

Modern edebiyat döneminde de mitolojik anlatılar aynı biçimleriyle tekrar edilmemiş; yeniden yorumlanarak kurmaca metinlerin içerisine dâhil edilmiştir. Bu süreçte mitolojik unsurlar çağın toplumsal, kültürel ve bireysel meseleleriyle ilişkilendirilmiş; böylece mitler farklı dönemlerde yeni anlamlar kazanarak edebî üretimin kaynaklarından biri olmayı sürdürmüştür. Mitolojik karakterler, semboller ve anlatılar modern yazarlar tarafından kimi zaman doğrudan, kimi zaman ise imge, simge ve metaforlar aracılığıyla kullanılmıştır. Bu noktada, dinler tarihçisi ve mitograf Eliade'nin görüşleri hayli ilgi çekicidir. Zira ona göre mitik birikim, modern insanın inşa ettiği her alanda sürdürülür ve yeniden üretilir. Bu alanların başında da edebiyat gelmektedir. Hatta modern edebiyatın başat formlarından roman türünün mitik öykülerin en önemli aktarıcılarında biri kabul eder. Eliade, roman okumayla ilgili şu görüşleri dile getirir:

“İyice vurgulanması gereken nokta, anlatısal düzyazının, özellikle de romanın, modern toplumlarda, geleneksel ve popüler toplumlardaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini almış olmasıdır. Dahası, bazı modern romanların "mitsel" yapısı ortaya çıkartılabilir, mitolojiyle ilgili büyük temaların ve kahramanların, yazın alanında varlıklarını sürdürdükleri kanıtlanabilir. (Bu, özellikle inisiyasyon tema'sı için, Kurtarıcı-Kahraman'ın geçirildiği sınamalar ve onun canavarlara karşı giriştiği savaşlarla ilgili tema, Kadın ve Zenginlik mitolojileri için doğrulanabilir.) Aynı bakış açısına göre romanlara gösterilen modern anlamdaki aşırı ilgi, kutsallığı kalmamış ya da yalnızca dindışı biçimler altına gizlenmiş, olabildiğince çok sayıda "mitoloji öyküsü" dinleme isteğini ortaya koyar.” (Eliade, 2001: 231-232).

Araştırmacının işaret ettiği üzere, modern dönemde şekillenen ve hikâye anlatma işlevini üstelenen roman türünün mitik öyküleri aktarımında önemli rol üstlenmiştir.

şefik Can'ın (2011) görüşleri, mitolojinin yalnızca geçmişe ait bir inanç sistemi olmadığını; edebiyatı, sanatı ve kültürel belleği besleyen kaynaklardan biri olduğunu göstermektedir. Batı edebiyatında özellikle Yunan mitolojisinin üstlendiği bu işlev, mitolojik unsurların farklı dönemlerde yeniden yorumlanarak edebî metinlere aktarılabilildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişkinin sürekliliğini ve mitolojik anlatıların değişen edebî anlayışlar içerisinde yeniden üretilbildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Türk edebiyatında da mitolojik unsurların farklı dönemlerde yeniden ele alındığı görülmekte; bu bağlamda Türk mitolojisinin edebî metinlerdeki yansımaları ayrı bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

3. TÜRK MİTOLOJİSİ

3.1. Türk Mitolojisine Genel Bakış

Her toplum gibi Türklerin de tarih öncesi dönemlerden itibaren teşekkül etmiş kendine özgü bir mitolojik sistemi bulunmaktadır. Kaya'ya (2011: 29) göre Türklerin avcı-toplayıcılıktan çobanlığa ve tarıma geçiş sürecinde oluşturdukları yaşam biçimi, değer yargıları ve inanç uygulamaları zamanla Türk mitolojisinin temelini meydana getirmiştir. Dolayısıyla Türk mitolojisi yalnızca dinî inançlardan oluşan bir yapı olmayıp, Türk toplumlarının doğayla kurdukları ilişkiyi, toplumsal düzen anlayışını ve kültürel birikimini yansıtan zengin bir anlatılar bütünüdür.

Bayat'a (2005: 16) göre Türk mitolojisini diğer mitolojik sistemlerden ayıran bazı özellikler bulunmaktadır. Türklerin dünyaya bakış açıları ve psikolojik yapıları, Türk mitolojisinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Mısır, Yunan ve Hint mitolojilerinden farklı olarak Türk mitolojisinde çok tanrıcılık inancı ön plana çıkmamaktadır. Bunun yerine türeyiş mitleri ve koruyucu ruhlarla ilgili anlatılar önemli bir yer tutmaktadır. Türk mitolojisine ait metinlerin dağınık bir yapı göstermesi ve şaman inançları ile uygulamaları içerisinde varlığını sürdürmesi de bu mitolojinin belirgin özellikleri arasında yer almaktadır.

Türk mitolojisi; Türk topluluklarının evreni, insanı, doğayı ve kutsalı anlamlandırma biçimlerini yansıtan önemli kaynakların başında gelir. Türk mitolojisi içerisinde tanrılar, tanrısal varlıklar, iyeler, ruhlar, kutsal mekânlar, mitik kahramanlar ve çeşitli doğa unsurları önemli bir yer tutmaktadır. Ancak Türk topluluklarının çok geniş bir coğrafyaya yayılması ve farklı tarihî süreçlerden geçmesi nedeniyle bütün Türk toplulukları için değişmez ve tek tip bir mitoloji anlayışından söz etmek mümkün değildir. Mitolojik unsurlar zaman içerisinde farklı coğrafyalarda çeşitli değişikliklere uğramış, buna rağmen ortak bir kültürel hafıza etrafında varlığını sürdürmüştür.

Mitolojinin doğuşunda önemli rol oynayan unsurlardan biri de coğrafyadır. Türk mitolojisinin ortaya çıktığı coğrafya konusunda Çobanoğlu, “Altay Dağları”, “Tanrı Dağları-Kuzey Batı Asya sahası”, “İrtiş-Urallar arası”, “Altay-Kırgız bozkırları arası”, “Baykal Gölü’nün güneybatısı”, “Altayların doğusu” veya “90. boylamın doğusu” gibi çeşitli tespitlerin bulunduğunu belirtmektedir. Ancak bu farklı tespitlerden hareketle Türk mitolojisinin ortaya çıktığı coğrafi sınırları kesin olarak belirlemek ve belirli bir bölgeyi nihai olarak kabul etmek mümkün değildir (Çobanoğlu, 2011: 34).

Esasen Sibirya, Moğolistan ve Türkistan coğrafyası, Türk mitolojisine ait metinlerin üretildiği ve şekillendiği coğrafi merkezler olarak öne çıkmaktadır. Bu merkezlerde tarihsel dönemlerde oluşan metinler, ancak muhtelif değişikliklerle 19. yüzyılda yazıya geçirilmeye başlanmıştır. Bu metinlerde farklı kültür ve dinlerin de güçlü tesiri bulunmaktadır. Zira söz konusu bölgelerde değişik kavimlerle kültürel alışverişlerde bulunun muhtelif Türk boylarının inanç ve sembol dünyasında, değişik kültür ve dinlere ait öğelere de rastlanmaktadır. Türk mitolojisinin ana unsurlarını takip edebildiğimiz çeşitli kaynaklar bulunmaktadır. Bu kaynaklar şu şekilde tasnif edilebilir:

- Tarihî kaynaklar
- Seyahatnameler
- Sözlükler
- Eski Türk Dini ve Türk Şamanizm'i ile ilgili çalışmalar
- Derleme çalışmaları
- Kronikler (Dilek, 2015: 267).

Bu kaynakların başında tarihî kaynaklar gelmektedir. Bilhassa Hun, Göktürk ve Uygur Türklerinin inanç dünyasıyla ilgili kıymetli veriler barındıran Çin kronikleri, tarihi kaynaklar olarak hayli mühimdir. Aynı şekilde Göktürk Yazıtları, eski Türk dünya görüşünün anlaşılmasında vazgeçilmez bir değere sahiptir. Türk boylarının sözlü kültür geleneğindeki masal, efsane, destan gibi ürünlerde Türk mitik düşüncesine ilişkin unsurları tespit etmek mümkündür. Bu minvalde 19. yüzyılda Sibirya ve Türkistan'dan yazıya geçirilen sözlü kültür ürünlerinde, Türk mitolojisine ait zengin unsurlar bulunmaktadır. Bununla birlikte farklı zaman ve muhitlerde derlenen Oğuz Kağan, Dede Korkut, Manas, Maaday Kara, Er Töştük destanları, mitolojik unsurların zenginliği yönünden hayli önemli metinlerdir. Türk mitolojisiyle ilgili düşünce, kavram ve inançları barındıran sözlükler arasında Kaşgarlı Mahmut'un Dîvânu Lugâti't-Türk, E. Pekarsky'nin Yakut Dili Sözlüğü, V. Verbitskiy'nin Altay-Aladağlar Sözlüğü oldukça kıymetlidir. Türk boylarının hayatı ve inanç dünyası hakkında bilgi veren Plano Carpini, Wilhelm Von Rubruk, İbn Fazlan, Ebu Dülef, İbn Batuta gibi seyyahların kaleme aldığı seyahatnameler de mitik inanç ve alışkanlıkları barındırması itibarıyla dikkate değerdir (Dilek, 2015: 268). Dolayısıyla dünyanın muhtelif bölgelerine dağılmış ve farklı tarihsel macera yaşamış Türk boylarının mitolojik görüşlerini tespit edilmesinde, sözlü ve yazılı kültür ürünleri başat kaynaklar arasındadır.

Türk mitolojisinde inanç sistemi, Çoruhlu'nun (1999: 19-20) da belirttiği üzere Gök, Yer-Su ve Atalar kültü etrafında şekillenmektedir. Bu nedenle eski Türklerde tek merkezli ve değişmez bir din anlayışından söz etmek mümkün değildir. Türk topluluklarının yaşadıkları bölge, sosyal yapı ve tarihî gelişim süreçleri, inanç sistemlerinin de farklılaşmasına neden olmuştur. Bunun yanında devletin benimsediği resmî inanç anlayışı ile halk arasında sürdürülen geleneksel inanç ve uygulamalar da her zaman aynı doğrultuda gelişmemiştir.

Eski Türk inanç sisteminde Gök Tanrı, en yüce varlık olarak kabul edilmekle birlikte kutsallık yalnızca Gök Tanrı ile sınırlandırılmamıştır. Yer-Su ruhları, koruyucu iyeler, atalar ruhları ve çeşitli kutsal güçler de inanç sisteminin önemli parçalarını oluşturmaktadır. Bu nedenle bazı araştırmacılar tarafından ileri sürülen “Türklerde tek tanrılı din anlayışı bulunduğu” görüşü ihtiyatla değerlendirilmelidir. Gök Tanrı inancı tek başına İslamiyet'teki Allah anlayışıyla özdeş değildir. Çünkü Türk mitolojisinde kutsal düzen, birbirini tamamlayan çok sayıda kutsal varlık ve koruyucu ruh etrafında şekillenmektedir (Çoruhlu, 2002: 17).

Türklerde “Tanrı” kavramının karşılığı eski Türkçede “Tengri” sözcüğüyle ifade edilmektedir. Tengri, göğün ve evrenin hâkimi olan en yüce güç olarak kabul edilmekte; insanlara kut veren, devletin düzenini sağlayan ve evrensel nizamı koruyan ilahi bir varlık olarak görülmektedir. Bunun yanında Yer-Su ruhları, atalar kültü ve koruyucu iyeler de kutsal düzenin devamında önemli görevler üstlenmektedir. Dolayısıyla Türk mitolojisi, yalnızca tek bir tanrısal varlık üzerine kurulu olmayıp farklı kutsal güçlerin birlikte yer aldığı çok katmanlı bir inanç sistemi görünümü sergilemektedir.

Çoruhlu (2002: 12), Türk mitolojisinin uzun bir tarihsel süreç içerisinde şekillendiğini ve Orta ile İç Asya'da Paleolitik Çağ'dan itibaren gelişerek bozkır kültürü içerisinde yeniden biçimlendiğini belirtmektedir. Proto-Türk topluluklarının katkılarıyla oluşan bu yapı zaman içerisinde zenginleşmiş ve farklı Türk boylarında çeşitli değişikliklerle varlığını sürdürmüştür. Bu durum Türk mitolojisinin tek bir döneme veya tek bir topluluğa ait olmadığını, uzun bir kültürel birikimin ürünü olduğunu göstermektedir.

Abdülkadir İnan (1986) da Çin kaynaklarından elde edilen bilgiler doğrultusunda eski Orta Asya Türk inanç sisteminin temelini Gök Tanrı, Güneş, Ay, Yer-Su, ata ve ateş kültlerinin oluşturduğunu belirtmektedir. İnan'a (1986: 2) göre eski Türklerde dinî tören ve ayinler belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmekteydi. Bu durum, Türk inanç sisteminin gelişigüzel uygulamalardan oluşmadığını; belirli bir düzen ve gelenek içerisinde şekillenen köklü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Türk mitolojisinin günümüzde bütün yönleriyle ortaya konulamamasının en önemli nedenlerinden biri, mitolojik anlatıların uzun süre sözlü gelenek içerisinde yaşatılmasıdır. Fuzuli Bayat’a (2005: 14) göre XIX. yüzyılın sonlarına kadar Türk mitolojisine ilişkin bilgiler oldukça sınırlı kalmış, XX. yüzyılda yapılan araştırmalar ise uzun süre sistemli bir bütünlük içerisinde yürütülememiştir. Mitolojik metinlerin geç dönemde yazıya geçirilmesi ve düzensiz biçimde yayımlanması, Türk mitolojisinin kapsamlı şekilde incelenmesini güçleştiren temel nedenlerden biri olmuştur.

Bayat (2005: 14-15), Türk mitolojisinin yeterince araştırılmamasını objektif ve sübjektif nedenlerle açıklamaktadır. Objektif nedenler arasında Türklerin çok geniş coğrafyalara yayılması, göçebe yaşam tarzı nedeniyle farklı boyların zamanla birbirinden uzaklaşması ve bunun sonucunda mitolojik anlatıların parçalanarak değişime uğraması yer almaktadır. Ayrıca farklı kültürlerle kurulan ilişkiler de bazı mitolojik motiflerin ilk biçimlerini değiştirmiştir. Bunun yanında mitolojik anlatıların yazıya oldukça geç geçirilmesi, sistemli bir mitoloji bütününe oluşmasını güçleştirmiştir. Dolayısıyla mitik metin olarak nitelendirilen metinlerdeki kimi unsurları, yalnızca Türk boylarının mitik düşüncesine ait olduğunu iddia etmek, yanlış neticelere varılmasına sebep teşkil edebilir.

Bayat’a (2005: 15) göre Türk mitolojisinin araştırılmasını geciktiren sübjektif nedenler de bulunmaktadır. Türk toplulukları uzun yıllar boyunca kendi tarih ve kültürlerini sistemli biçimde kayıt altına alamamış; özellikle İslamiyet’in kabulünden sonra eski inançlara ait birçok unsur dinî bakımdan uygun görülmediği için ihmal edilmiştir. Mitolojik unsurların “eski inanç” veya “hurafe” olarak görülmesi de bu alandaki araştırmaların gecikmesine neden olmuştur.

Bununla birlikte Türk mitolojisine ait malzemeler tamamen kaybolmamıştır. Çin yıllıkları, Sasani ve Bizans kaynakları, Orhun Yazıtları, destanlar, efsaneler, halk anlatıları ve sözlü kültür ürünleri sayesinde birçok mitolojik unsur günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bayat’a (2005: 16) göre Türk mitolojisine ait veriler Çin Denizi’nden Akdeniz’e kadar uzanan geniş bir coğrafyada dağınık hâlde bulunmaktadır. Bu nedenle Türk mitolojisinin bütüncül biçimde değerlendirilmesi, farklı coğrafyalarda yer alan kaynakların birlikte incelenmesini gerektirmektedir.

İbrahim Dilek (2021b), “Türk Mitolojisinin Güncel Sorunları” isimli çalışmada Türk mitoloji araştırmalarında karşışın bazı problemleri dile getirir. Bu problemler arasında inanç çeşitliliği ve katmanlaşmasına bağlı problemler dikkat çekmektedir. Türklerin tarih boyunca çeşitli dinleri benimsediklerine işaret eden Dilek, Şamanizm, Budizm,

Maniheizm, İslamiyet, Hristiyanlık, Yahudilik gibi birçok dinin içinde Türk mitolojisinin “tebdil-i kıyafet” biçiminde belli ölçüde yaşadığını belirtir ve günümüzde sürdürülen birçok geleneğin ve metnin anlaşılmasında Türk mitolojisi önemli bir başvuru kaynağı olduğunu ifade eder. Diğer taraftan söz konusu inanç çeşitliliği sebebiyle Türk mitolojisi, “tek bir çizgi halinde doğrusal bir akış içinde olmadığından inanç bağlamında daha girift sorunlar içermektedir. Bu senkretik durum, Türk mitolojisini bütünsellik içinde değerlendirmeyi de zorlaştırmaktadır.” (Dilek, 2021b: 541).

Aynı çalışmada Dilek, Türk mitik metinlerinin yazılı kültüre oldukça geç bir dönemde intikal etmesine bağlı problemler üzerinde durur. Buna göre Türk mitolojisine ait kaynakların 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren derlenip yayımlanması, diğer mitolojilerin hayli erken devirlerde yazıya geçirilmiş dikkate alındığında, yabancı unsurların daha fazla olmasına ve değişikliklerin yaşanmasına yol açtığını belirtir. Bu metinlerde kimi zaman, modern dönemin teknolojik unsurlarla da karşılaşılır. İşte bu durum, metinlerin oldukça geç bir şekilde derlenmesiyle ilgilidir (Dilek, 2021b: 542). Bu problemin diğer bir bağlamını da tarihsel sorun teşkil eder. Nitekim değişik kültürlerle ve milletlerle yakın ilişkide bulunan Türk boylarının mitolojik verimlerinin yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Her ne kadar mitolojik örüntü devam etse de metinlerin dönüşümündeki diğer etkilerin de mutlaka dikkate alınması gerekir (Dilek, 2021b: 543).

Türk mitolojisinin sistemli biçimde araştırılması ise oldukça geç başlamıştır. Uslu’nun belirttiğine göre bu alandaki ilk kapsamlı çalışmaların önemli bir bölümü yabancı araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Özellikle Çin kaynaklarında yer alan bilgilerin Rusçaya aktarılmasıyla Türk mitolojisine ilişkin ilk bilimsel veriler ortaya konulmuştur. Buna rağmen Türk mitolojisi uzun yıllar araştırılmamış bir alan olarak kalmış; ancak sahip olduğu zengin mitolojik miras halk kültürü, sözlü gelenek ve şamanist uygulamalar içerisinde yaşamaya devam etmiştir. Bu itibarla Türk mitolojisi, yaşayan mitolojik unsurlarını büyük ölçüde koruyabilmiş olması bakımından dikkat çekmektedir (Uslu, 2017: 10).

Türkiye’de mitoloji çalışmalarının Tanzimat’tan sonra başlayan Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreçte Yunan mitolojisiyle ilgili eserlerin çevrilmesi de etkili olmuştur. Türk mitolojisinin hak ettiği şekilde ele alınmaya başlaması ise Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir (Türkyılmaz, 2016: 261).

Türkiye’de Batı’nın mitolojik kaynaklarından ilk defa, Kâtip Çelebi’nin 17. yüzyılda kaleme aldığı *Tarih-i Frengi* adlı eserde bahsedilmektedir. *Tarih-i Frengi*’de Yunanlıların

dinlerinden ve tanrılarından söz edilmektedir. Dolayısıyla bu eser, mitolojiden bahseden ilk eser olarak kabul edilebilir (Gökyay, 1982, akt. Türkyılmaz, 2016: 261).

19. yüzyılda Avrupa ile temasların artmasıyla birlikte birçok yenilik ortaya çıkmıştır. Bu yeniliklerden biri de Tercüme Odası'nın açılmasıdır. Tercüme Odası'nın faaliyetleri kapsamında Yunan mitolojisiyle ilgili eserler de çevrilmiştir (Tanpınar, 1988, akt. Türkyılmaz, 2016: 261).

Beşir Ayvazoğlu'na göre Tanzimat öncesinde bizde, Batı'nın mitolojik kaynakları olan Hesiodos ve Homeros ile mitolojiden bahseden yazarımız Kâtip Çelebi'dir (Ayvazoğlu, 1987, akt. Tökel, 2000: 72-73). Tanzimat'la beraber Batı'ya ilgi duyan yazarlarımız, Batılıların ilgi gösterdiği Yunan ve Roma edebiyatına da yönelmişlerdir (Tökel, 2000: 73). Servet-i Fünun döneminde de sanatçılar Yunan edebiyatına eğilmiş ve bu edebiyatın mitolojik unsurlarını eserlerinde kullanmışlardır. 1909 yılında *Yunan-ı Kadîm* eserini yayımlayan Mehmet Rauf ile birlikte Yunan edebiyatı ve mitolojisine ilişkin birçok eser Türkçeye kazandırılmış ve Türk aydınları tarafından bu eserlere büyük ilgi ve övgü gösterilmiştir (Tökel, 2000: 74-75).

Başta Yahya Kemal olmak üzere Nev-Yunânîlik fikri ortaya çıkmışsa da bu hareket uzun sürmemiştir. Hareket, Yahya Kemal'in çekilmesiyle yarım kalmış olsa da Cumhuriyet'ten sonraki edebî hayatımızda bu hareketin etkisiyle derin izler bırakmıştır. “Yunan’a dönelim.” diyenlerin yanında, “Mitoloji lazımsa kendi mitolojimize dönelim.” diyen başta Ziya Gökalp olmak üzere bir grup da bulunmaktadır (Tökel, 2000: 76-77).

İslam öncesi Türk tarihine ilgi duyan Ziya Gökalp, yaptığı çalışmalarla Türk mitolojisi alanına önemli katkılarda bulunmuştur. Bununla beraber eserlerinde Türk mitlerinden de yararlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından önce, Ziya Gökalp'in düşünceleri doğrultusunda başlayan Türk mitolojisi çalışmalarının büyük bir kısmını bu konuda yazılmış makaleler oluşturmaktadır (Türkyılmaz, 2016: 262).

Mitler, Türk halklarının zengin manevi değerlerinden biridir. Mitler, söz sanatlarının biçimlenmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Mitolojik düşünce; ideolojik, bedii, iktisadi ve siyasi görüşlerin temelinde yer almakta, aynı zamanda Türk halklarının edebî ve estetik yaratıcılığına kaynak oluşturmaktadır. Bu kaynak, folklor materyallerinde, güzel sanatlarda, destanlarda, efsanelerde ve masallarda açıkça kendini göstermektedir (Bayat, 2005: 7).

Türk mitolojisi; tanrılar, koruyucu ruhlar, mitik kahramanlar, kutsal hayvanlar, mitik

nesneler ve çeşitli ritüellerden oluşan oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Ancak bu çalışmanın amacı Türk mitolojisinin bütün unsurlarını ayrıntılı biçimde incelemek değildir. Bu nedenle çalışmada yalnızca incelenen sekiz romanda tespit edilen ve anlatının kurgusunda önemli işlev üstlenen mitolojik unsurlar ele alınmış; roman çözümlemelerine temel oluşturacak kavram ve varlıklar genel özellikleriyle değerlendirilmiştir.¹

3.2. Türk Mitolojisi Öğeleri

3.2.1. Tanrılar ve tanrısal varlıklar

3.2.1.1. Gök Tanrı

Türk mitolojisinde tanrısal düzenin merkezinde yer alan en önemli varlık Gök Tanrı'dır. Gök Tanrı, evrenin yaratıcısı, düzenin koruyucusu ve bütün varlıkların üzerinde bulunan yüce güç olarak kabul edilmektedir. Türk mitolojik düşüncesinde gök yalnızca fiziksel bir unsur değildir, diğer yandan kutsallığın, üstünlüğün ve erişilemezliğin sembolü olarak tasavvur edilmiştir.²

Türk mitolojisinde en yüce yaratıcı olarak kabul edilen Gök Tanrı, insan biçiminde tasvir edilmeyen, soyut ve tek bir ilahi varlıktır. Eşi ve benzeri bulunmayan bu yüce güç, evrenin düzenini sağlayan, insanlara yol gösteren, onları ödüllendiren ya da cezalandıran mutlak otorite olarak görülmektedir. İnsanların yaşamını ve kaderini belirleme yetkisine sahip olan Gök Tanrı, hükümdarlara kut verme gücünü elinde bulundurmakta; gerekli gördüğünde bu ayrıcalığı geri alabilmektedir. Şafağın doğuşu, yaşamın devamı ve ölüm dâhil olmak üzere bilinen ve bilinmeyen bütün varlıkların yaratılışı onun iradesine bağlanmaktadır (Uslu, 2017: 244-245).

Gök Tanrı inancının ortaya çıkışıyla ilgili görüşlerde gökyüzünün insanlar tarafından ulaşılamayan yüce bir alan olarak algılanmasının etkili olduğu belirtilmektedir. Bu doğrultuda göksel alan, sıradan insanın erişemeyeceği kutsal bir mekân olarak düşünülmüş ve burada bulunan tanrısal güçler üstün niteliklerle ilişkilendirilmiştir. Eliade'ye göre birçok toplumda gök tanrısı düşüncesinin oluşmasında göğün aşkın ve erişilemez bir alan olarak algılanması belirleyici olmuştur (Eliade, 1991, akt. Çoruhlu, 2000: 18).

Türk mitolojisinde Gök Tanrı, çoğu zaman göğün kendisiyle özdeşleştirilmekten ziyade gökte bulunan üstün yaratıcı güç olarak kabul edilmektedir. Mitolojik inanışlarda evreni yarattıktan sonra göksel düzene çekildiği, ancak insanlarla olan bağına tamamen

¹ Türk mitolojisiyle ilgili yapılmış çalışmalar hakkında bk. (Türkyılmaz, 2016).

² Türk mitolojisine ait unsurlar, çalışmada kullanılan romanlarda tespit edilen mitik unsurlara göre düzenlenmiştir.

koparmadığı düşünülmektedir. Bu nedenle insanlar özellikle savaş, kıtlık, hastalık ve benzeri zor dönemlerde yardım, koruma ve düzen beklentisiyle Gök Tanrı'ya yönelmiştir. Bu itibarla Gök Tanrı, toplumsal düzenin, adaletin ve meşruiyetin de kaynağı olarak görülmektedir.

Gök Tanrı inancının izlerine Orhun Yazıtları başta olmak üzere birçok tarihî kaynaktan rastlanmaktadır. Yazıtlarda kağanların yönetme yetkisinin Gök Tanrı tarafından verildiğinin belirtilmesi, kut anlayışının ilahi bir temele dayandırıldığını göstermektedir. Bu durum, Gök Tanrı'nın yalnızca kozmik düzenin değil, devlet düzeni ve siyasi otoritenin de temel dayanağı olarak kabul edildiğini ortaya koymaktadır. Yazıtlardan anlaşıldığı üzere Göktürk inanç sisteminde Tengri, oldukça merkezi konumdadır. Diğer taraftan Umay ve yer-sub gibi unsurlar da inanç dünyasının unsurları arasındadır (Dallos, 2022: 11-29).

Gök Tanrı inancında ibadet belirli bir mabetle sınırlandırılmamıştır. Türkler için gökyüzü, dağlar ve ormanlar kutsallığın en güçlü temsilcileri olarak kabul edilmiş; bu nedenle Tanrı'ya yönelişte insan eliyle inşa edilmiş ibadet mekânlarına ihtiyaç duyulmamıştır. İnanç pratiğinde adak adama ve kurban sunma önemli bir yer tutmuş, özellikle bozkır kültüründe büyük değer taşıyan atın Gök Tanrı adına kurban edilmesi, ona duyulan saygı ve bağlılığın en önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle Gök Tanrı inancı, doğayı kutsal kabul eden ve ibadeti evrenin bütünlüğü içerisinde anlamlandıran bir anlayışa dayanmaktadır (Sayın Alsan, 2024: 1439).

Gök Tanrı, Türk mitolojisinde yalnızca evrenin yaratıcısı olarak değil; kozmik düzenin, kut anlayışının ve toplumsal meşruiyetin de temel dayanağı olarak kabul edilmektedir. Türk mitolojik düşüncesinin merkezinde yer alan Gök Tanrı, diğer tanrısal varlıkların ve mitolojik düzenin şekillenmesinde belirleyici bir konuma sahiptir.

3.2.1.2. Ülgen

Türk mitolojisinde Ülgen, iyilik, düzen ve yaratıcı güçle ilişkilendirilen en önemli tanrısal varlıklardan biridir. Mitolojik tasavvurlara göre ay, güneş ve yıldızların üzerinde bulunan göksel bir düzlemde yaşamaktadır. Şamanist inanç sisteminde Ülgen'in bulunduğu kutsal alana ulaşmanın ancak şaman aracılığıyla mümkün olduğuna inanılmış; bu yolculuk sırasında çeşitli kozmik engellerin aşılması gerektiği düşünülmüştür. Bazı anlatılarda Ülgen'in göğün yedinci, dokuzuncu ya da on altıncı katında bulunduğu ifade edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 27-28; Dilek, 2021: 862).

"Bay Ülgen" olarak da anılan Ülgen, Kayra Han'ın oğlu ve göğün hâkimi olarak kabul edilmektedir. Altındağ'da, altın kapılı sarayında altın tahtı üzerinde yaşadığına inanılan Ülgen,

Kayra Han'dan sonra ikinci derecede önemli tanrısal varlık olarak görülmekte ve gök cisimlerini yönetmektedir (Uslu, 2017: 331). Mitolojik tasvirlerde genellikle insan biçiminde düşünülmekle birlikte, onu temsil eden çeşitli sembolik ve etnografik unsurların da bulunduğu belirtilmektedir (Çoruhlu, 2002: 27-28).

Çoruhlu'nun (2002: 27-28) aktardığına göre Anohin tarafından derlenen şaman dualarında Ülgen; Ak Ayas (Beyaz Parlak), Ayas Kaan (Parlak Hakan), künürtçi (gürültücü), küygekçi (yakıcı) ve yalgınçı (şimşekçi) gibi sıfatlarla anılmaktadır. Bu sıfatlar, Ülgen'in doğa olaylarını düzenleyen, göksel düzeni sağlayan ve evren üzerindeki hâkimiyetini yansıtan özelliklerini ortaya koymaktadır. Türk mitolojisinde ezeli ve ebedî bir varlık olarak kabul edilen Ülgen'in insanın ve dünyanın yaratılışında başlıca rolü üstlendiğine, atmosfer olaylarını düzenlediğine, yıldızları yönettiğine, gökkuşağını, insan ve hayvanların bazı uzuvlarını yarattığına ve insanların yaşayacağı yerleri var ettiğine inanılmaktadır.

Türk mitolojisinde Ülgen, iyiliği temsil eden bir tanrısal varlık olmasının yanında kozmik düzenin ve yaşamın devamlılığının da koruyucusudur. Bereket ve refahla ilişkilendirilen çeşitli ritüellerde kendisine kurban sunulduğu bilinmektedir. Ülgen, yaratılış, düzen ve koruyuculuk işlevlerini bir arada taşıyan; Türk mitolojik düşüncesinde evrenin sürekliliğini sağlayan temel tanrısal varlıklardan biridir (Çoruhlu, 2002: 27-28).

Sibiryalı Türklerinin şamanistik inançlarında rastlanılan Ülgen etrafında birçok anlatı üretilmiştir. Aynı şekilde onun için yapılan ritüeller de bulunmaktadır (Dilek, 2021: 862-863). Bu bakımdan inanç ve ritüel bakımından Ülgen'in önemli bir yerinin olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.1.3. Erlik

Türk mitolojisinde yer altı dünyasıyla ilişkilendirilen en önemli tanrısal varlıklardan biri Erlik'tir. Erlik adının kökeni hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar bu adı “güçlü, kudretli” anlamına gelen “erklig” sözcüğüyle ilişkilendirirken, bazı değerlendirmelerde yer altına ait olma anlamı üzerinde durulmaktadır. Ayrıca Budist mitolojisindeki ölüm tanrısı Yama ile ilişkilendirildiğine dair görüşler de bulunmaktadır. Bununla birlikte Erlik, Türk mitolojik sistemi içerisinde kendine özgü özellikleri ve işlevleri bulunan bağımsız bir tanrısal figürdür (Çoruhlu, 2019: 50; Dilek, 2021: 311).

Mitolojik anlatılarda Erlik, çoğunlukla Ülgen ile karşıtlık içerisinde ele alınmaktadır. Ülgen iyilik, düzen ve yaratıcı güçle ilişkilendirilirken; Erlik karanlık, ölüm, hastalık ve yıkıcı güçlerle bağlantılı bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte bu karşıtlık mutlak

bir iyi–kötü ayrımından ziyade, evrendeki kozmik düzenin birbirini tamamlayan iki unsuru şeklinde değerlendirilmektedir (Dilek, 2024: 311).

Türk yaratılış anlatılarının bazı varyantlarında Erlik’in dünyanın yaratılış sürecinde yer aldığı, daha sonra ise yer altı dünyasına gönderildiği anlatılmaktadır. Burada kendisine ait bir düzen kurduğu, kötü ruhları yönettiği ve ölümlerin ruhları üzerinde hâkimiyet kurduğu ifade edilmektedir. İnsanlara hastalık, felaket ve çeşitli sıkıntılar gönderebildiğine inanılan Erlik, ölüm sonrası yaşam tasavvurunun da temel figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Erlik ceza, sınanma ve kozmik düzenin devamıyla ilişkilendirilen tanrısal bir varlıktır (Dilek, 2024: 311).

Şamanist inanç sisteminde Erlik ile doğrudan ilişki kurabilen kişiler şamanlardır. Özellikle yer altı dünyasına gerçekleştirilen ruhsal yolculuklarda şamanın özel kıyafetler giyerek Erlik’in bulunduğu alana ulaştığına inanılmaktadır. Bu durum, Erlik’in yalnızca mitolojik anlatılarda yer alan bir figür olmadığını; ritüeller, inanç pratikleri ve kozmolojik tasavvur içerisinde de önemli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir (Dilek, 2024: 311).

Çoruhlu’nun (2002: 53) aktardığı bilgilere göre Erlik, insanlara hastalıklar göndererek kurban isteyen bir varlık olarak tasavvur edilmektedir. Kendisine kurban sunulmadığında ölen insanların ruhlarını yer altına götürerek onları hizmetine aldığına inanılmıştır. Bu nedenle özellikle Altay Türkleri arasında salgın ve hastalık dönemlerinde Erlik’i yatıştırmak amacıyla çeşitli kurban ritüelleri gerçekleştirilmiştir. Şaman dualarında güçlü ve korkutucu bir ihtiyar olarak betimlenen Erlik; siyah gözlü ve kaşlı, çatalı sakallı, yaban domuzunu andıran azı dişlerine sahip, kara renkli ata ya da öküze binen, yılan kamçısı taşıyan bir varlık şeklinde tasvir edilmektedir. Bazı anlatılarda demirden kılıç ve kalkan taşıdığı da belirtilmektedir.

Erlik, Türk mitolojisinde yalnızca yer altı dünyasının hâkimi olarak değil; ölüm, ceza, sınanma ve kozmik dengenin temsilcisi olan temel tanrısal figürlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Yer altı dünyası, kötü ruhlar ve ölüm sonrası yaşama ilişkin inanışların merkezinde yer alması, Erlik’i Türk mitolojik sisteminin en önemli unsurlarından biri hâline getirmektedir.

3.2.1.4. Umay

Türk mitolojisinde Umay, koruyucu ve yaşamı destekleyen özellikleriyle öne çıkan tanrısal varlıklardan biridir. Eski Türk inanç sisteminde özellikle doğum, çocuk ve soyun devamıyla ilişkilendirilen Umay; yeni doğan çocukları koruyan, annelik, bereket ve doğurganlığı temsil eden kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir. Kâşgarlı Mahmud’un Umay sözcüğünü “plasenta” ile ilişkilendirmesi, onun doğum ve yaşamın başlangıcıyla

kurduğu bağı göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu itibarla Umay yaşamın sürekliliğini ve üretkenliği simgelemektedir (Roux, 2011: 135).

Mitolojik anlatılarda Umay'ın tasviri kaynaklara göre farklılık göstermektedir. Genel olarak ışıkla ilişkilendirilen kutsal bir kadın şeklinde düşünülürken, bazı araştırmacılar onu beyaz elbiseli, yere kadar uzanan gümüş saçlı, etrafına ışık saçan ve gerektiğinde kuş kılığına girebilen kanatlı bir varlık olarak betimlemektedir. Bahattin Uslu'nun (2017: 329) aktardığı bilgilere göre ise Umay'ın üç boynuzlu olarak tasvir edildiği örnekler de bulunmaktadır. Bu farklı betimlemeler, Umay'ın Türk mitolojik geleneğinde kutsallık, bereket ve koruyuculuk nitelikleri etrafında şekillenen sembolik bir varlık olduğunu göstermektedir.

Umay'ın Türk kültüründeki önemine Orhun Yazıtları'nda da rastlanmaktadır. Yazıtlarda Umay'ın Gök Tanrı ve Yer-Su ile birlikte anılması, onun Türk kozmolojisindeki kutsal düzenin bir parçası olarak kabul edildiğini göstermektedir. Özellikle Kül Tigin Yazıtı'nda kağanın annesinin “Umay gibi anam” ifadesiyle Umay'a benzetilmesi, onun koruyucu ve kut verici niteliğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Umay'ın yalnızca bireyi değil, soyun ve toplumsal düzenin devamlılığını temsil eden kutsal bir figür olarak algılandığını göstermektedir (Roux, 2011: 135).

Türk toplulukları arasında Umay'a ilişkin inanışlar da çeşitlilik göstermektedir. Altay sahasında “May Ene”, “Umay Ene”, “Payana” ve “Bay En”e gibi adlarla anılan Umay; kadınların hamilelik sürecinde onları koruyan, doğumu kolaylaştıran ve bebeğin sağlıklı bir şekilde dünyaya gelmesini sağlayan kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. İnanişaya göre Umay, anne rahmindeki çocuğun kutunu (yaşam gücü ve kutsal özünü) korumakta, kötü ruhların anne ve bebeğe zarar vermesini engellemektedir. Doğumun ardından da belirli bir yaşa kadar çocuğu koruduğuna, çocuk konuşmaya başlayıp toplumsal çevresiyle ilişki kurduğunda ise bu koruyuculuğun sona erdiğine inanılmaktadır (Dilek, 2024: 848).

Umay kültü yalnızca inanç boyutunda kalmamış, çeşitli ritüellerle de desteklenmiştir. Bazı Türk topluluklarında beşiğin yanına Umay'ı temsil eden sembolik nesneler bırakılmış; erkek çocuklar için ok ve yay, kız çocukları için ise bez ve çeşitli süs eşyaları kullanılmıştır. Bunun yanında koruma ve bereket amacıyla Umay adına çeşitli ritüeller düzenlendiği de aktarılmaktadır. Umay, Türk mitolojisinde kadın, annelik, doğurganlık, çocuk ve yaşamın devamlılığıyla ilişkilendirilen en önemli tanrısal varlıklardan biridir (Dilek, 2021a: 848).

Sibirya sahasında meskün Türk boyları arasında güçlü bir Umay kültü bulunmaktadır. Bölgedeki Türk boylarının inanç dünyasında oldukça güçlü bir tanrıça veya ruh olarak tasavvur

edilen Umay'a saygı duyulmaktadır ve muhtelif ritüeller vasıtasıyla ondan yardım dilenmektedir. Bölgede yapılan etnografik araştırmalarda Umay kültünün güçlü bir şekilde yaşadığı tespit edilmiştir (Potapov, 2012).

Umay, Türk mitolojisinde yaşamın korunması, neslin devamı ve bereket anlayışını temsil eden temel tanrısal varlıklardan biridir. Koruyucu niteliği sayesinde yalnızca bireysel yaşamın değil, toplumun ve soyun sürekliliğinin de sembolü hâline gelmiştir.

3.2.1.5. Ak Ana

Türk mitolojisinde Ak Ana, yaratılış sürecinin başlangıcında yer alan ve kozmik düzenin kurulmasına rehberlik eden kutsal bir kadın figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Altay yaratılış anlatılarında Ak Ana'nın, yer ve gök henüz yaratılmadan önce var olduğu; suyun içinden ortaya çıkarak yaratıcı güce yön verdiği anlatılmaktadır. Bu bağlamda Ak Ana doğrudan yaratıcı konumunda değildir; ancak yaratılışın gerçekleşmesini sağlayan ilham verici ve yönlendirici bir güç olarak düşünülmektedir (Dilek, 2021a: 47).

Bazı anlatılarda Ak Ana'nın Tanrı Ülgen'e yeri ve göğü yaratması için ilham verdiği belirtilmektedir. Bu nedenle Ak Ana yalnızca koruyucu bir ruh değil; yaratılış bilgisini taşıyan ve kozmik düzenin kurulmasına rehberlik eden mitolojik bir figür olarak değerlendirilmektedir. Çoruhlu'nun (2002: 44) aktardığı Altay inanışlarında da Ak Ana'nın ışıktan meydana gelen kutsal bir kadın şeklinde tasavvur edildiği görülmektedir.

Beydili'ye (2004: 24) göre Ak Ana, yaşamın başlangıcını temsil eden, varlıklara ruh ve hareket kazandıran, yaratıcı kudretle bağlantılı ezeli bir unsur niteliği taşımaktadır. Ak Ana motifi, Türk mitolojisinde bilgi, ilham ve kutsal rehberlikle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Ayrıca bazı araştırmacılar tarafından Ak Ana ile Umay arasında işlevsel benzerlikler kurulduğu ve her iki figürün de yaşamı destekleyen kutsal kadın varlıklar olarak değerlendirildiği ifade edilmektedir.

Ak Ana, Türk mitolojisinde yaratılış düşüncesinin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan, yaratıcı güce rehberlik eden ve kozmik düzenin kurulmasına katkı sağlayan temel tanrısal figürlerden biri olarak kabul edilmektedir.

3.2.1.6. Yer-Su ruhları

Türk mitolojisinde tanrısal düzen yalnızca tek bir üstün varlık etrafında şekillenmemekte; gök, yer, su ve doğa ile ilişkilendirilen farklı kutsal güçleri de içermektedir. Bu nedenle Türk mitolojik düşüncesinde tanrılar ile ruhlar birbirini tamamlayan unsurlar olarak

değerlendirilmektedir. Özellikle Orhun Yazıtları'nda yer alan ifadeler, Gök Tanrı'nın yanında Yer-Su ruhlarının da kutsal düzen içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Yazıtlarda Türk halkının korunması ve devlet düzeninin sürdürülmesi tanrısal iradenin desteğiyle açıklanmaktadır (Tekin, 1988, akt. Çoruhlu, 1999: 31).

Yer-Su ruhlarının insan yaşamı ve doğa düzeni üzerinde etkili olduğuna inanılmaktadır. Çoruhlu'ya (2002: 34) göre bu ruhlar; insanların sağlığını, hayvanların çoğalmasını ve kötülüklerden korunmasını sağlamaktadır. Dağ ruhları da Yer-Su ruhları içerisinde değerlendirilmekte ve iyi ruhlar grubuna dâhil edilmektedir. Ayrıca bazı inanışlarda Yer-Su ruhlarının töz kavramıyla ilişkilendirildiği de belirtilmektedir.

Orhun Yazıtları'nda rastlanan yer su ruhları, sonraki dönemde tabiat kültleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabiattaki her şeyin sahibi, ruhu olduğu görüşüne dayanan söz konusu animistik inanç biçimi, Türk boylarının müşterek inanç merkezini teşkil etmektedir. Dağ, ateş, su, mağara vb. tabiat unsurları etrafında kültler oluşmuştur.

Yer kültüyle bağlantılı olarak Türk mitolojisinde kutsal dağ anlayışı da önemli bir yer tutmaktadır. Kutsal dağlar, evrenin merkezi olarak kabul edilmiş ve dünya düzeniyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle Ötüken yalnızca coğrafi bir bölge değil; devletin sürekliliğini ve kutsal düzeni temsil eden bir merkez olarak görülmüştür (Orkun, 1987, akt. Çoruhlu, 1999: 33). Bunun yanında mağara motifi ve Ergenekon anlatısı gibi mitolojik unsurlar da yer kültüyle ilişkilendirilmiş; türeyiş, korunma ve yeniden doğuş düşüncesi bu anlatılar aracılığıyla aktarılmıştır.

Yer-Su ruhları, Türk mitolojisinde doğa ile insan arasındaki kutsal ilişkinin temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Gök Tanrı'nın oluşturduğu kozmik düzen içerisinde doğanın korunması, bereketin sağlanması ve yaşamın devamlılığının sürdürülmesinde önemli işlevler üstlenen bu ruhlar, Türk mitolojik düşüncesinin temel unsurları arasında yer almaktadır. Bu bağlamda eski Türk inanç sisteminde yer-su inanışlarına göre şekillenen tabiat kültleri, Türk mitik anlayışının temel referans noktalarından birini oluşturur. Günümüzde de Türkistan, Sibirya ve Anadolu coğrafyasında sürdürülen kült inanışların, yer su düşüncesiyle ilgili olduğunu belirtmek gerekir.

3.2.2. Mitik kahramanlar

3.2.2.1. Oğuz Kağan

Türk mitolojisinde Oğuz Kağan, kaostan kozmasa dönüşümü gerçekleştiren kahraman arketipini temsil eder. Bununla birlikte ilk ata, kültürel kahraman ve düzen kurucu

bir figür olarak değerlendirilmektedir. Oğuz boylarının kurucusu kabul edilen Oğuz Kağan, Türk kültürel hafızasında devletin, toplumsal düzenin ve soyun başlangıcını temsil eden mitolojik bir karakter niteliği taşımaktadır. Oğuz anlatılarında onun soyu üzerinden Türk boylarının ortaya çıkışı açıklanmakta, böylece mitolojik anlatı ile etnik ve kültürel köken düşüncesi bir araya getirilmektedir (Beydili, 2004: 439-440).

Oğuz Kağan anlatılarında kahramanın doğumu, görünüşü ve yaşamı olağanüstü özellikler taşımaktadır. Bazı anlatılarda göksel bir kökene sahip olduğu belirtilen Oğuz'un, doğduğu andan itibaren sıra dışı nitelikler gösterdiği; kısa sürede büyüdüğü ve farklı hayvanların özelliklerini taşıyan güçlü bir varlık olarak tasvir edildiği görülmektedir. Vücudunun tüylü olması, olağanüstü fiziksel özelliklere sahip bulunması ve çocukluk dönemindeki sıra dışı davranışları, onun mitolojik ve arkaik karakterini ortaya koymaktadır. Bu özellikler, Oğuz'un sıradan bir insan değil; göksel kökenli ve kutsal bir düzenin temsilcisi olarak algılandığını göstermektedir (Roux, 2011: 102; Beydili, 2004: 439).

Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın göksel ve yersel nitelikler taşıyan iki kadınla evlenmesi ve bu evliliklerden Gün, Ay, Yıldız, Gök, Dağ ve Deniz adlarını taşıyan çocuklarının dünyaya gelmesi dikkat çekmektedir. Bu çocuklar, evrenin kozmik düzenini de temsil etmektedir. Oğuz Kağan anlatısı, bireysel bir kahramanlık hikâyesinin ötesinde, evrenin ve toplumsal yapının kuruluşunu açıklayan kozmogonik bir anlatı niteliği taşımaktadır (Roux, 2011: 102).

Oğuz Kağan Destanı'nı tahlil eden Gürol Pehlivan, Oğuz Kağan'ın hakkında şu sonuçlara ulaşır:

“Oğuz, doğumundan ölümüne tüm faaliyetleri "Gök" ve "Yer" tarafından kutsanmış, kutsal bir kağan görünümündedir. Doğum ve büyüme kısmındaki kırk günde büyüme, bir kere süt emip sonrasında çiğ et, şarap ve çorba isteme gibi motifler daha destanın başında onun "normal" olmadığının göstergesidir. Evliliklerini Gök ve Yer kudretlerinin birer hediyesi olarak yapmış, böylece kozmik bütünlüğü şahsi kutunda bir araya getirmiştir. Bu kutun ona verdiği hakla tüm bozkırı ve dünyayı tek sancak altında birleştirmek ülküsüyle yola çıkmış, bu seferleri sırasında gökyüzünden inen bir bozkurt ona rehberlik etmiştir. Destanın yan kişileri Oğuz Kağanın yanında veya karşısında olarak değerlendirilmiş, ödül-ceza bu konuma göre verilmiştir. Oğuz Kağan, bilinen dünyanın tamamını tek sancak altında birleştirdikten sonra, ülkesini oğulları arasında paylaştırarak vefat etmiştir. Böylece görevini başarmış bir kahraman olarak, "alp tipinin tam edebi biyografisi"ne seçkin bir örnek oluşturmuştur. İşlev açısından bakıldığında Oğuz Kağan, eksiksiz bir alp ve devlet adamıdır. Bu yönüyle Türk-Moğol kağanlarının ideal modeli olmuştur. Onun şahsında anlatılan "cihan hakimiyeti" fikri, İslam öncesi ve sonrasında Türk-Moğol hükümdarları için ulaşılması amaçlanan ana hedef olmuştur. Motun (Mete), Bilge Kağan, Melikşah, Cengiz, Timur, Fatih Sultan Mehmed gibi hükümdarların bu ülkeye bağlı olarak faaliyet gösterdikleri aşikardır.” (Pehlivan, 2020: 132-133).

Oğuz Kağan'ın tarihsel kimliği üzerine farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar onu Mete Han ile ilişkilendirirken, bazıları Alp Er Tonga ile bağlantı kurmakta; İslami unsurlar taşıyan bazı varyantlarda ise peygamber niteliği taşıyan bir figür

olarak yorumlamaktadır. Bununla birlikte Türk mitolojisi açısından Oğuz Kağan'ın önemi, tarihsel kimliğinden çok Türk kültürel belleğinde ilk ata ve mitik kurucu kahraman olarak taşıdığı anlamdan kaynaklanmaktadır (Dilek, 2021a: 622).

Türk kültüründe kahraman arketipinin önemli temsilcisi sayılan Oğuz Kağan, Türk mitolojisinde yalnızca büyük bir destan kahramanı değil; devlet kuruculuğu, soyun devamı ve Türk kimliğinin mitolojik kökenini temsil eden en önemli kültürel kahramanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Diğer taraftan onunla ilgili üretilen metinlerdeki mitolojik tabakanın varlığı, söz konusu kahraman tipolojisinin çok eski çağlarda teşekkül etmiş olduğunu göstermektedir.

3.2.2.2. Deli Dumrul

Türk mitolojisinde Deli Dumrul, ölüm karşısındaki insan tavrını ve kutsal düzenle kurulan ilişkiyi temsil eden mitik kahramanlardan biridir. Dede Korkut hikâyeleri içerisinde yer alan Deli Dumrul anlatısı, mitolojik unsurların en belirgin biçimde görüldüğü metinlerden biri olup özellikle ölüm, yeniden yaşam ve kader anlayışı etrafında şekillenmektedir.

Araştırmacılara göre Deli Dumrul boyunun temelinde eski dönemlere ait bolluk, bereket ve ölüp dirilme inançlarının izleri bulunmaktadır. Beydili (2005: 179), Dumrul'un Azrail ile karşılaşmasını yalnızca bir mücadele olarak değil; eski mitolojik sistemlerde görülen ölüm ve yeniden var oluş düşüncesinin dönüşmüş bir biçimi olarak değerlendirmektedir. Bu görüşe göre anlatıda yer alan "canın başka bir canla değiştirilmesi" motifi, birçok eski inanç sisteminde görülen kurban, yaşamın devamlılığı ve kozmik düzen anlayışıyla ilişkilidir.

Anlatıda kahramanın kendi canı yerine başka birinin canını istemesi ve sonunda eşinin onun adına ölümü kabul etmesi, mitolojik açıdan fedakârlık ve yaşamın devamlılığı düşüncesiyle bağlantılı görülmektedir. Beydili (2005: 179-180), yaşlı anne ve babanın değil eşin bu fedakârlığı üstlenmesini, soyun devamı ve üretkenlik düşüncesi çerçevesinde düşünmektedir. Dolayısıyla anlatı, sadece bireysel bir kurtuluş hikâyesi değil; yaşamın sürekliliğini esas alan mitolojik düşüncenin sembolik bir yansıması niteliği taşımaktadır.

Anlatının bir diğer önemli yönü, ölümle doğrudan yüzleşme ve kutsal güç karşısında insanın sınırlarının ortaya konulmasıdır. Deli Dumrul'un Azrail'e meydan okuması, insanın ölüm karşısındaki direncini temsil ederken anlatının sonunda ilahi düzenin üstünlüğü kabul edilmektedir. Bu itibarla hikâye, bir kahramanlık anlatısı niteliği taşımasının yanında insanın kader ve kutsal irade karşısındaki konumunu aksettiren sembolik bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Beydili, 2005: 180).

Boratav ise Deli Dumrul anlatısını, Dede Korkut geleneği içerisinde şekillenmiş ve Anadolu sahasında farklı anlatı unsurlarıyla zenginleşmiş bir yapı olarak ele almaktadır. Boratav'a (2012: 65-66) göre hikâyenin merkezinde yer alan ölüm meleğine karşı mücadele motifi, Anadolu sözlü kültüründe çeşitli varyantlarla yaşamaya devam etmiş; bazı anlatılarda Dumrul'un yerini farklı kahramanlar alsa da anlatının temel izleği korunmuştur. Ayrıca kahramanın hayatını eşinin fedakârlığı sayesinde sürdürmesi motifi, anlatının aşk, sadakat ve kurtuluş ekseninde yeniden yorumlanmasını sağlamıştır.

Deli Dumrul'un tipolojik hususiyetlerini psikanalizimin sunduğu imkânlarla çözümleyen Saydam (1997) Deli Dumrul'un şamanistik-animistik görüşlere sahip Türk boylarının İslamlaşma sürecindeki bilincini temsil ettiğini belirtir. Bu bakımdan Deli Dumrul anlatısı, İslamlaşma sürecinin ara aşamasının buhranını aksettirmektedir. Din değiştirme sürecinin topluluklar üzerindeki psikolojik etkileri, Deli Dumrul gibi kahramanların rol aldığı anlatılar üzerinden takip edilebilir.

Deli Dumrul, Türk mitolojik düşüncesinde ölüm, kader, fedakârlık ve yeniden yaşam anlayışını bir araya getiren; insan ile kutsal düzen arasındaki ilişkiyi sembolik bir biçimde yansıtan en önemli mitik kahramanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Varoluşsal sancıları, ölüm ve Tanrı karşısındaki durumu yansıtan Deli Dumrul tipi, mitolojik evrende benzerleri tespit edilen kahraman arketipinin farklı bir yüzünü temsil etmektedir.

3.2.3. Mitik yaratıklar

3.2.3.1. Albastı (Al Karısı)

Türk mitolojisi ve halk inanışlarında yer alan mitik yaratıklardan biri Albastı'dır. Farklı Türk topluluklarında “Albaşlı”, “Al Karısı”, “Albas” ve benzeri adlarla anılan bu varlık, özellikle lohusa kadınlar ve yeni doğan çocuklarla ilişkilendirilen korkutucu bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojik tasavvurlarda Albastı'nın sarı köpek, keçi ya da farklı canlıların kılığına girebildiğine inanılmıştır (Şimşek, 2017; Dilek, 2021a: 60).

Kırgız halk inanışlarında Albastı genel olarak “Kara Albastı” ve “Sarı Albastı” olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Kara Albastı daha güçlü ve tehlikeli kabul edilirken, Sarı Albastı'nın daha çok korkutucu ve rahatsız edici özellikler taşıdığı düşünülmektedir. Bu varlığın doğumu zorlaştırdığı, lohusa kadınlara zarar verdiği ve yeni doğmuş çocukları tehdit ettiği yönünde yaygın inanışlar bulunmaktadır (Dilek, 2021a: 60).

Beydili'ye (2004: 34) göre Albastı, Anadolu Türklerinin inanışlarında kayalık dağlarda, dere kenarlarında, ıssız yerlerde ve ahırlarda yaşayan doğaüstü bir varlık olarak tasavvur

edilmektedir. Al Karısı, Albas, Albız ve Hal Anası gibi farklı adlarla da anılan Albastı'nın değişken tabiatlı olduğu, farklı şekillere girebildiği ve çoğunlukla dağınık saçlı, çirkin görünümlü bir kadın şeklinde tasvir edildiği belirtilmektedir. Halk inanışlarında özellikle lohusa kadınlara zarar verdiğine ve onları yalnız bulduğunda çeşitli kötülükler yaptığına inanılmaktadır.

Albastı'dan korunmak amacıyla Türk toplumlarında çeşitli uygulamalar geliştirilmiştir. Lohusa kadının yalnız bırakılmaması, odada ışığın açık tutulması, demirden yapılmış nesnelerin bulundurulması, gürültü çıkarılması ve koruyucu kişilere başvurulması bu uygulamalardan bazılarıdır (Dilek, 2021a: 60). Beydili (2004: 34) ise Anadolu'da lohusanın bulunduğu yere bıçak veya Kur'an bırakılması gibi uygulamaların Albastı'nın zararını engelleyeceğine inanıldığını aktarmaktadır.

Albastı etrafında şekillenen bu inanışlar, Türk mitolojik düşüncesinde doğumun yalnızca biyolojik bir olay olarak değil; korunması gereken kutsal ve hassas bir geçiş dönemi olarak algılandığını göstermektedir. Bu itibarla Albastı, lohusa kadın ve yeni doğan çocukla ilişkilendirilen mitik bir yaratık olmasının yanında toplumsal korkuların, korunma pratiklerinin ve halk inanışlarının sembolik bir tezahürü olarak düşünülebilir.

3.2.3.2. Tepegöz

Türk mitolojisinde Tepegöz, yeraltı dünyası, kaos ve yıkıcı güçlerle ilişkilendirilen mitik yaratıklardan biridir. Türk destan geleneğinde özellikle Dede Korkut Kitabı'nda yer alan Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi boyu ile tanınan Tepegöz (Gökyay, 2007); tek gözlü, insanüstü güce sahip ve toplumsal düzeni tehdit eden bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Türk mitolojik geleneğinde farklı toplumalarda Bir Közdi Dev, Yalgız Göz, Kellegöz ve Ege Göz gibi adlarla da anılan bu figürün, Türk halkları arasında yaygın biçimde bilindiği görülmektedir (Beydili, 2004: 554).

Tepegöz'ün en bilinen anlatısı, Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi boyunda yer almaktadır. Bu anlatıda Tepegöz, olağan dışı bir birleşmenin sonucunda dünyaya gelmiş; olağanüstü fiziksel özelliklere sahip, bedenine silah işlemeyen ve yalnızca gözünden etkisiz hâle getirilebilen bir varlık olarak sunulmuştur. Oğuz topluluğuna zarar veren Tepegöz'e karşı mücadeleyi ise Basat üstlenmiş ve onu gözünden yaralayarak öldürmüştür. Bu anlatı, toplumsal düzeni bozan kaotik gücün mitik kahraman tarafından ortadan kaldırılmasını konu edinmektedir (Dilek, 2021a: 796).

Beydili'ye (2004: 557) göre Tepegöz; dağ, mağara ve yer altı ile ilişkilendirilen

mekânlarda yaşayan, düzenli dünyaya karşı konumlanan kaotik güçleri temsil eden mitik bir varlıktır. Çeşme, pınar ve mağara gibi geçiş mekânlarıyla bağlantılı olması da onun yer altı dünyasıyla olan ilişkisini güçlendirmektedir. Tepegöz, düzeni tehdit eden, kaosu ve kontrolsüz gücü simgeleyen önemli mitik figürlerden biridir.

20. yüzyıldan itibaren Dede Korkut anlatılarının yeniden yazımı sürecinde Tepegöz anlatısı da birçok yazar tarafından yeniden yazılmıştır. Bu durum, Tepegöz anlatısının ve figürünün modern döneme taşınmasını sağlamış ve yeni metinler üretilmiştir (Güvenç, 2019).

3.2.3.3. Congolos

Türk halk inanışlarında “Congolos”, “Koncolos”, “Kara Koncolos ve “Kancalar” gibi farklı adlarla anılan, özellikle Anadolu sahasında kış mevsimiyle ilişkilendirilen mitik yaratıklardan biridir. Bu varlığa ilişkin inanışların daha çok Karadeniz, İç Anadolu ve bazı Güney Anadolu bölgelerinde görüldüğü bilinmektedir. Kaynaklarda Congolos; tüylü, hayvana benzeyen, insanlara zarar verebilen kötü ruh ya da demonik bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Araştırmacılar, Congolos inancının Yunan halk kültüründeki Kallikantzaros motifiyle benzerlikler taşıdığını ve kültürel etkileşimler sonucunda Türk halk inanışlarında farklı biçimlerde yaşamaya devam ettiğini belirtmektedir (Boratav, 2012: 82; Dilek, 2021a: 227).

Congolos anlatılarında öne çıkan temel unsur, onun özellikle kış dönemlerinde ortaya çıkarak insan düzenini tehdit eden bir varlık olmasıdır. Halk inanışına göre sokaklarda dolaşır, kurban arar, insanları kandırır ve çeşitli yollarla onlara zarar verir. Bazı anlatılarda insanların seslerini taklit ederek onları dışarı çağırdığı, peşinden giden kişilerin ise donarak öldüğü anlatılmaktadır. Bunun yanında yeni doğan çocuklara zarar verdiği, yiyecekleri kirlettiği ve evlere musallat olduğu yönünde inanışlar da bulunmaktadır. Congolos’tan korunmak amacıyla tarakların saklanması, pancar bırakılması ya da onun sorularına belirli cevaplar verilmesi gibi çeşitli uygulamalar geliştirilmiştir (Dilek, 2021a: 228).

Congolos figürü, korkutucu bir yaratık olmasıyla beraber halk kültüründe doğa koşullarını, özellikle kış mevsiminin sertliğini, bilinmezliğini ve dış dünyanın tehlikelerini açıklayan sembolik bir unsur olarak da değerlendirilmektedir. Kış geceleri, soğuk hava, yalnızlık ve dış mekân tehlikesi gibi unsurların Congolos anlatıları aracılığıyla mitolojik bir kimlik kazandığı görülmektedir. Bunun yanında Congolos anlatıları, bireyleri koruyucu davranışlara yönlendiren ve toplumsal kuralları destekleyen işlevsel bir özellik de

taşımaktadır.

Congolos, Türk halk inanışlarında doğaüstü bir tehdit unsuru olmasının yanında toplumun korkularını, doğaya ilişkin algısını ve korunma pratiklerini yansıtan önemli mitik yaratıklardan biridir. Geleneksel dünya görüşüyle özellikleri şekillenen Congolos, Türk mitik dünyasında rastlanan varlıklardan biridir.

3.2.4. Mitik nesneler

3.2.4.1. Yada Taşı

Türk mitolojisinde mitik nesneler, doğa olaylarını etkileyebildiğine ve insan ile kutsal güçler arasında ilişki kurabildiğine inanılan özel araçlar olarak değerlendirilmektedir. Bu nesneler arasında en dikkat çeken örneklerden biri Yada Taşı'dır.

Yada Taşı; yağmur, kar ve dolu yağdırmak, rüzgâr estirmek ya da hava olaylarını yönlendirmek amacıyla kullanıldığına inanılan mitik ve tılsımlı bir nesne olarak bilinmektedir. Türk kültür çevresinde "yada", "yat", "çada" ve benzeri adlarla anılan bu taşın ilişkin inanışlar yalnızca Türk topluluklarında değil; Çin, Moğol ve Ural–Altay coğrafyasında da çeşitli biçimlerde görülmektedir. Bu durum, Yada Taşı inancının geniş bir kültürel yayılım alanına sahip olduğunu göstermektedir (Beydili, 2004: 599).

Türk mitolojik düşüncesinde Yada Taşı, insanın doğa üzerindeki denetim arzusunun ve doğaüstü güçlerle ilişki kurma isteğinin sembollerinden biridir. İnanişe göre büyük kayalarda kristal hâlinde bulunabilen, yılanın başında, bazı hayvanlarda ya da belirli bitkilerde oluşabildiği düşünülen bu taşın hava olaylarını değiştirme gücüne sahip olduğuna inanılmıştır. Yada Taşı'nın sıcak veya soğuk suya bırakılması, ateşte ısıtılması ya da belirli ritüeller eşliğinde kullanılmasıyla yağmur, kar, soğuk veya sıcak havanın meydana geleceği kabul edilmiştir. Bu nedenle taşın özenle korunması ve yalnızca belirli kişiler tarafından kullanılması gerektiği düşünülmüştür (Dilek, 2021a: 195–196).

Kaynaklarda Yada Taşı, savaş zamanlarında düşmanı zor durumda bırakmak amacıyla da kullanıldığına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Çin kaynaklarında Türk kamlarının yağmur ve kar yağdırarak savaşın seyrini değiştirebildikleri anlatılırken, İslam kaynaklarında Yafes'e verilen yağmur taşının daha sonra Oğuz Han'a geçtiğine dair rivayetler aktarılmaktadır. Bu anlatılar, Yada Taşı'nın yalnızca doğa olaylarını etkileyen bir nesne değil; aynı zamanda kutsallık, hâkimiyet ve kut anlayışıyla ilişkilendirilen mitik bir unsur olarak değerlendirildiğini göstermektedir (Beydili, 2004: 599).

Yada Taşı, Türk mitolojisinde doğa olaylarını yönlendirme gücüne sahip olduğuna

inanılan, insan ile doğaüstü güçler arasında bağ kuran ve eski Türklerin doğaya ilişkin inanç sistemini yansıtan en önemli mitik nesnelerden biri olarak kabul edilmektedir.

3.2.5. Seçilmiş insanlar / şamanlar

Türk mitolojisinde insanlar ile kutsal dünya arasında ilişki kurabilen özel kişilerden biri şamandır. Türk topluluklarında genellikle "kam" olarak adlandırılan şaman, dinî ritüelleri idare eden bir şahsiyet olmasının yanında ruhlarla iletişim kurabilen, hastalıkları sağalttığına inanılan, kurban törenlerini yöneten, kötü ruhlara karşı koruyucu uygulama ve pratikler gerçekleştiren ve geleceğe ilişkin yorumlarda bulunan kutsal bir aracı konumundadır. Bu hususiyetleriyle şaman, insan ile kutsal düzen arasında geçiş sağlayan ve kozmik dengenin sürdürülmesinde önemli rol üstlenen seçilmiş kişilerden biridir (Çoruhlu, 2002: 61).

Ancak Türk mitolojik düşüncesinde şaman olmak herkes için mümkün değildir. Şamanlık çoğu zaman seçilmiş kişilere özgü kutsal bir özellik olarak kabul edilmekte; bu seçilmişlik kimi zaman soy yoluyla aktarılırken kimi zaman da ruhların çağrısı ile gerçekleşmektedir. Büyük şamanların kutsal bir çağrı sonucunda bu göreve ulaştıklarına inanılırken, soy yoluyla gelen şamanlar farklı bir konumda değerlendirilmektedir. Bu durum, şamanın toplumsal bir görev üstlenmediğini; aynı zamanda kutsal bilgiye ve özel bir yetkiye sahip kişi olarak algılandığını göstermektedir (Çoruhlu, 1999: 62–63).

Şamanlığa geçiş süreci de bu seçilmişlik anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Özellikle Altay sahasında şaman adayının belirli bir yaş döneminde ruhlar tarafından seçildiğine ve bu seçimin ağır bir dönüşüm süreciyle gerçekleştiğine inanılmaktadır. Şaman adayının uzun süren hastalıklar geçirdiği, nöbetler yaşadığı, toplumdan uzaklaştığı, ruhlarla iletişim kurduğu ve olağan dışı davranışlar sergilediği düşünülmektedir. Bu süreç, fiziksel ve ruhsal bir yeniden doğuş olarak yorumlanmaktadır (Dilek, 2021a: 445–446; Eliade, 1999; Çoruhlu, 2002: 63–64).

Şaman adayının yaşadığı bu dönüşüm, mitolojik anlatılarda sembolik ölüm ve yeniden doğuş fikriyle açıklanmaktadır. Bazı Altay inanışlarında ruhların şaman adayını görünmez bir kazanda kaynattığı, kemiklerini tek tek kontrol ettiği ve eksiksiz olan kişiyi yeniden kurarak şamanlığa kabul ettiği anlatılmaktadır. Bu nedenle şamanlık yalnızca öğrenilen bir bilgi değil; kutsal seçilmişlik, ruhsal dayanıklılık ve yeniden doğuş düşüncesiyle ilişkilendirilen özel bir statü olarak görülmektedir (Dilek, 2021a: 445).

Şamanlık geleneğinde kadın şamanların da önemli bir yeri bulunmaktadır. Araştırmacılar ilk dönemlerde kadın şamanların daha etkin bir konumda bulunduğunu, erkek

şamanların ise zamanla ön plana çıktığını belirtmektedir. Bununla birlikte bazı Türk topluluklarında kadın şamanların özellikle yer ruhları ve yeraltı dünyasıyla bağlantılı ritüeller yürüttüklerine inanılmıştır. Altay inanışlarında kadın şamanların Ülgen'e ayin düzenleyemediği, daha çok Erlik ve yer ruhlarına yönelik törenleri yönettiği görülmektedir. Bu durum, kadın ve erkek şamanların görev alanlarının mitolojik düzlemde farklılaştığını göstermektedir (Çoruhlu, 2002: 62; Dilek, 2021a: 446).

Şamanın temel işlevlerinden biri, görünür dünya ile görünmez dünya arasında aracılık yapmaktır. Bu nedenle gerçekleştirdiği ayinler dinî uygulama niteliği taşımasının yanında kozmik düzenin devamlılığını sağlayan ritüeller olarak kabul edilmektedir. Altay inanışlarında Ülgen'e yapılan ayinlerde şamanın göğe yükseldiğine, Erlik'e yapılan ayinlerde ise yeraltına inerek onunla iletişim kurduğuna inanılmaktadır. Bu yolculuklarda şamanın yardımcı ruhlardan destek aldığı düşünülmektedir (Dilek, 2021a: 446).

Türk topluluklarında şamanın kutsallığının ölümden sonra da devam ettiğine inanılmaktadır. Ölen şamanların ruhlarının yaşayan şamanlara yardım ettiği, yakınlarını koruduğu ve koruyucu ruh niteliği kazandığı yönündeki inanışlar, şamanın kutsallığının yalnızca yaşamıyla sınırlı görülmediğini göstermektedir. Hatta şamanların defin törenleri de bu inanışlarla şekillenmiştir. (Dilek, 2021a: 446).

Günümüzde Türk mitoloji araştırmalarında sıklıkla tartışılan konular arasında sayılan şaman figürü, genellikle Türk mitolojisinde dinî ritüelleri yöneten bir kişi olarak tanımlanır. Diğer yandan şaman/kam, kutsal dünya arasında aracılık yapan, kozmik düzenin devamlılığını sağlayan ve kutsal bilgiyi taşıyan seçilmiş bir figürdür. Seçilme süreci, ruhlarla kurduğu ilişki, gerçekleştirdiği ayinler ve ölüm sonrasında da devam ettiğine inanılan manevi varlığı, şamanı Türk mitolojik düşüncesinin en önemli temsilcilerinden biri hâline getirmektedir.

3.3. Türk Mitolojisi ve Edebiyat

Mitoloji, edebiyatın anlatı dünyasını besleyen temel kaynaklardan biri olarak farklı dönemlerde Türk edebiyatı üzerinde etkili olmuştur. Türk edebiyatında mitolojik unsurların kullanımı dönemlere göre değişiklik göstermiş; tarihsel, kültürel ve düşünsel dönüşümler bu yönelimi etkilemiştir. Başlangıçta daha çok Batı kaynaklı mitolojik unsurlar öne çıkarken ilerleyen süreçte yerli kültürel mirasa ve Türk mitolojisine yönelik ilgi artmıştır. Bu doğrultuda Türk mitolojisi yalnızca geçmişe ait inanç ve anlatıların bütünü olarak değil; kültürel kimliği, kolektif belleği ve tarihsel sürekliliği besleyen bir edebî kaynaktır.

Türk edebiyatında mitolojiye yönelik ilginin modern dönemde farklı bir yön

kazanmasında Tanzimat sonrası Batı'ya açılma süreci etkili olmuştur. Osmanlı aydınları Avrupa merkezli modernleşme anlayışı doğrultusunda Antik Yunan edebiyatı ve düşüncesine yönelmiş; özellikle Batı kültürünün temel metinleri arasında kabul edilen “*İlyada*” ve “*Odysseia*” gibi destanlar üzerinden mitolojik anlatılarla yeniden karşılaşmıştır. Bu süreç yalnızca Batı edebiyatının tanınmasına değil, aynı zamanda mitolojik kaynakların edebî üretimdeki işlevinin yeniden değerlendirilmesine de zemin hazırlamıştır (Acınan, 2025: 47–48).

Tanzimat döneminde başlayan bu yönelim, Servet-i Fünun döneminde de etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde mitolojik unsurlar yalnızca konu düzeyinde değil, sanat anlayışını açıklayan estetik bir araç olarak da ele alınmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf ve Tevfik Fikret gibi isimler eserlerinde mitolojik göndermelere yer vererek Batı edebiyatı ile kurulan ilişkiyi güçlendirmiştir. Böylece mitoloji, Türk edebiyatında geleneksel anlatıların dışında modern edebî üretimin de kaynaklarından biri hâline gelmiştir (Acınan, 2025: 53–54).

Ancak Türk edebiyatında mitolojiye yönelim yalnızca Batı mitolojisi ile sınırlı kalmamıştır. II. Meşrutiyet sonrasında güç kazanan milliyetçilik düşüncesi ve Türkçülük hareketiyle birlikte yerli kültürel kaynaklara yönelim artmış, Türk mitolojisi ve halk anlatıları yeniden önem kazanmıştır. Bu süreçte Millî Edebiyat dönemi, Türk mitolojisinin modern edebiyat içerisindeki görünürlüğünü artıran önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Millî Edebiyat döneminde bu yönelimin en belirgin temsilcilerinden biri Ziya Gökalp'tir. Gökalp, Türk destanları ve mitolojik anlatılarından hareketle yeni bir edebî söylem oluşturmayı amaçlamış; halk edebiyatına ait unsurları modern edebiyat içerisinde yeniden yorumlayarak millî bir edebiyat anlayışı geliştirmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Türk mitolojisi yalnızca geçmişe ait bir anlatı alanı olmaktan çıkmış, kültürel kimliği ve millî bilinci destekleyen bir edebî kaynak hâline gelmiştir. Gökalp'in Türk destanlarından yararlanarak oluşturduğu metinler, Türk mitolojisinin modern edebiyata aktarılmasında etkili örnekler arasındadır (Ülken, 2006, akt. Acınan, 2025: 56–57).

Türk mitolojisi ile edebiyat arasındaki ilişkinin en görünür olduğu alanlardan biri destan geleneğidir. Destanların oluşumunda farklı kültürel unsurlar etkili olsa da mitolojik düşünce önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Destan, masaldan farklı olarak mitik dünyanın izlerini daha yoğun biçimde taşımakta; destan kahramanı çoğu zaman kutsal güçlerle ilişki içerisinde yer almaktadır. Tanrı, doğa ruhları ve koruyucu varlıklar anlatının önemli bileşenleri hâline gelmektedir. Bununla birlikte destan, mitolojik gerçekliği doğrudan

aktarmaktan ziyade onu kahramanlık, tarih ve toplumsal hafıza ekseninde yeniden şekillendirmektedir. Bu nedenle destanlar, mitolojik unsurları korurken, tarihî ve toplumsal gerçekliğe yaklaşan bir anlatı yapısı da ortaya koymaktadır (Bayat, 2005: 103–104).

Destan geleneği ile kurulan bu bağ, modern Türk edebiyatında tamamen ortadan kalkmamış; mitolojik motifler farklı türlerde yeniden üretilmeye devam etmiştir. Özellikle çağdaş anlatılarda Türk mitolojisine ait figürler, semboller ve anlatı kalıpları yeni bağlamlar içerisinde yeniden yorumlanmış ve edebî üretimin önemli kaynaklarından biri olmayı sürdürmüştür.

Modern Türk şiirindeki “kaynaklanma” meselesine dikkat çeken Doğan (2009), şairlerin mitolojiye olan ilgisine temas etmiş ve farklı dönemlerdeki kullanımları incelemiştir. Ona göre Türk edebiyatında şairlerin bir kısmı Türk mitolojik kaynaklara yönelirken, büyük bir çoğunluğu ise Yunan mitolojisini kaynak olarak kullanmışlardır.

II. Meşrutiyet döneminde Türkçü aydınların edebî çalışmalarıyla başlayan Türk mitolojisi kaynaklı edebiyat, Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, birçok yazar ve şair tarafından Türk mitolojisine ait anlatı, sembol ve tasavvurlar, edebî eserlerde işlenmiştir. Fakat bu edebî metinlerin sayısı ve etkisinin sınırlı olduğunu belirtmek gerekir. Mitolojik ürünlerin güncellenmesi olarak da bilinen edebî faaliyetler, mitolojik unsurların yeniden üretilmesini ve devamlılığını sağlama hususunda önemli işlevler üstlenmiştir. Diğer yandan modern edebiyatta Türk mitolojisinin farklı yorumları ve güncellemeleri oldukça sınırlıdır. Bu probleme dikkat çeken Dilek (2021b: 550-551), tarih boyunca genellikle Yunan mitolojisinden ilham alınarak yazılan edebî metinlerin sayısının çokluğunu vurgular ve aynı durumun Türk mitolojisi için geçerli olmadığı ifade eder. Buna göre Türk mitolojisiyle ilgili genel problemlerin edebiyata aksetmesini etkilediğini, bu sebeple edebiyat ve medya dünyasında Türk mitolojisinin yeterince işlenemediğini söyler. Bu durum, Türk mitolojisinin modern dünyada tanınmasını ve kaynak olarak kullanılmasını olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Aynı şekilde bellek, kimlik ve toplumsal aidiyetin temel referanslarından olan mitolojik birikimin, edebiyatın imkanlarıyla yeterince işlenip aktarılmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Mitolojik bilginin muhtelif türlerde kaleme alınan kurmacalar yoluyla aktarılması, uygulamalı halkbilim anlayışı bağlamında okunabilir. Nitekim toplumsal ve sosyal değişimlerin etkisiyle kendisine hayat sahası bulamayan, geleneksel ortamlarını kaybeden mitolojik bilgi, halkbiliminin modern dönemde yeniden uygulanmasını ve aktarılmasını sağlayan araçlarla hatırlanır. Söz konusu aktarım modern edebiyatın imkanlarıyla

gerçekleşebilir. Dolayısıyla mitolojinin de yer aldığı geleneksel kültüre ait anlatı, sembol ve inanışlar, uygulama alanı olarak romanda yeniden üretilir (Çelik, 2017).

Türk mitolojisine ilişkin çalışmaların geç bir zaman diliminde başlaması neticesinde, bu alanda üretilen kaynakların sanat ve edebiyat dünyasına intikal etmemesiyle sonuçlanmıştır. Başka bir ifadeyle, Türk mitolojisine ait kaynaklara ulaşamayan yazarların mitolojik bilinçlerinin oluşmamıştır. Bu sebeple edebi eserlerde Türk mitolojisi yeterince kaynak olarak kullanılmamıştır (Dilek, 2023: 40-41).

4. POPÜLER ROMAN VE MİT

4.1. Popüler Roman

Popüler kelimesi genel anlamıyla toplum tarafından sevilen, benimsenen ve yaygın biçimde tercih edilen unsurları ifade etmektedir. Günümüzde bu anlamıyla kullanılmasına rağmen kavram tarihsel süreç içerisinde değişim göstermiştir. Erdoğan ve Korkmaz’a (2005: 29-30) göre popüler sözcüğü başlangıçta “halka ait olan” anlamını taşıırken zamanla “çok kişi tarafından sevilen, benimsenen ve tüketilen” anlamına doğru dönüşmüştür. Bu dönüşüm toplumsal yapıdaki, kültürel üretim biçimlerindeki ve tüketim alışkanlıklarındaki değişimle de ilişkilidir. Böylece popüler kavramı yalnızca halka ait olanı değil, geniş kitleler tarafından dolaşıma sokulan ve tüketilen kültürel ürünleri ifade eden bir niteliğe ulaşmıştır. Meral Özbek’e göre popüler kelimesinin günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi ve hâkim olan tanıma göre popüler, “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamındadır. İkinci tanım ise “halka ait” anlamını taşımaktadır (Özbek, 2002 akt. Yıldız, 2010: 17).

“Popüler” kelimesinin tarihsel süreç içerisindeki anlam değişimi, popüler kültür kavramının oluşumuyla da ilişkilidir. “Popüler” kelimesi on altıncı yüzyılda tüm halkı ifade ederken, Reform ve Rönesans sonrasında, özellikle de on dokuzuncu yüzyılda, sıradan insanları ifade etmeye başlar (Burke, 1996, akt. Uğur, 2013: 11). Böylece halka ait kültür üst sınıflar tarafından terk edilmiş, popüler kültür sıradan halk kültürünü ifade etmek için kullanılmıştır (Uğur, 2013: 11).

Popüler edebiyat kavramı da popüler sözcüğüne yüklenen bu anlamlar doğrultusunda açıklanmaktadır. Başlangıçta “halka ait” veya “halkın edebiyatı” şeklinde değerlendirilen bu kavram, günümüzde halk edebiyatıyla aynı anlamda kullanılmamakta; daha çok geniş okur kitleleri tarafından ilgi gören, benimsenen ve yaygın biçimde tüketilen edebî eserleri ifade etmektedir (Yıldız, 2010: 49).

Popüler kültürün ideolojiyle yakın ilişkisi bulunmaktadır. Kitle iletişim araçlarındaki mitosları inceleyen Ayşe Koncavar’ın (2023) işaret ettiği üzere popüler kültür, yerleşik ideolojik değerleri ve anlayışları yeniden üreten gündelik hayat kültürüne dayanır. Aynı zamanda bazı ideolojik işlevlere sahiptir:

“Popüler kültür ve popüler kültür ürünleri, toplumsal yaşamın genel geçer kurallarını, toplumsal etiği, egemen kültürün siyasal ve kültürel yapısının yeniden üretimi için yine toplumsal sistem ve kitle iletişim araçları tarafından üretilmektedir. (...) Reel yaşamı, fantazyada da alternatifi olmayan bir gerçeklik

olarak sunarak reel yaşamın sürekliliğini sağlayan popüler kültür, reel yaşamın başka türlü olabileceği düşüncesinin önünü kesen ve reel yaşamdan kaynaklanan kırgınlıkları, utancı hafifleten önemli bir ideolojik işleve sahiptir.” (Koncavar, 2023: 44-45).

Popüler kültürün gelişimiyle birlikte edebiyat alanında da geniş okur kitlesine ulaşmayı amaçlayan anlatılar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda popüler roman; estetik kaygıyı tamamen dışlamamakla birlikte öncelikli olarak okuyucunun ilgisini canlı tutmayı, kolay okunabilir olmayı ve geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen roman türü olarak nitelendirilir. Popüler romanlarda çoğunlukla toplumun ilgi duyduğu aşk, macera, gizem, korku ve benzeri temalar öne çıkmakta; olay örgüsü okuyucuyu metin içerisinde tutacak şekilde kurgulanmaktadır. Anlatımın sade olması, olay merkezli ilerlemesi ve okurun metni hızlı biçimde tüketebilmesi bu romanların belirgin özellikleri arasında yer almaktadır.

Türk edebiyatında popüler romanın gelişimi, Tanzimat döneminde gazetelerde yayımlanan roman tefrikalarına kadar götürülebilmektedir. Bu süreçte roman, okuyucuyu sonraki bölümü merak etmeye yönlendiren ve süreklilik sağlayan bir anlatı biçimi olarak yaygınlık kazanmıştır. Türk edebiyatında Tanzimat döneminden itibaren görülmeye başlayan popüler romanlar, Cumhuriyet döneminde de artarak yayımlanmaya devam etmiştir. Geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan bu romanlar, genellikle önce tefrika yoluyla yayımlanmış, daha sonra kitap hâlinde basılmıştır (Yıldız, 2010: 14). Zaman içerisinde popüler romanlar; olay örgüsünün ön planda tutulduğu, okurun anlatı karşısında daha pasif konumda yer aldığı ve geniş kitlelere ulaşmayı amaçlayan eserler hâline gelmiştir. Bu itibarla popüler roman sadece bireysel bir okuma deneyimi ile sınırlandırılmaz. Popüler roman, belirli kültürel değerlerin dolaşıma girmesine de aracılık eder.

Popüler romanların ve genel olarak popüler kültürün akademik bir inceleme alanı hâline gelmesi ise daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. 1960’lı yıllara gelindiğinde, popüler kültüre yönelik ilginin artmasıyla birlikte akademik çalışmaların da giderek çeşitlendiği görülmektedir. Akademi, daha önce yoğunlukla “üst kültür” ürünleri üzerinde çalışırken bu tarihlerden itibaren önemsiz görülen alanları da incelemeye başlamıştır (Uğur, 2013: 17). Popüler roman, son iki yüzyılda en çok tüketilen kültürel ürünlerden biridir. Polisiye, fantastik ve aşk romanları, pek çok ülkede milyonlarca insan tarafından ilgiyle okunan eserlerdir. Çok sayıda okuyucunun duygu dünyasını çeşitli biçimlerde etkileyen bu eserler, günümüz dünyasında incelenmesi gereken önemli alanlardan birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, popüler romanların ciddi ve yöntemli bir biçimde araştırılması ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren mümkün olabilmektedir. Bu durumun temel nedeni, popüler romancılığı da kapsayan popüler kültüre yönelik genel yaklaşımlarda aranmalıdır.

Popüler roman, uzun yıllar boyunca yalnızca eğlence amacı taşıyan, hazır kalıplara dayanan ve toplumsal gerçekliği basitleştiren eserler üretmekle eleştirilmiştir. Bu anlayışa göre popüler romanlar, dünyayı iyi-kötü, doğru-yanlış gibi ikili karşıtlıklar üzerinden kurgulayarak mevcut ideolojik yapıyı yeniden üretmektedir. Bununla birlikte günümüzde popüler romanların yalnızca egemen ideolojiyi yeniden üreten edilgen metinler olmadığı; okurla kurduğu etkileşim sayesinde kültürel değerlerin yeniden yorumlanmasına ve dönüştürülmesine de katkı sağladığı kabul edilmektedir. Bu durumda popüler roman, kültürel belleğin korunması ve geleneksel anlatıların çağdaş okura aktarılması bakımından önemli bir işleve sahiptir (Uğur, 2013: 25-26).

Uğur'a (2013: 27) göre popüler romanlar insanlara çeşitli işlevler sunarlar. Bunlardan biri rahatlatma ve kaçış sağlamasıdır. Modern dünyada bunalan okuyucu, popüler romanın bilindik atmosferine sığınarak onu okuyarak rahatlamayı ister. Bununla beraber popüler romanlarda aslında bilindik bir kurgu yer alır. Sonunun ne olacağı tahmin edilirken istenen son da aslında tahmin edilendir. Popüler romanlarda kullanılan benzer tipler ve olay örgüleri, okuyucunun esere yabancılaşmaktan anlatıya dâhil olmasını sağlar. Okuyucu, daha önce karşılaştığı benzer karakter ve olaylar aracılığıyla romanın atmosferine kolaylıkla uyum sağlar ve anlatının nasıl ilerleyeceğine ilişkin belirli bir beklenti geliştirir. Bu durum, popüler romanların okuyucuya hem tanıdık bir anlatı dünyası sunmasına hem de gerçek hayatın sorunlarından geçici olarak uzaklaşmasına imkân verir.

Bu bağlamda popüler roman, yalnızca tüketilen bir edebî ürün olarak tanımlanmaz. Bunun yanında kültürel hafızanın güncel biçimlerde yeniden üretilmesine ve aktarılmasına katkı sağlayan işlevsel bir anlatı türüdür. Bilhassa mitolojik, tarihî ve geleneksel unsurların çağdaş kurgu içerisinde yeniden yorumlanması, popüler romanların kültürel aktarım işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Bu çalışmada incelenen romanlarda Türk mitolojisine ait tanrılar, mitik kahramanlar, yaratıklar, ritüeller ve çeşitli inanç unsurlarının yeniden kurgulanması da popüler romanın kültürel belleği günümüz okuruna aktarma işlevinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

4.2. Popüler Romanlarda Mitin Kullanımı

Mitler geçmiş toplumların inanç sistemlerini aksettiren anlatı, sembol ve inanışlar kaynağıdır. Diğer yandan mitler, kültürel belleği muhafaza eden ve farklı dönemlerde yeniden anlamlandırılabilen anlatı yapılarıdır. Bu nedenle modern edebiyatta ve özellikle popüler romanlarda mitolojik unsurların yeniden kullanıldığı ve üretildiği görülmektedir. Mitlerin modern anlatılarda yer almasının temel nedenlerinden biri, kültürel aktarım sağlamasıdır. Geçmişe ait anlatılar, modern kurgu içerisinde yeniden yorumlanarak günümüz okuyucusuna

ulaştırılmakta ve böylece kültürel srekliplik sağlanmaktadır. Bu kullanım kimi zaman gündelik yaşam içerisinde rastlantısal biçimde ortaya çıkarken kimi zaman tarihî ya da fantastik olay örgüsünün merkezine yerleştirilmektedir. Fakat popüler anlatıların yegne amacının kültürel değerlerin aktarılması değildir. Nitekim bu tür anlatıların üretilmesinde ve tüketime sunulmasında ticari kaygıların, popüler olma arzusunun da bulunduğu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Modern romanda mitlerin kullanılmasının bir diğer nedeni, anlatıya çok katmanlı bir yapı kazandırmasıdır. Mitolojik unsurlar, fevkalade hadiseleri yahut kahramanları aktaran kaynak durumundadır. Öte yandan insanın varoluş, ölüm, kimlik, g, aidiyet ve dönüşüm gibi evrensel meselelerini sembolik düzlemde takdim eder. Bu itibarla mitler modern anlatılarda doğrudan aktarılmak yerine dönüştürülerek yeni anlamlar üretmektedir. Böylece eski mitolojik figürler günümüz insanının sorunlarıyla ilişkilendirilen anlatı ögelerine dönüşmektedir.

Popüler romanlarda mitlerin kullanımı ise geniş okur kitlesine ulaşma bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Popüler anlatılar, okuyucunun ilgisini canlı tutmak amacıyla mitolojik karakterleri, yaratıkları, kutsal nesneleri ve mitik meknları yeniden kurgulamakta; bu unsurları modern anlatı teknikleriyle birleştirmektedir. Bu süreçte mitler yalnızca geçmişin kalıntıları olarak değil, güncel anlatının işlevsel unsurları olarak yeniden üretilmektedir.

Türk mitolojisinin popüler romanlarda yeniden görünür hâle gelmesi de bu bağlamda okunabilir. Türk mitolojisine ait tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, yaratıklar, şaman figürleri ve kutsal nesneler modern romanlarda yeni bağlamlar içerisinde kullanılmakta; böylece geleneksel anlatılar ağdaş okuyucu ile yeniden buluşturulmaktadır. Bu durum yalnızca mitolojik unsurların korunmasını değil, aynı zamanda onların güncel kültürel ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden yorumlanmasını da sağlamaktadır.

Mitler modern romanlarda çoğu zaman olduğu gibi aktarılmamaktadır. Geleneksel anlatılardaki mitolojik unsurlar, modern anlatının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlanmakta ve dönüştürülmektedir. Bu dönüşüm sürecinde mitlerin temel işlevleri ve sembolik anlamları korunurken; karakterlerin özellikleri, olay örgüsü, mekân kullanımı ve anlatının geçtiği zaman değişime uğrayabilmektedir. Böylece mitolojik anlatılar yalnızca geçmişe ait metinler olarak kalmamakta, yeni bağlamlar içerisinde yeniden üretilerek güncel okuyucu ile buluşmaktadır.

Modern romanlarda mitler bazen tarihî olayların içerisine yerleştirilmekte, bazen fantastik kurgu unsurlarıyla birleştirilmekte, bazen de sıradan gündelik yaşamın içine taşınarak

yeniden anlam kazanmaktadır. Bu süreçte mitolojik kahramanlar modern bireyin sorunlarıyla ilişkilendirilebilmekte; mitik yaratıklar sembolik ya da gerçek karakterlere dönüşebilmekte; kutsal nesneler ise anlatının ilerlemesini sağlayan işlevsel ögeler hâline gelebilmektedir. Dolayısıyla modern anlatıda mitin varlığı, geçmişin birebir tekrarından çok kültürel belleğin çağdaş koşullarda yeniden kurulması şeklinde değerlendirilebilir.

Popüler romanlarda bu dönüşüm daha belirgin biçimde görülmektedir. Çünkü popüler anlatılar geniş okuyucu kitlesine ulaşmayı amaçladığından mitolojik unsurlar daha erişilebilir, akıcı ve güncel bir kurgu içerisinde sunulmaktadır. Bu nedenle mitler bir taraftan geleneksel özelliklerini korurken diğer taraftan çağın beklentileri doğrultusunda yeni anlam katmanları kazanmakta ve farklı anlatı biçimleri içerisinde yaşamaya devam etmektedir.

Popüler romanda mitin yalnızca geçmişe ait anlatıların yeniden aktarılması amacıyla kullanılmadığı görülmektedir. Mitolojik unsurlar; olay örgüsünü şekillendiren, karakterlerin davranışlarını yönlendiren ve anlatıya sembolik derinlik kazandıran işlevsel araçlar olarak da kullanılmaktadır. Mit, anlatının estetik ve kurmaca yapısını güçlendiren bir unsur hâline gelmektedir. Popüler romanlarda mitolojik figürler, mekânlar, ritüeller ya da kutsal nesneler aracılığıyla sıradan gerçeklik alanının dışına çıkılarak okurda merak ve gizem duygusu oluşturulmaktadır. Böylece mit, yalnızca anlatılan bir unsur değil; anlatıyı kuran temel yapı taşlarından biri hâline gelmektedir.

Bunun yanında mitlerin popüler romanlarda kültürel aktarım işlevi de bulunmaktadır. Geleneksel anlatılar, destanlar ve mitolojik inanç sistemleri modern anlatı teknikleriyle yeniden üretilerek günümüz okuyucusuna ulaştırılmaktadır. Bu süreçte mitolojik ögeler çoğu zaman birebir korunmamakta; çağın beklentilerine, romanın türüne ve anlatının ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlanmaktadır. Böylece mit, geçmişe ait sabit bir bilgi olmaktan çıkarak yaşayan ve dönüşen bir kültürel hafıza unsuruna dönüşmektedir. Türk mitolojisinin popüler romanlarda yeniden görünür hâle gelmesi de bu kültürel devamlılığın önemli örneklerinden biridir.

Ayrıca popüler romanlarda mit, karakterlerin kimlik inşasında ve anlatının anlam katmanlarının oluşturulmasında da etkili olmaktadır. Mitolojik kahramanlar, yaratıklar veya kutsal figürler aracılığıyla modern insanın korkuları, aidiyet arayışı, güç isteği ya da geçmişle kurduğu ilişki görünür hâle getirilmektedir. Bu nedenle mitin popüler romandaki işlevi yalnızca geçmiş hatırlatmak değil; geçmiş ile bugün arasında yeni bir anlam alanı oluşturmaktır.

4.3. Türk Mitolojisinin Popüler Anlatılardaki Dönüşümü

Türk mitolojisi yalnızca destan, efsane ve sözlü kültür ürünlerinde varlığını sürdüren

bir yapı değildir; modern dönemde popüler anlatılar aracılığıyla yeniden üretilen ve güncellenen bir kültürel alan hâline gelmiştir. Mitler yalnızca geçmiş toplumlara ait anlatılar olarak kalmamakta, modern dönemlerde de yeni biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Eliade'ye (2001: 223) göre modern dünyada özellikle “köken” düşüncesi güçlü bir anlam taşımaktadır. Toplumlar kendi geçmişlerini anlamlandırmak, kültürel sürekliliklerini korumak ve kimliklerini meşrulaştırmak amacıyla köken anlatılarına yönelmektedir. Bu yönelim, yalnızca tarih yazımında değil; edebiyat ve popüler anlatılarda da kendisini göstermektedir.

Bu bağlamda Türk mitolojisinin popüler anlatılardaki kullanımı yalnızca eski mitlerin tekrar edilmesi şeklinde gerçekleşmemektedir. Mitolojik anlatıların popüler edebiyata taşınması, geçmişe ait bilgilerin olduğu gibi aktarılması anlamına gelmemektedir. Popüler anlatılar, mitolojik unsurları günümüz okuyucusunun anlayabileceği ve ilişki kurabileceği biçimlerde yeniden yorumlamaktadır. Popüler romanlarda mitolojik unsurlar kimi zaman geleneksel işlevlerini koruyarak doğrudan kullanılmakta, kimi zaman ise çağın beklentilerine ve anlatının ihtiyaçlarına göre dönüştürülerek yeniden kurgulanmaktadır. Bu dönüşüm sırasında mitolojik figürlerin özelliklerinde, anlatıdaki konumlarında ve üstlendikleri işlevlerde değişimler görülebilmektedir.

Bu doğrultuda Türk mitolojisinde yer alan tanrısal varlıklar, mitik yaratıklar, şaman figürleri ya da kutsal nesneler; fantastik kurgu, tarihî anlatı, macera ya da gündelik yaşam ekseninde yeniden işlev kazanmaktadır. Mitolojik figürler, kutsal mekânlar, yaratılış anlatıları ve seçilmiş kahraman motifleri modern romanlarda yeni işlevler kazanarak yeniden kurgulanmaktadır. Böylece mitolojik unsurlar sabit kalmamakta, yeni bağlamlar içerisinde anlam üretmeye devam etmektedir. Popüler romanlarda mitolojik unsurların yeniden üretilmesi, geçmişe dönüş isteğinin doğrudan bir yansıması olmaktan çok, geçmişin günümüz koşullarına göre yeniden yorumlanmasıdır.

Popüler romanların geniş okuyucu kitlesine ulaşabilmesi, mitolojik birikimin güncel kültürel dolaşıma katılmasını da sağlamaktadır. Bu özellikleri sebebiyle popüler anlatılar, Türk mitolojisinin görünürlüğünü artıran ve kültürel devamlılığa katkıda bulunan araçlardan biri olarak nitelendirilebilir. Mitolojik unsurların modern anlatılar içinde yeniden üretilmesi, yalnızca geçmişin korunması değil; aynı zamanda geçmiş ile günümüz arasında yeni anlam ilişkileri kurulması açısından da önem taşımaktadır. Böylece mitolojik anlatılar kültürel hafızayı canlı tutarken, çağdaş okuyucunun beklentilerine de uygun biçimde dönüşmektedir.

4.4. Popüler Edebiyat Anlatılarında Türk Mitolojisi

Bu bölümde 2015 yılı sonrasında yayımlanan ve Türk mitolojisini farklı yönleriyle ele alan sekiz popüler roman incelenmektedir. İncelemenin amacı, Türk mitolojisine ait unsurların bu eserlerde hangi biçimlerde kullanıldığını, geleneksel mitolojik kaynaklarla olan ilişkisini ve modern kurgu içerisinde nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda eserlerde yer alan tanrılar, mitik kahramanlar, mitik yaratıklar, mitik nesneler, şamanlar, kültler ve ritüeller Türk mitolojisindeki karşılıklarıyla birlikte değerlendirilmiştir.

İnceleme kapsamında öncelikle her romanın yazarı hakkında kısa bilgi verilmiş, ardından eserin konusu özetlenmiştir. Daha sonra romanda yer alan mitolojik unsurlar tespit edilerek klasik kaynaklardaki özellikleriyle karşılaştırılmış ve yazarın bu unsurları kurgu içerisinde nasıl kullandığı değerlendirilmiştir. Böylece mitolojik öğelerin yalnızca metinde yer alma biçimleri değil, olay örgüsü ve karakterlerin gelişimindeki işlevleri de incelenmiştir.

Çalışmada ele alınan romanlarda Türk mitolojisinin kullanım amaçlarının birbirinden farklılaştığı görülmektedir. Bazı eserlerde mitolojik unsurlar fantastik kurgu içerisinde yeniden yorumlanırken, bazı romanlarda tarihî olayların açıklanmasında veya İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin yansıtılmasında kullanılmaktadır. Bunun yanında mitolojik unsurların kahramanın kimlik arayışını destekleme, olay örgüsünü yönlendirme, kültürel belleği canlı tutma ve geçmiş ile bugün arasında bağ kurma gibi işlevler üstlendiği de dikkat çekmektedir.

Bu bölümde yapılacak değerlendirmeler sayesinde, popüler romanlarda Türk mitolojisinin yalnızca geleneksel biçimiyle aktarılmadığı; çağdaş anlatının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlanarak kurguya dâhil edildiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

4.4.1. Tanrılar ve tanrısal varlıklar

4.4.1.1. *Erlik Han Tamgası/ Senem Karabulut*

“Erlik Han Tamgası” isimli romanın yazarı Senem Karabulut, liseyi Kocasinan Ahmet Eren Anadolu Lisesi’nde tamamlamıştır. Üniversite eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümünde 2018 yılında tamamlayan Karabulut, üniversite yıllarında KTÜ Türk Dünyası ve Araştırmaları Kulübü’nde ve Trabzon Türk Ocağı Gençlik Kolları’nda kurucu başkanlık görevlerini üstlenmiştir. Ayrıca KTÜ İç Mimarlık Kulübünde kurucu yönetim kurulu üyesi olarak görev yapmıştır. Hâlen Kayseri Türk Ocağı’nda Gençlik Kolları Başkanı olarak görevini sürdürmektedir.

Türk mitolojisi ve Türk mimarlığı üzerine okuyan, araştıran ve yazan Karabulut'un pek çok yerel gazete ve edebiyat dergisinde yazıları bulunmaktadır. Mezuniyetinden itibaren aktif olarak iç mimarlık mesleğini sürdüren yazar, aynı zamanda bir şirkette mobilya tasarımcısı olarak çalışmakta ve müdürlük görevini yürütmektedir. Yazarın ilk kitabı *Erlik Han Tamgası* isimli romandır (Karabulut, 2022).

Erlik Han Tamgası, Türk mitolojisinin temel figür ve motiflerini fantastik roman kurgusuyla bir araya getiren bir eserdir. Romanda Tanrı Ülgen, Erlik Han, Yara Çeçen, kamlar, iyeler, körmösler ve Hayat Ağacı gibi mitolojik unsurlar merkeze alınarak iyilik ve kötülük arasındaki kozmik mücadele anlatılmaktadır. Bu incelemede; mitolojik figürlerin anlatıdaki işlevleri, ölüm ve intikam kavramlarının kurgudaki yeri, kahramanın dönüşüm süreci ve Türk kültürel belleğinin modern fantastik kurgu içerisindeki yansımaları değerlendirilmiştir. Eser, mitolojik çözümleme ve tematik analiz yöntemleri doğrultusunda ele alınmıştır.

Roman, kış mevsiminde geçen karanlık ve metafizik atmosferli bir sahneyle başlamaktadır. İsimsiz bir genç, korku içerisinde Toralp'in bulunduğu eve giderken Erlik Han'ın cezalandırdığı kölelerle karşılaşır. Bu giriş bölümü, romanın ölüm, korku ve yer altı dünyası merkezli atmosferini kurmaktadır. Genç adamın ruhunun Toralp tarafından ele geçirilmesiyle anlatının temel çatışması görünür hâle gelir. Toralp, sıradan bir kötü karakter değil; ölümü ilk tadan insan olarak öfke, kin ve intikam duygularıyla şekillenmiş trajik bir figürdür. Türk mitolojisinde ölümü insanlara öğreten varlık olarak bilinen Yara Çeçen'in ilk kurbanı olması, Toralp'in tüm varlığını intikam üzerine kurmasına neden olmuştur. Böylece roman, ölüm olgusunu yalnızca biyolojik bir son değil; ruhsal dönüşümü başlatan metafizik bir eşik olarak ele almaktadır.

Eserde Erlik Han'ın yer altı dünyası ayrıntılı biçimde tasvir edilmektedir. Yer altındaki demir saray, gümüş taht, yılan figürleri ve körmösler aracılığıyla Türk mitolojisindeki tamu anlayışı modern fantastik kurgu estetiğiyle yeniden yorumlanmıştır. Toralp'in Erlik Han'a hizmet etmeyi kabul etmesi, klasik kahraman anlatısının tersine çevrilmiş bir örneğini oluşturmaktadır. Kahraman yolculuğunun karanlık tarafını temsil eden Toralp, Tanrı Ülgen'e ve kozmik düzene başkaldırarak kötülüğün temsilcisi hâline gelir. Öte yandan roman, insan ruhunun öfke ve hırs karşısında geçirdiği dönüşümü de ele almaktadır.

Romanın karşıt kahramanı konumundaki Oltunç ise doğayla bütünleşmiş bir karakter olarak kurgulanmıştır. Hayvanlar ve ağaçlarla iletişim kurabilmesi, onun Türk mitolojisindeki doğa merkezli yaşam anlayışını temsil ettiğini göstermektedir. Oltunç'un Ak Ana'nın muhafızları tarafından görevlendirilmesiyle başlayan yolculuk, kahramanın kutsal göreve

çağrılması motifini yansıtmaktadır. Bu süreçte kamlar, iyeler, tulparlar ve kutsal mekânlar anlatıya dâhil edilerek Türk mitolojisinin kozmolojik yapısı detaylı biçimde işlenmektedir. Özellikle çermik suyu, Hayat Ağacı ve Eçü Dağı gibi unsurlar; arınma, yeniden doğuş ve kutsallık sembolleri olarak kullanılmaktadır.

Romanda kam figürü önemli bir yere sahiptir. Boyga ve Akbars gibi kamlar, ruhani rehberler vazifesini taşımazlar. Diğer yandan kozmik düzenin muhafızları olarak sunulmaktadır. Gerçekleştirdikleri ayinler, kullandıkları ritüeller ve doğaüstü varlıklarla kurdukları iletişim, Türk Şamanizm’indeki kamlık geleneğinin anlatıya aktarılmış biçimidir. Kamların ateş, davul, geyik boynuzu ve büyü sözlerle gerçekleştirdikleri ritüeller, eserin mitolojik atmosferini güçlendirmektedir. Bu durum, romanın Türk kültürel belleğini yeniden üreten bir yapı taşıdığını göstermektedir.

Roman boyunca ölüm kavramı merkezî bir tema olarak öne çıkmaktadır. Oltunç’un ölümü, Ana’nın hayatını kaybetmesi ve Tanrı Ülgen’in evlatlarının kendilerini feda etmeleri, anlatının trajik boyutunu derinleştirmektedir. Özellikle Ana karakteri, koruyucu ana arketipinin mitolojik bir yansımasıdır. Güçlü, bilge ve koruyucu özellikleriyle toplumsal hafızayı temsil eden Ana’nın ölümü, doğanın dengesinin bozulmasına yol açmaktadır. Bu olay sonrasında meydana gelen felaketler, insan ile doğa arasındaki kutsal bağın kopmasının sembolik bir göstergesi olarak okunabilir.

Romanın en önemli bölümlerinden biri, Eçü Dağı’nda gerçekleşen sınav sürecidir. Tunay ve Toralp’in Hayat Ağacı’na ulaşabilmek için geçtikleri üç aşamalı sınav, Türk mitolojisindeki erginlenme ve ruhsal olgunlaşma anlayışını yansıtmaktadır. Tunay’ın Al Karısı ve canlı taş yığını gibi varlıklarla karşılaşması, onun korkularıyla yüzleşmesini sağlayan sembolik mücadelelerdir. Toralp’in ise sürekli Yara Çeçen ve ölüm korkusuyla sınanması, karakterin içsel çatışmasını ortaya koymaktadır. Böylece roman, fiziksel savaşların yanı sıra ruhsal mücadeleleri de merkeze almaktadır.

Hayat Ağacı motifi, romanın temel sembollerinden biridir. Türk mitolojisinde evrenin merkezi ve yaşamın kaynağı olarak kabul edilen Hayat Ağacı, eserde kozmik düzenin ve ilahi dengenin temsilcisi olarak kullanılmıştır. Toralp ile Tunay arasındaki son savaşın Hayat Ağacı’nın yanında gerçekleşmesi, iyi ile kötünün evrensel mücadelesini sembolik bir düzleme taşımaktadır. Tunay’ın savaş sonunda dilek hakkını kullanmaması ve yalnızca arkadaşlarıyla evine dönmek istemesi ise onun dünyevi hırsları aşmış bir kahraman olduğunu göstermektedir. Bu durum, Toralp’in hırs ve intikamla şekillenen kişiliğiyle bilinçli bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Romanda kullanılan mitolojik unsurlar yalnızca folklorik bir süsleme olarak yer almamaktadır. Erlik Han, Ülgen, körmösler, iyeler, tulparlar ve kamlar; karakterlerin psikolojik dönüşümünü ve anlatının ideolojik yapısını şekillendiren temel unsurlar hâline getirilmiştir. Özellikle iyi-kötü çatışmasının yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir mücadele olarak sunulması dikkat çekmektedir. Böylece roman, insanın içindeki karanlık yönlerle yüzleşmesini mitolojik bir çerçeve içerisinde ele almaktadır.

Roman, Türk mitolojisine ait kozmolojik düzeni, ölüm anlayışını, şamanistik ritüelleri ve kahramanlık anlatılarını modern fantastik kurgu içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Roman, bireyin öfke, intikam ve güç arzusu karşısındaki dönüşümünü anlatırken aynı zamanda doğa, ruh ve insan arasındaki kutsal dengeyi vurgulamaktadır. Roman, Türk kültürel belleğinin çağdaş fantastik roman türündeki yansımalarını göstermesi bakımından önemli bir örnek niteliği taşımaktadır.

Yazar Senem Karabulut, romanının ön sözünde Türk mitolojisine duyduğu ilgiyi vurgulayarak bu alanda çalışma yapan birçok araştırmacının eserlerinden yararlandığını açıkça belirtmektedir. Özellikle romanın bazı bölümlerinin Fuzuli Bayat'ın *Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri* adlı eserinden esinlenilerek yeniden kurgulandığını ifade etmektedir. Bu durum, yazarın romanını oluştururken yalnızca hayal gücünden değil, mitolojik kaynaklardan da beslendiğini göstermektedir. Eser, Türk mitolojisine ait çok sayıda tanrı, mitik kahraman, mitolojik yaratık, ritüel ve kült unsurunu kurgu dünyasıyla bir araya getirmektedir. Romanın başında yer alan ve metinde geçen mitolojik kişi, kavram ve unsurları tanıtan sözlük bölümü ise Türk mitolojisine ilişkin ön bilgisi bulunmayan okuyucular için önemli bir kolaylık sağlamaktadır. Böylece okuyucunun hem mitolojik kavramları tanıması hem de olay örgüsünü daha rahat takip etmesi amaçlanmıştır.

Yazarın ön sözünde de ifade ettiği gibi romanın temel amacı, Türk mitolojisine ilişkin bilgi birikimini edebî bir kurgu içerisinde yeniden yorumlayarak okuyucuya aktarmak, bu kültürel mirası tanıtmak ve yaşatmaktır. Romanda çok sayıda mitolojik unsurun bir arada kullanılması eseri mitolojik öge bakımından oldukça zengin bir yapıya kavuştururken, bazı mitolojik şahsiyetlerin olay örgüsüne dâhil ediliş biçiminin yer yer kurguya sonradan eklenmiş izlenimi oluşturduğu da söylenebilir.

Erlik Han Tamgası Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Bu romanda Eski Türk inanç sistemine ilişkin çok sayıda unsur ve motif tespit edilmiştir. Ancak çalışmanın kapsamı, söz konusu unsurların tamamını ayrıntılı biçimde

incelemeye elverişli değildir. Bu nedenle inceleme sürecinde, Türk mitolojisi açısından doğrudan önem taşıyan ve anlatının yapılandırılmasında belirgin işlev üstlenen unsurlara odaklanılmıştır. Roman içerisinde yer alan ancak araştırmanın temel problemiyle doğrudan ilişkili olmayan ya da benzer işlevleri tekrar eden bazı motiflere yalnızca gerektiği ölçüde değinilmiştir. Böylece çalışmada, konu bütünlüğünün korunması ve temel bulguların daha sistemli biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

Türk mitolojisinin en önemli tanrılarından biri olan Ülgen, iyiliği temsil eden ve gök âleminin hâkimi olarak kabul edilen kutsal bir varlıktır. Yaratılış anlatılarında düzeni sağlayan, insanları koruyan ve yaşamın devamlılığını destekleyen Ülgen, Türk kozmolojisinde en yüce varlıklar arasında yer almaktadır. Mitolojik kaynaklarda Ülgen'in göğün on altıncı katında bulunan Altın Dağ'da yaşadığı ve altın bir taht üzerinde oturduğu belirtilmektedir. Tahtının Ay ve Güneş'ten daha yüksekte bulunduğu inanılan Ülgen; gök cisimlerini yönetmekte, yağmur yağdırmakta, gök gürültüsü ve yıldırım göndermektedir. İnsanlara ateş yakmayı öğrettiğine, biri ak diğeri kara olmak üzere iki taş kullandığına inanılmaktadır. İyiliksever bir tanrı olarak tasvir edilen Ülgen'in kızları ve oğulları insan biçiminde düşünülmektedir. Ayrıca dünyayı desteklemeleri için üç balık yarattığı, elindeki topuzun ise Hayat Ağacı'nın kökleri gibi dallanıp budaklandığı ifade edilmektedir. Ülgen'in Güneş, Ay ve diğer gök cisimlerinden çok uzakta yaşadığı; sağında ve solunda bulunan iki ak Güneş'in kendisine ulaşmak isteyen kamlar için birer engel oluşturduğu belirtilmektedir. Bu nedenle en güçlü kamların bile en fazla Kutup Yıldızı'na kadar ulaşabildiği kabul edilmektedir (Bayat, 2017: 16-17).

Eserde de Tanrı Ülgen'in insanların ve kamların doğrudan ulaşamayacağı yüce bir konumda bulunduğu vurgulanmaktadır. Ülgen'e yaklaşabilmek için Kutup Yıldızı'na kadar gidilebildiği, ancak bu noktaya ulaşabilen kam sayısının oldukça az olduğu ve bu yolculuğun son derece zorlu geçtiği ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 33). Bu durum, romanda Ülgen'in erişilmesi güç ve kutsal bir varlık olarak kurgulandığını göstermektedir.

Türk mitolojisinde Ülgen'in hem kızları hem de oğulları bulunduğu bilinmektedir. Romanda ise yalnızca insanların arasına karışarak iyiliği yaymaları için gönderdiği kızlarından söz edilmektedir: "Tanrı Ülgen biliyordu ki Erlik Han'ın yeryüzünde çokça oğlu vardı. Ülgen de kızlarını yollamıştı ama Erlik gibi sayısını artırmamıştı." (Karabulut, 2022: 148). Buna karşılık Erlik Han'ın bahadır oğulları da anlatıda önemli bir yer tutmaktadır. Gökteki Ülgen'e kızlar, yeraltındaki Erlik'e ise oğullar verilmesi, iki tanrısal güç arasındaki karşıtlığın anlatı düzlemine tezahürüdür.

Romanda Tanrı Ülgen, geleneksel mitolojik anlatılardan farklı olarak insanlardan uzaklaşmış ve olaylara doğrudan müdahale etmeyen bir görünüm sergilemektedir. Nedeni açıklanmayan bir şekilde insanlığa küsmüş, insanların sesini duymaz hâle gelmiş, hatta kızları bile ona ulaşamamıştır. Bu nedenle kendisine sunulan kurbanlara da karşılık vermemektedir (Karabulut, 2022: 21). Nitekim Ana'nın Tanrı Ülgen'e kanlı kurban sunduğu, ancak bu kurbanın kabul edilmediği belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 60). Roman, Ülgen'i klasik mitolojik anlatılardan farklı olarak insanlarla bağıını büyük ölçüde koparmış bir tanrı görünümünde yeniden yorumlamaktadır.

Türk mitolojisinde yeraltı dünyasının hâkimi olan Erlik Han, kötülüğü, ölümü ve karanlığı temsil eden en önemli tanrısal varlıklardan biridir. Ölüler ülkesinin hükümdarı olarak kabul edilen Erlik Han, kötü ruhlara hükmeden ve yeraltı dünyasını yöneten kutsal bir güç olarak tasvir edilmektedir. Mitolojik kaynaklarda Erlik Han'ın, yeraltı dünyasının "altıncı oron" ya da "alış yer" olarak adlandırılan katında yaşadığı belirtilmektedir. Kara çamurdan veya kara demirden yapılmış sarayında kara renkli bir taht üzerinde oturduğuna inanılmaktadır. Yeraltı dünyasının dokuz katlı olduğu, Toybadım (Toymadım) Irmağı'nın üzerinde at kılından yapılmış bir köprünün bulunduğu ve ölen insanların ruhlarının bu köprüden geçerek Erlik'in ülkesine ulaştığı ifade edilmektedir (Bayat, 2017: 36).

Romanda da yeraltı dünyası, bu mitolojik tasvirlerle uygun biçimde kurgulanmıştır. Toymadım Irmağı'nın dokuz nehrin birleştiği yerde bulunduğu, üzerinde ince bir at kılı köprüsünün yer aldığı ve köprünün altındaki sularda ejderlerin dolaştığı belirtilmektedir. Buradan kaçabilmek için ejderlerle mücadele edilmesi gerekmektedir (Karabulut, 2022: 70). Roman, yeraltı dünyasını tehlikeli, korkutucu ve ulaşılması güç bir mekân olarak yansıtmaktadır.

Kadim Türk inanç sisteminde yeraltı dünyasının yedi ya da dokuz katlı olduğuna inanılmaktadır. Ebedî karanlığın hüküm sürdüğü bu dünyanın kötü ruhlar tarafından korunduğu, ağaçlarının ve otlarının demirden olduğu, burada yaşayan varlıkların ise korkutucu bir görünüme sahip bulunduğu belirtilmektedir (Bayat, 2017: 18). Romanda da yeraltı dünyası bu tasvirlerle uyumlu biçimde karanlık, soğuk ve cezalandırıcı bir mekân olarak sunulmaktadır. Erlik Han'ın demir sarayı da romanda dikkat çeken unsurlardan biridir. Erlik Han'ın görkemli tahtının gümüşten yapıldığı, ayaklarının kedi patisini, kollarının ise yılan başlarını andırdığı belirtilmektedir. Tahttaki yılan başlarının canlı olduğu, zaman zaman tısladıkları ve Erlik öfkелendiğinde insan ruhlarını ele geçirmek üzere yeryüzüne gönderildikleri ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 17).

Türk mitolojisinde yılan, Erlik Han ile ilişkilendirilen önemli sembollerden biridir. Altay yaratılış anlatılarında yılanın Erlik'in etkisiyle yasak meyvenin yenmesine aracılık ettiği ve bu nedenle kötülükle özdeşleştiği belirtilmektedir (Çoruhlu, 2002: 157-158). Romanda Erlik Han'ın tahtında ve sarayında yılan motifinin kullanılması, bu mitolojik anlayışın anlatıya yansıtıldığını göstermektedir. Buna karşılık tahtın ayaklarında yer alan kedi figürünün Türk mitolojisinde belirgin bir karşılığı bulunmamaktadır.

Yeraltı dünyasının bir diğer önemli unsuru demirden yapılmış zindanlardır. Romanda bu zindanlardan sürekli sesler geldiği, ancak içeride kimsenin görünmediği belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 17). Ayrıca Toralp'in Erlik Han'ın sarayında kaldığı ve demir bir yatakta yattığı ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 20). Bu ayrıntılar, yeraltı dünyasının demir unsuru etrafında şekillenen yapısını desteklemektedir.

Eserde Erlik Han'ın huzuruna kabul edilme biçimi de kişinin gösterdiği başarıyla ilişkilendirilmektedir. Toralp, Erlik Han'ın huzuruna ilk çıktığında başını dahi kaldıramamış, görünmeyen güçler tarafından sürüklenerek tahtın önüne getirilmiştir (Karabulut, 2022: 17). Ancak Oltunç'u öldürdükten sonra Erlik Han tarafından kollarını açarak karşılanmış (Karabulut, 2022: 66), Ülgen'in en büyük kızı Ana'yı öldürdüğünde ise Erlik Han ona "Oğlum" diye hitap etmiştir (Karabulut, 2022: 120). Bu durum, Erlik Han'ın sadakat ve başarıyı ödüllendiren bir otorite olarak kurgulandığını göstermektedir.

Mitolojik kaynaklarda Erlik Han'ın yedi veya dokuz oğlu ile iki ya da dokuz kızının bulunduğu belirtilmektedir (Çoruhlu, 2002: 53). Romanda ise yalnızca bahadır oğullarından söz edilmekte, kızlarına ilişkin herhangi bir bilgi verilmemektedir. Ayrıca Erlik Han'ın çevresindeki yardımcıların da erkek karakterlerden oluştuğu görülmektedir. Bu durum, romanda Erlik Han'ın erkek egemen bir güç yapısı içerisinde kurgulandığını düşündürmektedir.

Romanda Erlik Han'ın yeryüzündeki gelişmeleri takip etmek amacıyla kullandığı ateş motifi de dikkat çekmektedir. Körmöslerin bulunduğu mekânda yer alan bu ateş zemine zarar vermemekte ve çevreyi ısıtmamaktadır. Ancak Toralp eldivenlerini ateşe attığında içeriden insan çığlıkları yükselmektedir. Ateşin cezalandırıcı niteliği, semavi dinlerdeki cehennem tasavvurunu çağrıştırmakta ve Erlik Han'ın kötücül yönünü pekiştirmektedir.

Eserde Erlik Han'ın demirci kamlardan hoşlanmadığı da belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 25). Türk kültüründe demir hem koruyucu hem de kutsal kabul edilen önemli unsurlardan biridir. Ateşle şekillendirilmesi ve göksel kökenli olduğuna inanılması nedeniyle Tanrı ile ilişkilendirilen demir, diğer yandan kötü ruhlara karşı koruyucu bir işleve sahiptir. Nitekim

Kara Kam'ın, Erlik Han'dan korunmak amacıyla Eçü Dağı'na yerleştirdiği demir kazıkların Boyga ve Akbars gibi güçlü varlıklar tarafından dahi açılmadığı belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 134). Bu durum, demirin Erlik'in gücüne karşı koruyucu bir unsur olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Romanda Erlik Han'ın otoritesi korku ve cezalandırma üzerine kuruludur. Kızıl Tamu'ya gelen kişiler çeşitli cezalara maruz kalmakta, yeraltı dünyası ise soğuk, karanlık ve acı verici bir mekân olarak tasvir edilmektedir (Karabulut, 2022: 39). Erlik Han, Türk mitolojisindeki geleneksel yeraltı tanrısı özelliklerini büyük ölçüde korumaktadır.

Eserde Erlik Han'ın doğaüstü güçlerine de yer verilmektedir. Kırac adlı körmösünü Songa Ormanı'nda bulunan Neng Nehri'ndeki su iyelerine gönderirken ona büyü yapma yeteneğinden verdiğini söylemektedir (Karabulut, 2022: 117). Mitolojik kaynaklarda Erlik Han'ın doğrudan büyü yaptığına ilişkin açık bilgiler bulunmasa da sahip olduğu olağanüstü güçler, büyüsel niteliktedir.

Demir Saray'ın kapılarında yer alan koruyucular da yeraltı dünyasının korkutucu atmosferini güçlendiren unsurlar arasında bulunmaktadır. Gözleri ateş topu gibi kıpkırmızı, boyları oldukça uzun olan bu varlıkların kolları dizlerine kadar uzanmakta ve ürkütücü bir görünüm sergilemektedir (Karabulut, 2022: 123). Sarayın bahçesinde ise ot yetişmemekte, yalnızca toprak ve dikili taşlar yer almaktadır. Burada yaşayan köstebekler ile kargalar da yeraltı dünyasının karanlık atmosferini destekleyen sembolik unsurlar olarak dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 123).

Romanda Erlik Han, Türk mitolojisindeki geleneksel özelliklerini büyük ölçüde koruyan bir figür olarak kurgulanmıştır. Yeraltı dünyasının hâkimi olması, demir sarayı, kötü ruhlara hükmetmesi, cezalandırıcı otoritesi ve kötülükle özdeşleştirilen sembollerle birlikte sunulması, mitolojik kaynaklarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bununla birlikte yazar, Erlik Han'ı yalnızca mitolojik bir varlık olarak değil, olay örgüsünü yönlendiren ve kahramanın dönüşüm sürecinde belirleyici rol üstlenen güçlü bir karakter hâline getirerek modern fantastik anlatının merkezine taşımıştır.

Türk mitolojisinde Ak Ana, yaratılış düşüncesini Ülgen'e ilham eden kutsal dişil varlık olarak kabul edilmektedir. Yaratılışın başlamasına vesile olduktan sonra yeniden sulara çekildiğine ve bir daha görünmediğine inanılmaktadır. Kadim Türk yaratılış anlatılarında başlangıçta yalnızca sonsuz suların bulunduğu, yerin, göğün, insanların ve diğer canlıların henüz yaratılmadığı ifade edilmektedir. Bu ilksel dönemde sulardan yükselen Ag Ene (Ak Ana),

Ülgen'e yaratma fikrini vermiş, ardından tekrar suların derinliklerine dönmüştür. Işıktan oluşan bedeni ve başındaki boynuzlarıyla tasvir edilen Ak Ana, yaratılışın başlamasına öncülük eden, yaşamın kaynağına ruh veren kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir (Bayat, 2017: 23).

Romanda da Ak Ana (Akana), yaratılış fikrini veren, dünyadaki bütün varlıkları bilen ve nefesin kaynağı olarak gösterilen güçlü bir dişil varlık şeklinde kurgulanmıştır (Karabulut, 2022: 51, 127). Eserde onun sulardan çıkmasının felaket getireceğine inanıldığı, hatta isterse Erlik Han'ın Demir Sarayı'nı yok edebilecek kadar büyük bir güce sahip olduğu belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 51, 119). Ayrıca yaratılıştan sonra yeniden sulara döndüğü ve onu ne insanların ne de tanrıların bir daha göremediği ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 57). Romanda Ak Ana, mitolojik anlatıdaki temel özelliklerini korumaktadır.

Bununla birlikte romanda Ak Ana'nın yalnızca yaratılışa ilham veren pasif bir figür olarak bırakılmadığı görülmektedir. Su iyesinin Toralp tarafından öldürülmesi üzerine iki muhafızını Oltunç'un yanına göndererek yaşanan olayı kendi hâkimiyet alanına yapılmış bir saldırı olarak değerlendirmekte ve Oltunç'a yerine getirmesi gereken bir görev vermektedir (Karabulut, 2022: 51). Böylece Ak Ana, olayların akışına yön veren ve kahramanlara görev yükleyen aktif bir karakter hâline getirilmektedir.

Eserde Ak Ana'nın en dikkat çekici özelliklerinden biri de muhafızlarıdır. Saf ve temiz kalbe sahip kişilerin ulaşabildiği Neng Nehri'nde Ak Ana'ya şükranlarını sunan Kıraç körmösün karşısına iki muhafız çıkmakta ve dileğinin yerine getirileceği bildirilmektedir (Karabulut, 2022: 118). Benzer şekilde Yekül, Akbars, Boyga ve Tunay da Neng Nehri'ne ulaştıklarında aynı muhafızlarla karşılaşmaktadır. Ak Ana, soylarını korudukları için onların dileklerini kabul etmekte; hatta Kıraç'ın bir körmös olduğunu bilmesine rağmen isteğini geri çevirmemektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise geç kalan ekibe yardım etmek amacıyla körmösleri ve Toralp'i oyaladığı, muhafızlarının da efsunlu şiir okuyarak ve Tulparları çağırarak kahramanlara destek olduğu görülmektedir (Karabulut, 2022: 127-128). Bu durum, Ak Ana'nın romanda iyiliğin ve koruyuculuğun temsilcisi olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Ak Ana'nın muhafızları anlatının farklı bölümlerinde de önemli bir işleve sahiptir. Toralp, çermik sularında bir su iyesiyle savaşırken muhafızların gelmesinden çekinmekte; onların kendisini ve diğer körmösleri öldürebilecek kadar güçlü oldukları belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 45). Benzer biçimde Oltunç da su iyesinin ölümünden sonra çermik

sularına gitmekten kaçınarak Ak Ana'nın muhafızlarına saygısızlık etmek istemediğini ifade etmektedir (Karabulut, 2022: 48). Bu örnekler, muhafızların anlatı içerisinde önemli bir otoriteye sahip olduklarını göstermektedir.

Muhafızlar, sırtlarında oklar bulunan, başlarında boynuz taşıyan güçlü savaşçı kadınlar olarak tasvir edilmektedir. Su iyelerinin büyümüş hâllerine benzetilen bu varlıklar son derece hızlı ve güçlüdür; insanların düşüncelerini okuyabilmekte, onları davranışlarına göre ödüllendirebilmekte ya da cezalandırabilmektedir. Ayrıca Ak Ana'nın bulunduğu derin sulardaki katmanları korumakla görevli oldukları ve yeryüzüne çıkmaktan hoşlanmadıkları belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 49-51).

Türk mitolojisinde Ak Ana, suyla özdeşleşen ve yaratılışı başlatan kutsal dişil ruh olarak kabul edilmektedir. Su iyeleri ise göl, nehir ve pınar gibi su kaynaklarının koruyucu ruhlarıdır. Çolak'a (2024: 96) göre Ak Ana, ilksel dişil enerjiyi temsil etmekte; Umay ve diğer koruyucu dişil ruhlar da bu enerjinin devamıdır. Bu bakımdan romanda Ak Ana ile su iyeleri arasında kurulan ilişki mitolojik arka planla uyumludur. Buna karşılık Ak Ana'yı koruyan muhafızlar klasik Türk mitolojisinde doğrudan yer alan unsurlar değildir. Su iyelerinin büyümüş biçimleri olarak tasvir edilen boynuzlu savaşçı kadın muhafızlar, su altında katmanlar hâlinde korunan dünya tasviri ve Ak Ana'ya ulaşmayı engelleyen koruyucu sistem, yazarın mitolojik unsurları fantastik kurgu doğrultusunda yeniden yorumladığını göstermektedir. Dolayısıyla romandaki Ak Ana figürü, yaratılışa ilham veren kutsal dişil varlık niteliğini korurken, anlatı içerisindeki etkin rolü ve muhafızlarıyla birlikte modern fantastik kurguya uygun biçimde yeniden şekillendirilmiştir.

Türk mitolojisinin temel anlatılarından biri olan yaratılış miti, evrenin, insanın ve yaşamın başlangıcını açıklayan kutsal anlatıları kapsamaktadır. Bu anlatılarda yaratılışın başlangıcında sonsuz suların bulunduğu, henüz yerin ve göğün var olmadığı kabul edilmektedir. Bayat'ın aktardığı yaratılış mitine göre kıyısı ve sahili bulunmayan bu sonsuz suyun üzerinde yalnızca Ag Ene (Ak Ana) ile Ülgen bulunmaktadır. Yaratma düşüncesinin kaynağı olan Ag Ene, sudan çıkarak Ülgen'e yaratma buyruğunu vermiş; bunun üzerine Ülgen evreni ve insanların yaşadığı dünyayı yaratmıştır (Bayat, 2017: 15).

Romanda da yaratılış mitine doğrudan yer verilmekte ve Ak Ana'nın Ülgen'e yaratma fikrini verdiği anlatılmaktadır (Karabulut, 2022: 57). Bunun yanında, Erlik Han'ın kendisine ait bir toprak parçasına sahip olma isteği nedeniyle yeryüzünden kovulmasına ilişkin yaratılış anlatısına da değinilmektedir (Karabulut, 2022: 38). Böylece eser, Türk mitolojisindeki yaratılış anlatılarını kurgu dünyasına taşıyarak olay örgüsünün mitolojik

zeminini oluşturmaktadır.

Eserde insanın yaratılışı ve doğasına ilişkin mitolojik anlayışları çağrıştıran ifadeler de bulunmaktadır. Boyga, ölümün insanın içindeki çirkinliği ortaya çıkardığını belirtirken, Ana'nın "İnsanın alacası içindedir, dışı ise aldatıcıdır." sözü insanın özündeki iyilik ve kötülüğe dikkat çekmektedir. Benzer bir anlayış, Kara Tatarlara ait yaratılış efsanesinde de görülmektedir. Bu efsaneye göre şeytan insanların bedenlerini kirletmiş, Tanrı ise bu kirliliğin temizlenememesi üzerine insanların dışını içlerine çevirmiştir. Çoruhlu'nun (2002: 104) aktardığına göre bu olaydan sonra insanın içi kötülük ve pislikle dolu hâle gelmiştir. Romandaki insanın özündeki iyilik ve kötülüğe yönelik vurguların da bu mitolojik düşünceyle paralellik gösterdiği söylenebilir. Romanda yaratılış miti Ülgen ile Erlik Han arasındaki ezeli karşıtlığın ve anlatının temel çatışmasının kaynağı olarak işlev görmektedir.

Romanda Boyga, Akbars ve Kara Kam olmak üzere üç kam yer almaktadır. Bu kamlar bazı ortak özellikler taşımakla birlikte farklı yönleriyle de birbirlerinden ayrılmaktadır. Boyga, yüz on yedi yaşında, uzun siyah saçları iki yandan örülmüş, başında rengârenk tüylerle süslenmiş bir başlık bulunan yaşlı bir kamdır. Baston yardımıyla yürümekte, mavi alacalı bir şalvar giymekte ve üzerinde uzun deri parçaları taşımaktadır. Boynunda nazar boncuğu, kurt dişi ve kurt tırnağının yer aldığı bir kolye bulunmaktadır. Boyga'nın ruhsal hayvanı ise Yekül adlı siyah kurttur (Karabulut, 2022: 27). Akbars ise yüz yaşında olmasına rağmen genç görünümlü, doğa ile uyumlu yaşayan ve alageyik donu giyen bir kam olarak tasvir edilmektedir. Beline kadar uzanan sarı saçları, iri gözleri ve yüzüne dökülen rengârenk tüylerle süslü başlığı dikkat çekmektedir. Başlığında bir şahin kafatası bulunmakta, kıyafetleri ise ziller ve çeşitli demir parçalarıyla süslenmektedir (Karabulut, 2022: 54). Kara Kam ise kartalla özdeşleştirilmiş, siyah kıyafetler giyen ve mertebesine kimsenin ulaşamadığı çok yaşlı bir kam olarak anlatılmaktadır (Karabulut, 2022: 130).

Kamların kökeni konusunda İnan (1986: 76), kamlığın sonradan öğrenilen bir meslek olmadığını, kişinin kam olabilmesi için kam soyundan gelmesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre kam atalarının ruhları, seçtikleri kişiyi kam olmaya zorlamaktadır. Eserde Akbars'ın kam oluş sürecine ilişkin bilgi verilmezken, Boyga'nın Peçenek boyuna mensup olduğu ve küçük yaşlardan itibaren aldığı eğitim sonucunda kamlığa uygun görüldüğü belirtilmektedir. Boyga'nın Yekül ile karşılaşması ve onunla bütünleşmesi de bu sürecin önemli bir parçasıdır (Karabulut, 2022: 60). Ayrıca Ülgen'in kızlarından biri olan Ana'nın Boyga ve Akbars'ın kam olmasına rehberlik ettiği ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 54). Geleneksel anlatılarda kam adayına bir kaminin yol göstermesi beklenirken, burada bu görevin Ana gibi

doğaüstü bir figür tarafından üstlenilmesi dikkat çekmektedir.

Eserdeki kamlar toplumdan uzak yaşamaktadır. Boyga'nın Erzene Ormanı'nda, Akbars'ın kendi çadırında ve Kara Kam'ın Eçü Dağı'nda yaşadığı belirtilmektedir. Kamların herhangi bir boya ya da topluluğa bağlı olduklarına dair bilgi verilmemektedir. Bu durum, İnan'ın (1986: 79) kamların mensup oldukları toplulukların bir parçası olarak faaliyet gösterdiklerine ilişkin görüşünden farklılık göstermektedir. Eserde kamlar daha çok Ana ve onun etrafında gelişen olaylarla bağlantılı olarak hareket etmekte, güçlerini Ülgen adına kullanmaktadırlar. Kara Kam da belirli bir topluluğun değil, bütün insanlığın yararı için var olan bir figür olarak sunulmaktadır.

Kara Kam'ın yaşadığı Eçü Dağı, romandaki en dikkat çekici kutsal mekânlardan biridir. Songa Ormanı'nın sonunda yer alan bu dağ, yalçın kayalıklarla çevrilidir ve zirvesi karlarla kaplıdır. Dağın girişinde bulunan demir kazıklar yalnızca Kara Kam'ın izin verdiği kişilere açılmaktadır (Karabulut, 2022: 132). Tulparlar dahi bu dağa yaklaşmamaktadır. Tunay, Akbars, Boyga ve Yekül dağın girişine kadar gelebilmiş; ancak Kara Kam yalnızca Tunay'ın içeri girmesine izin vermiştir. Dağın çevresindeki kurak topraklar ve sınavlarla dolu yolculuk, kutsal dağ anlayışını çağırıştırmaktadır. Eski Türk inancında dağlar Tanrılara yakın mekânlar olarak kabul edilmekte ve kutsallık atfedilmektedir. Eçü Dağı da Kara Kam'ın varlığıyla birlikte bu kutsallığı daha da pekiştirmektedir.

Dağın içerisinde yer alan olağanüstü unsurlar da dikkat çekmektedir. Tunay'ın ikinci sınavında karşılaştığı insan biçimindeki taşlar bunlardan biridir. Üzerlerinde yazılar bulunan ve mavi kuşaklarla süslenen bu taşlardan birinin elindeki çamçaktan sürekli su akmaktadır. Tunay'ın bu sudan izinsiz içmesi üzerine taş canlanarak onun peşine düşmektedir (Karabulut, 2022: 151). Bu tür olağanüstü anlatımlar, eserin mitolojik atmosferini güçlendirmektedir.

Kamların en önemli özelliklerinden biri ruhsal yolculuk yapabilmeleri ve trans hâline geçebilmeleridir. İnan (1986: 79), kamların vecd hâlinde göğe çıktıklarına ve yer altı dünyasına indiklerine inanıldığını belirtmektedir. Eserde Boyga ve Akbars'ın çeşitli ayinler gerçekleştirdikleri görülmekle birlikte, bu vecd hâlinin nasıl meydana geldiği ayrıntılı biçimde açıklanmamaktadır. Boyga'nın Mergen'e ulaşmak amacıyla gerçekleştirdiği ayinde ateş yakması, davul çalması ve kırmızı sunması geleneksel kam ritüellerini hatırlatmaktadır (Karabulut, 2022: 81-82). Boyga; Emet Çukuru'nda yaptığı ayinde ise trans hâline geçmekte, ateş yakılmadan dumanlar yükselmekte ve alevler içinde kalmasına rağmen zarar

görmemektedir (Karabulut, 2022: 103). Kamların esrime hâline girmesi geleneksel bir unsur olmakla birlikte, kendi kendine yanma motifi kurmaca bir yorum olarak değerlendirilebilir.

Kamların ruhlarla iletişim kurma, geleceği sezme ve fal bakma gibi özellikleri de eserde yer almaktadır. Boyga, Tunay'ın kılıcını büyülemekte ve çeşitli ruhlarla iletişim kurmaktadır (Karabulut, 2022: 29-31). Akbars ise kemik falı aracılığıyla Oltunç'un geleceğine ilişkin yorumlarda bulunmaktadır (Karabulut, 2022: 54). Türk kültüründe kemik falı geleneği bulunmakla birlikte, bu uygulamada genellikle kürek kemiği kullanılmaktadır. Eserde Akbars'ın baktığı kemik falında kemiklerin kendiliğinden yanması ve hareket etmesi ise geleneksel uygulamadan ayrılan kurgusal bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Akbars'ın Oltunç'un korkularını sezmesi ve Tunay'ın zihinsel karmaşasını giderebilmesi, kamların ruhsal dünyaya nüfuz edebilen kişiler olarak sunulduğunu göstermektedir (Karabulut, 2022: 55, 75).

Kamların yardımcı ruhları ve hayvan sembolizmi de eserde önemli bir yer tutmaktadır. Türk mitolojisinde kamların çeşitli hayvanlarla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Boyga kurtla, Akbars alageyikle, Kara Kam ise kartalla özdeşleştirilmiştir. Bu hayvanlar kamların yol göstericileri ve yardımcılarıdır. Boyga'nın Yekül ile bütünleşmesi, Akbars'ın alageyik donuna sahip olması ve Kara Kam'ın kartal ile ilişkilendirilmesi bu anlayışın eserdeki yansımalarıdır.

“Şamanist dünya görüşünde Ülgen'in hizmetinde bulunan Yayık, Suyla ve Karlık gibi yardımcı ruhlar da önemli bir yere sahiptir.” (Bayat, 2017: 19-20). Ancak romanda Ülgen'e ulaşmaya çalışan kamların yolculuklarında bu yardımcı ruhlara yer verilmediği görülmektedir. Boyga'nın Kutup Yıldızı'na ulaşmak amacıyla gerçekleştirdiği ayinler ise geleneksel şaman anlayışıyla daha uyumludur. Türk inanç sisteminde kamın ulaşabileceği en üst noktalardan biri Kutup Yıldızı olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 27-28). Boyga da Ülgen'e ulaşmaya çalışmakta, ancak onunla doğrudan görüşmemektedir (Karabulut, 2022: 33).

Eserde Ak ve Kara kam ayrımına da göndermeler bulunmaktadır. Boyga ve Akbars daha çok geleneksel kam özellikleri gösterirken, Kara Kam farklı bir konumda yer almaktadır. Türk mitolojisinde kara kamların yer altı dünyasıyla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Ancak romandaki Kara Kam, yer altı dünyasının temsilcisi olmaktan çok, Hayat Ağacı'nın koruyucusu ve bütün kamların atası olarak sunulmaktadır. Hayat Ağacı ile kurulan bu doğrudan ilişki, geleneksel anlatılarda açık biçimde yer almamaktadır. Benzer şekilde Hayat Ağacı etrafında şekillenen dilek dileme ritüelleri de geleneksel Türk

mitolojisinden ziyade modern kurmaca anlayışının bir sonucudur.

Romanda Boyga ve Akbars, geleneksel kam tipine daha yakın özellikler sergilerken; Kara Kam, Hayat Ağacı ile kurduğu ilişki ve bütün kamların atası olarak sunulması bakımından geleneksel mitolojik çerçevenin dışına çıkmaktadır. Kamların kartal soyuna dayandırılması, çift başlı kartal motifinin kullanılması ve Hayat Ağacı ile ilişkilendirilmeleri, Türk mitolojisinden beslenen ancak çağdaş kurmaca anlayışıyla yeniden şekillendirilen unsurlar olarak değerlendirilebilir. Roman, geleneksel kam anlayışını büyük ölçüde korurken bazı noktalarda modern yorumlarla zenginleştirmektedir.

Eserde iki farklı “Ana” figürü bulunmaktadır. Bunlardan ilki mistik şiirde adı geçen Kübey Ana, diğeri ise “Tanrı Ülgen’in dünyadaki en yaşlı kızı” olarak tanıtılan ve roman boyunca önemli bir rol üstlenen Ana’dır. Ana’nın fiziksel özellikleri, olağanüstü güçleri ve koruyucu niteliği onun Umay Ana ile ilişkilendirilebileceğini düşündürmektedir. Umay Ana, Türk mitolojisinde çocukların, annelerin ve ailenin koruyucu ruhu olarak kabul edilen önemli dişil varlıklardan biridir. Altay Türkleri onu göklerden inen gümüş saçlı ve güzel yüzlü bir kadın olarak tasvir ederken, diğer Türk topluluklarında beyaz saçlı, beyaz giysili ve zaman zaman kuş biçimine girebilen kanatlı bir varlık şeklinde anlatıldığı görülmektedir (Bayat, 2017: 53). Umay Ana motifi, insan biçimindeki bir kadın, kuş ya da kanatlı kadın-melek görünümüyle tasvir edilebilmektedir (Beydili, 2004: 580). “Umay’ın kadınları ve çocukları koruyan bir ruh olarak kabul edilmesi (Çoruhlu, 2002: 40)”, Ana’nın da kimsesiz çocukları evinde büyütüp yetiştirmesiyle benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte Türk mitolojisinde Umay’ın Ülgen’in kızı olduğuna dair açık bir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle Ana figürünün doğrudan Umay olarak değerlendirilmesinden ziyade, Umay’dan esinlenilerek oluşturulmuş bir karakter olduğu söylenebilir.

Fiziksel tasvir açısından Ana ile Umay arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar bulunmaktadır. Umay genellikle ak ya da gümüş saçlı bir kadın olarak anlatılırken (Köken, 2023: 65), Ana uzun siyah saçlı, son derece güçlü ve fiziksel olarak kuvvetli bir kadın görünümündedir (Karabulut, 2022: 21). Buna karşılık Ana’nın beyaz elbise giymesi, omuzlarından uzanan mavi kanatlara sahip olması, insanlara şifa dağıtması ve koruyucu bir karakter sergilemesi Umay Ana motifini çağrıştırmaktadır. Ana’nın alnında bulunan Hayat Ağacı dövmesi de onun kutsallığını vurgulayan unsurlardan biridir (Karabulut, 2022: 81).

Ana, romanda koruyucu ve şifacı hususileriyle ön plana çıkmaktadır. Hastaları iyileştirmekte, insanlara yardım etmekte ve kimsesiz çocuklara sahip çıkmaktadır. Oltunç’un evden ayrılacağı sırada ona her zaman yardım edeceğini ve onu koruyacağını söylemesi de

bu yönünü göstermektedir (Karabulut, 2022: 24). Umay Ana'nın çocukları ve anneleri kötü ruhlardan koruması gibi Ana da Toralp gibi kötücül varlıklara karşı mücadele etmektedir. Ancak eserin ilerleyen bölümlerinde Ana'nın yetiştirdiği çocukları Ülgen'in yolunda hizmet etmeleri için hazırladığı anlaşılmaktadır. Bu durum, onun koruyucu niteliğini korumakla birlikte geleneksel Umay anlayışından ayrılmasına neden olmaktadır.

Ana'nın kutsallığı yalnızca koruyuculuğuyla sınırlı değildir. Bolluk ve bereketle ilişkilendirilen bir figür olarak da karşımıza çıkmaktadır. Az miktardaki yiyeceklerle çok sayıda kişiyi doyurabilmesi, güçlü hafızası, uzun ömrü ve kamları koruması onun olağanüstü yönleri arasında yer almaktadır (Karabulut, 2022: 22, 31, 41). Ölümünden sonra gömülemeyeceğinin belirtilmesi ve toprağın onu hapsedemeyeceğine dair ifadeler de insanüstü niteliğini vurgulamaktadır (Karabulut, 2022: 80).

Eserde Ana'nın sembolü boynuzlu geyiktir. Evinin tokmağında da boynuzlu geyik başı bulunmaktadır. Türk kültüründe geyik kutsal kabul edilen hayvanlardan biridir ve çeşitli koruyucu ruhlarla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Ana'nın çocukları küçük yaşlardan itibaren koyun sürülerini yönetmeye alıştırması, onlara ok ve yay kullanmayı öğretmesi dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 23). Umay'ın bazı tasvirlerinde ok ve yayla birlikte gösterilmesi (Köken, 2023: 65), bu yönüyle Ana ve Umay arasında bir başka benzerlik kurulmasına imkân vermektedir.

Ana'nın kamlarla iletişim kurabilmek amacıyla ritüeller gerçekleştirdiği de görülmektedir. Kutup Yıldızı'na yönelerek ateş etrafında dönmesi, geyik boynuzunu kullanması ve çeşitli sözler okuyarak ayın yapması kam ritüellerini hatırlatmaktadır (Karabulut, 2022: 58). Bunun yanında doğayla güçlü bir bağa sahip olduğu anlaşılmaktadır. Toralp'ten kaçarken sığındığı Mangut Gölü'nde gölün ve çevredeki ağaçların onu korumaya çalışması, doğanın Ana'nın yanında yer aldığını göstermektedir (Karabulut, 2022: 86). Ağaç köklerinin Toralp'e saldırması ve gölün onu boğmaya çalışması, Ana'nın doğa ile kurduğu olağanüstü ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Ana'nın sahip olduğu en dikkat çekici özelliklerden biri ölüm gücüdür. Toralp ile yaptığı mücadelenin sonunda bu gücü göğsünden çıkararak Tunay'a aktarması ve gücün çift kanat biçiminde tasvir edilmesi, eserin kurmaca yönünü yansıtmaktadır (Karabulut, 2022: 94). Türk mitolojisinde Umay'ın yaşamı ve korumayı temsil eden bir figür olduğu bilinmekle birlikte, ona doğrudan ölüm gücü atfedilmemektedir. Bu nedenle Ana'ya yüklenen bu özellik geleneksel mitolojik anlatıdan ziyade romanın kurgusal yapısıyla açıklanabilir. Benzer şekilde Ana'nın

ölümü sırasında alnından taçlı bir geyiğin çıkması da Umay'ın taçlı tasvirlerini çağrıştırmakla birlikte kurmaca bir yorum olarak tanımlanabilir (Karabulut, 2022: 95).

Romanda Ana figürü, koruyuculuğu, şifacılığı, çocuklara olan yakınlığı, beyaz giysileri ve kanatlı tasviriyle Umay Ana motifinden önemli ölçüde izler taşımaktadır. Ancak Ülgen'in kızı olarak sunulması, ölüm gücüne sahip olması ve yetiştirdiği çocukları Ülgen'in yolunda görev yapmak üzere hazırlaması gibi özellikleriyle geleneksel Umay anlayışından ayrılmaktadır. Bu nedenle Ana, doğrudan Umay Ana'nın bir yansıması değil; Umay motifinden beslenen ve modern kurmaca içerisinde yeniden yorumlanan bir karakterdir.

Erlik Han'ın Tamgası romanında, insanların ölümü öğrenmeleri amacıyla Kader Yargıcı Yara Çeçen tarafından öldürülen ilk insan olarak Toralp adlı bir kahraman kurgulanmıştır. Toralp'in ne hissettiği ve nasıl bir dönüşüm geçirdiği ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Toralp, ailesiyle birlikte köyünde sıradan bir yaşam sürerken, insanlara ölümün öğretilmesi amacıyla canı alınan ilk kişi olur. Haksız yere öldürüldüğünü düşünen Toralp, ölümünün ardından büyük bir öfke ve kırgınlık yaşar. Bu süreçte yanına gelen Erlik Han'ın bahadır oğulları, onun içine intikam duygusunu yerleştirir ve ruhunu kin ile nefretle doldururlar. Sonunda Toralp, ruhunu Erlik Han'a satarak onun hizmetine girer ve Yara Çeçen'den intikam alma amacıyla hareket etmeye başlar.

Toralp'in bedeni mezarında kalmış olsa da yeryüzünde dolaşan varlık artık insan değil, insan biçimini koruyan bir ruhtur. İnsan bedenine sahip olmadığı için bir pelerinle dolaşmakta; yağmurdan etkilenmemekte ve kapıları dokunmadan açabilmektedir (Karabulut, 2022: 13). Eserde, ilk öldürülen insanın mezarının bir mezarlıkta bulunması ve mezar taşında "Eje ve Törüngey soyundan Toralp" ifadesinin yer alması dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 16). İlk ölümün üzerinden çok uzun zaman geçtiği düşünüldüğünde, bu durum geleneksel mitolojik anlatıdan çok çağdaş kurmacanın bir yorumudur.

Eserde insan ruhunun bedenden ayrılması ve yeniden bir bedene girmesi de dikkat çekici bir biçimde tasvir edilmektedir. Ruhun bedeni terk ettiği ve yeniden bedene girdiği nokta iki kaşın arasındır. Toralp de intikamını gerçekleştirebilmek için bir gencin ruhunu bedeninden ayırmış, ardından toz zerreciklerine dönüşerek iki kaşının arasından bu bedene girmiştir (Karabulut, 2022: 13). Böylece alın bölgesi, ruhun giriş ve çıkış noktası olarak sembolleştirilmiştir.

Toralp'in "Eje ve Törüngey soyundan" olarak tanıtılması, yaratılış mitlerinden yapılan göndermelerden biridir. "Türk yaratılış anlatılarında Erlik'in ilk insanlar olan Eje ve

Törüngey’i kandırması, onların ölümlü hâle gelmelerine neden olur (Çoruhlu, 2002: 102).” Bu nedenle Toralp’in soyunun doğrudan Eje ve Törüngey’e bağlanması, onun ilk insan olarak kurgulanmasını mitolojik bir temele oturtmaktadır. Ayrıca Akbars Kam’ın Toralp’i “masumluğuyla kirlenmiş bir ruh” olarak nitelendirmesi de dikkat çekicidir (Karabulut, 2022: 55). Toralp’in ölümünden sonra Ülgen’in yardımcıları yerine Erlik Han’ın oğullarının ona ulaşması ve onu kendi taraflarına çekmeleri, yaratılış efsanelerinde Erlik’in insanı kötülüğe sürüklemesi motifiyle benzerlik göstermektedir.

Anlatıya göre Toralp, Erlik Han’ı seçmeseydi Ülgen tarafından ilk alınan can olması nedeniyle yardımcı ruhlardan biri yapılacaktı. Ancak o, Ülgen’e ve hatta Baba Kara Han’a başkaldıran Erlik Han’ın tarafını seçmiştir. Böylece kızıl tamuda yetişen ilk insan ruhu hâline gelmiş ve intikam uğruna ruhunu Erlik Han’a teslim ederek kendi cezasını hazırlamıştır.

Erlik Han, Toralp’in içine kibir ve intikam duyguları yerleştirerek onu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktadır. Asıl hedefi Ülgen’i öfkeliendirmek olan Erlik Han, Toralp’i Yara Çeçen’i yenebileceğine inandırır. Oysa anlatıda Yara Çeçen’e yalnızca Tanrı Ülgen’in ulaşabileceği belirtilmektedir. Buna rağmen Toralp, öfkesinin etkisiyle kendisini yaratan Tanrı Ülgen’e bile ulaşabileceğine inanmakta ve böylece Erlik Han’ın yönlendirdiği trajik bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toralp’in amacı, kendisini öldüren Yara Çeçen’den intikam almaktır. Bu doğrultuda Hayat Ağacı’na ulaşarak Kara Kam’dan dilekte bulunmak ve Yara Çeçen ile yüzleşmek istemektedir. Toralp’i intikam duygusuyla yetiştiren ve bu doğrultuda yönlendiren Erlik Han, ona çeşitli görevler vermektedir. Bu görevlerin başında, doğanın kalbine inen çocuk olarak nitelenen Oltunç’u ve Ülgen’in dünyadaki en yaşlı kızı olan Ana’yı ortadan kaldırmak gelmektedir. Toralp, bu görevlerden biri sırasında bir su iyesini öldürmüş, çıkardığı kalbi kılıcının üzerine koyarak silahını güçlendirmeye çalışmıştır. Kalbin atmayı bırakmasını beklediği bu süreçte, kılıcın güç kazandığına inanılmıştır (Karabulut, 2022: 45). Toralp’in ensesinde ve kılıcında Erlik Han’ın tamgasının bulunması da onun tamamen Erlik Han’ın hizmetine girdiğinin sembolik bir göstergesi olarak yorumlanabilir (Karabulut, 2022: 48). Toralp, intikamını gerçekleştirebilmek için bu doğrultuda hareket etmekte ve Erlik Han’ın verdiği görevleri yerine getirmektedir (Karabulut, 2022: 105). Bu yönüyle Toralp, Türk mitolojisindeki kötücül ruhlardan farklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Haksız bir ölümün ardından intikam duygusuna teslim olan ve Erlik Han’ın yönlendirmeleriyle giderek karanlığa sürüklenen Toralp, bu özellikleriyle trajik bir karakter görünümü

sergilemektedir.

Erlik Han'ın Tamgası romanında Maydere ve Mangdeşire isimleri ilk olarak Aral ve Ural üzerinden okuyucuya tanıtılmaktadır. Ana'nın evinde yaşayan son iki çocuk olan Aral ve Ural, boynuzlu alageyiklere benzeyen oyuncaklarla oynayarak ağaçtan yapılmış kartallarına binip bir gün Erlik Han'ın sarayına gidecek kamlar olacaklarını hayal ederler (Karabulut, 2022: 30). Türklerin yaratılış anlatılarını dinlemeyi seven bu iki çocuk, sabahları kendilerini Maydere ve Mangdeşire gibi iki yiğit olarak düşlemektedir. Boyga'nın Ana'nın evine geldiğinde Yekül'ün gözlerini Aral'ın gözlerine benzetmesi de bu çocukların sıradan kişiler olmadıklarına dair ilk ipuçlarından biri olarak dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 58).

Türk mitolojisinde Maydere, insanları koruyan yardımcı ruhlardan biri olarak kabul edilmektedir. Teleüt inanışlarına göre Maydere ve kardeşi Mayana, göğün üçüncü katında yaşamakta ve Bay Ülgen Ana'nın oğulları olarak bilinmektedir (Bayat, 2017: 18). Bazı anlatılarda ise Maydere, insanları koruyan ve zor zamanlarda yardım eden kurtarıcı bir ruh olarak karşımıza çıkmaktadır (Bayat, 2017: 78). Maydere, iyiliği temsil eden ve insanlarla tanrısal dünya arasında bağ kuran mitolojik şahsiyetlerden biridir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Aral ve Ural'ın aslında sıradan çocuklar olmadıkları anlaşılmaktadır. Ana'nın kaybolmasının ardından bu iki karakterin Tanrı Ülgen tarafından Ana'yı korumak amacıyla gönderilen yardımcı ruhlar olduğu ortaya çıkar. Eserde Maydere ve Mangdeşire de Kalgançı Çağ'ın habercileri olan iki ruh olarak tanıtılmaktadır (Karabulut, 2022: 79). Ancak bu kullanım, klasik mitolojik anlatılardan kısmen ayrılmaktadır. Geleneksel kaynaklarda farklı işlevlerle karşımıza çıkan bu figürler, romanda Ana'yı korumakla görevli yardımcı varlıklar olarak yeniden kurgulanmıştır. Böylece yazar, mitolojik şahsiyetleri birebir aktarmak yerine onları romanın olay örgüsüne uygun biçimde yeniden işlevlendirmiştir.

Maydere adı romanın ilerleyen bölümlerinde bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Su İyesi'nin ölümünün ardından Oltunç'un alageyik donuna girmiş Akbars ile karşılaştığı sahnede Akbars, "Tanrı Ülgen bu işi duydu. Eğer Maydere'yi yollamadıysa bilin ki görev Türk'ündür!" sözlerini söylemektedir (Karabulut, 2022: 54). Irk Bitig'de de iyi tarafta yer alan ulu ruhlardan biri olarak geçen Maydere'nin yerine görevin insanlara, özellikle de Türklere bırakılması, romanda Türk kimliği, töre ve sorumluluk bilincini öne çıkaran bir yaklaşımdır. Bu kullanım, mitolojik bir figürün yalnızca anlatıda yer almasını değil, aynı zamanda millî ve kültürel değerleri destekleyen sembolik bir işleve de sahip olduğunu

göstermektedir.

Türk mitolojisinde Yara Çeçen, insanlara ölümü öğreten ve ilk ölümü gerçekleştiren kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir. Mitolojik anlatılara göre insanlar ve diğer canlılar başlangıçta ölüm kavramını bilmedikleri için dünya giderek kalabalıklaşmıştır. Bunun üzerine Ülgen, insanların ömürlerinin sınırlı olduğunu göstermek ve ölüm olgusunu öğretmek amacıyla yardımcısı Yara Çeçen'i yeryüzüne göndermiştir. Böylece ilk ölüm gerçekleşmiş, ardından ölü gömme geleneği başlamıştır (Bayat, 2017: 59-60).

Yazar da ön sözünde, romanı oluştururken özellikle Fuzuli Bayat'ın *Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri* adlı eserinden yararlandığını belirtmektedir. Nitekim romanda Yara Çeçen'in ilk insanı öldürmesine ilişkin anlatı, Bayat'ın aktardığı mitolojik metinle büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Mitolojik anlatıda Yara Çeçen, yeryüzüne indiğinde bir evde bulunan kızlarla karşılaşır. Kızlar, ayaklarına kadar uzanan sakalı ve pejmürde görünümü nedeniyle onunla alay ederler. Bunun üzerine Yara Çeçen onları kargışlar; kızlar akıllarını kaybeder ve baba evlerinden ayrılarak evlenmeye başlarlar (Bayat, 2017: 59-60). Romanda da bu olay örgüsü korunmuş, ancak karakterin fiziksel görünümü daha ayrıntılı biçimde tasvir edilmiştir:

"Gökyüzünden yeryüzüne inen ışıktan çıkan adam pis görünüyordu. Saçları ayaklarına kadar uzanıyordu. Üzerinde deriden yapılmış bir kıyafet vardı. Kıyafetin üzerinden saçaklar sarkıyordu. Kollarında sıra sıra dizilmiş demir parçalar vardı. Pejmürde görünümlüydü." (Karabulut, 2022: 18). Bu tasvir, mitolojik kaynaklarda belirtilen pejmürde görünümle büyük ölçüde örtüşmektedir. Bununla birlikte romanda Yara Çeçen, büyük bir kudrete sahip, son derece hızlı hareket edebilen ve Tanrı Ülgen dışında kimsenin ulaşamayacağı kutsal bir figür olarak sunulmaktadır (Karabulut, 2022: 15).

Mitolojik kaynaklarda Yara Çeçen, insanların ne zaman, nerede ve nasıl öleceğine karar veren kader yargıcı olarak da kabul edilmektedir (Bayat, 2017: 36). Romanda ise bu işlev, ilk insanın ölümünü gerçekleştirmesi üzerinden yansıtılmaktadır. Yara Çeçen'in ilk canını aldığı kişi Toralp'tir. Toralp, ölmeden önce yalnızca Yara Çeçen'in sesini duyduğunu hatırlamakta; Yara Çeçen ise ruhunu iki kaşının arasından çıkararak onu öldürmektedir (Karabulut, 2022: 14-15). Ruhun alnın ortasından ayrılması, eserde ölümün ve ruhun bedenden ayrılışının sembolik bir anlatımı olarak dikkat çekmektedir.

Toralp'in ölümünden sonra gelişen olaylar, Yara Çeçen'in romanın temel çatışmalarından birini oluşturduğunu göstermektedir. İlk öldürülen insan olan Toralp,

ölümünün sorumlusu olarak gördüğü Yara Çeçen'den intikam almak istemekte ve bu nedenle Erlik Han'ın tarafında yer almaktadır. Erlik Han da Toralp'in bu öfkesini Ülgen'e karşı kullanabileceği bir araç olarak değerlendirmektedir. Toralp'in temel amacı ise Yara Çeçen'e ulaşabilmek için Ülgen'in yardımcılarından birini yenmektir (Karabulut, 2022: 15).

Romanda Yara Çeçen'e ulaşmanın son derece güç olduğu da özellikle vurgulanmaktadır. Toralp, ona ulaşabilmek için Eren Çeçen'i bulmayı dahi düşünmüş; ancak anlatıya göre Eren Çeçen, bilgeliğine rağmen böyle bir girişimde bulunmaya cesaret edememiştir (Karabulut, 2022: 42). Türk mitolojisinde birlikte anılan Yara Çeçen ve Eren Çeçen figürleri, romanda da aynı gelenekten beslenmekle birlikte Eren Çeçen olay örgüsünde etkin bir karakter olarak değil, mitolojik göndermeyi güçlendiren sembolik bir unsur olarak yer almaktadır.

Yazarın, Yara Çeçen figürünü Türk mitolojisindeki temel özelliklerini büyük ölçüde koruyarak kurguya aktardığı görülmektedir. İlk ölümü gerçekleştirmesi, ölümü insanlara öğretmesi ve ulaşılması güç kutsal bir varlık olarak sunulması mitolojik kaynaklarla örtüşmektedir. Buna karşılık Toralp ile yaşadığı çatışma ve romanın merkezindeki intikam kurgusunun temelini oluşturması, Yara Çeçen'e modern fantastik anlatı içerisinde yeni bir işlev kazandırmaktadır.

Türk mitolojisinde Oçurman, yaratılış anlatılarında adı geçen kutsal varlıklardan biridir. Bayat'a (2017: 48-50) göre yaratılışın başlangıcında aşağıda yalnızca su, yukarıda ise gök bulunmakta, henüz toprak yaratılmamış durumdadır. Bu dönemde gökte yaşayan Oçurman'ın oturacağı veya dinleneceği bir yer dahi bulunmamaktadır. İnsanların kendisine kurban sunmadığı belirtilen Oçurman, şamanik inanç sisteminde yaratıcı güçle ilişkilendirilen önemli bir varlık olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte Bayat (2017: 48-50), Oçurman'ın da mutlak kudreti temsil eden daha yüce bir Tanrı tarafından yaratıldığını, Ülgen'in ise daha sonraki dönemlerde şamanik düşüncede ön plana çıkan bir ruh olduğunu ifade etmektedir.

Romanda ise Oçurman, mitolojik anlatılardaki tanrısal kimliğinden farklı bir biçimde ele alınmaktadır. Eserde Oçurman, Tanrı'sına kansasız kurban sunan, olağanüstü fiziksel güce sahip bir halk kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Karabulut, 2022: 40). Anlatı boyunca onun gücü sık sık vurgulanmakta; dağ kaldırma ve insanüstü kuvvet gibi Türk mitolojisinde yaygın olarak görülen olağanüstü güç motifleri de karakter aracılığıyla kurguya aktarılmaktadır. Romandaki Oçurman, klasik mitolojideki yaratıcı ve kutsal varlık

niteliğinden uzaklaştırılarak insanî özellikler taşıyan bir kahramana dönüştürülmüştür. Böylece tanrısal kimliği geri planda bırakılmış, olay örgüsü içerisinde yan rol üstlenen bir karakter olarak yeniden kurgulanmıştır. Buna karşılık Oçurman ile Erlik Han arasındaki ilişki ayrıntılı biçimde işlenmemiş; karakter daha çok mitolojik atmosferi güçlendiren yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla yazarın, Oçurman figürünü mitolojik kaynaklara bütünüyle bağlı kalmadan, fantastik anlatının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumladığı söylenebilir.

Eserde Ana'nın ölümü, yalnızca insanlar üzerinde değil, Tanrı Ülgen'in diğer çocukları üzerinde de derin bir etki bırakmaktadır. Saf, masum ve insanların iyiliğini düşünen varlıklar olarak tasvir edilen Ülgen'in çocukları, Ana'nın ölümünün ardından büyük bir üzüntüye kapılarak ruhlarını alınlarından göğe salıverirler. Göğe yükselen bu ruhların yaydığı ışık karanlığı aydınlatmaktadır (Karabulut, 2022: 95). Ancak mitolojik kaynaklarda Ülgen'e bağlı yardımcı ruhların temel işlevleri iyilik, koruyuculuk ve insanlara yardım etmektir. Bu ruhların kendi canlarına kıymaları ya da kendilerini feda etmeleri gibi özelliklere rastlanmamaktadır. Bu nedenle eserde yer alan söz konusu anlatımın geleneksel mitolojik tasavvurdan ayrıldığı ve kurmaca dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda oluşturulduğu söylenebilir.

Ülgen'in çocuklarının ruhlarının göğe yükselmesinin ardından bu ışıkları gören kamlar, kapılarının önünde ateş yakarak ruhlar için Tanrı'dan af dilemiş ve Erlik Han'ın etkilerinden korunmak amacıyla alkışlarda bulunmuşlardır (Karabulut, 2022: 98). Bu durum, kamların ruhani dünyadaki değişimleri hissedebilen ve bunlara uygun ritüeller gerçekleştiren kişiler olarak sunulduğunu göstermektedir.

Al karısı, Tunay'ın Eçü Dağı'ndaki sınavları sırasında karşılaştığı ilk varlıklardan biridir. Eserde kıvılcı saçlı, buruşuk yüzlü ve beyaz tenli bir kadın olarak tasvir edilmektedir (Karabulut, 2022: 142). Türk halk inanışlarında Al karısı, özellikle lohusa kadınlara musallat olan kötü bir varlık olarak bilinmektedir. Beydili'ye (2004: 34) göre Al karısı yeni doğum yapmış kadınların yanına gelir ve onları yalnız yakaladığında zarar verir. Bu bakımdan Tunay'ın yalnız bir kadın olarak Al karısıyla karşılaşması geleneksel inanışla kısmen örtüşmektedir. Ancak Tunay'ın lohusa olmaması, karşılaşmanın doğrudan geleneksel anlatıdaki işlevle örtüşmediğini göstermektedir. Dolayısıyla bu kullanım, mitolojik unsurun çağdaş kurmaca içerisinde yeniden yorumlanmış bir örneği olarak düşünülebilir.

Eserde ayrıca Al karısının yakalanması ve etkisiz hâle getirilmesi için iğne

kullanılması motifine de yer verilmiştir. Al karısının iğneyle kontrol altına alınması ya da tutsak edilmesi, Türk halk inanışlarında yaygın biçimde görülen uygulamalardan biridir. Roman, geleneksel motifleri korurken bunları romanın olay örgüsüne uyarlayarak kullanmıştır.

Türk mitolojisinde Erlik Han'ın emrinde bulunan kötü ruhlar, insanlara hastalık, kötülük ve ölüm getiren varlıklar olarak kabul edilmektedir. Körmös adı verilen bu varlıklar çoğunlukla korkutucu görünümlere sahip yaratıklar ya da cinler şeklinde tasvir edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 53). Erlik Han'ın Tamgası romanında da körmösler, Erlik Han'ın hizmetinde bulunan ve onun emirlerini yerine getiren doğaüstü varlıklar olarak kurgulanmıştır.

Romanda öne çıkan körmöslerden biri Kıraç'tır. Çok eski zamanlarda Erlik Han'ın sarayına getirilen Kıraç, burada köle gibi yetiştirilmiş; hatta saraya getirildiği dönemde dünyada henüz savaşların ve tufanların yaşanmadığı belirtilmiştir (Karabulut, 2022: 37-39). İlk tasvirinde ufak tefek yapılı, kulakları kafasına yapışık, iri burun deliklerine ve küçük gözlere sahip bir varlık olarak anlatılan Kıraç'ın yüzünde Erlik Han'ın tamgasını taşıyan bir dağlama izi bulunmaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise kuyruklu, koyu tenli, beyaz benekli ve boynuzları yeni çıkmaya başlayan bir körmös görünümünde betimlenmektedir (Karabulut, 2022: 119).

Eserde Erlik Han'ın körmöslerini yeryüzüne çeşitli görevler için gönderdiği görülmektedir. Görevlerini başarıyla yerine getirenler ödüllendirilirken başarısız olanlar ağır biçimde cezalandırılmaktadır. Bu cezaların en dikkat çekenini dağlamadır. Erlik Han'ın tamgasını taşıyan körmöslerin toplum içerisinde aşağılandıkları, ayrıca enselerinde de aynı tamganın bulunduğu belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 39, 48). Kıraç'ın Oçurman'ın atından iki tüy getirme görevini yerine getirememesi üzerine sol ayağındaki iki küçük parmağının kesilmesi de bu cezalandırma anlayışını göstermektedir (Karabulut, 2022: 38).

Körmöslerin yaratılışına ilişkin mitolojik anlatı da romanda yer almaktadır. Bayat'a (2017: 33) göre Erlik Han, hizmetkârlarının çoğalmasında yasaklanınca demirci aletleriyle demiri dövmeye başlamış, örsün altındaki kara nemden yeni körmösler meydana gelmiştir. Böylece körmöslerin doğrudan Erlik Han tarafından yaratıldığına inanılmaktadır.

Mitolojik kaynaklarda körmös kelimesinin "görünmez" anlamı taşıdığı ve görünmezliğin şeytani varlıkların temel özelliklerinden biri olduğu belirtilmektedir (Beydili, 2004: 341). Romanda da bu özellik korunmuştur. Oçurman'ın evine gitmek isteyen üç körmös önce insan bedenlerine girerek kılık değiştirmiş, ardından görünmez hâlde eve

yaklaşmıştır. Ancak Süt Gölü'nden çıkan altın kâseleri çalmaya çalışırken Oçurman tarafından fark edilmiş ve görünür olmuşlardır (Karabulut, 2022: 40). Böylece körmöslerin görünmezlik ve şekil değiştirme özellikleri mitolojik gelenekle büyük ölçüde uyumlu biçimde aktarılmıştır.

Körmösler, açgözlü varlıklar olarak da tasvir edilmektedir. Oçurman'ın evindeki değerli eşyaları görünce kendilerine verilen görevi unutarak altın kâseleri çalmaya yönelmişler; ancak Oçurman'ın gücü karşısında parçalanarak yok olmuşlardır (Karabulut, 2022: 40). Bunun yanında Kırac'ın parmakları kesildiğinde kan akmaması fakat acı hissetmesi, körmöslerin fiziksel özelliklerine ilişkin dikkat çekici bir ayrıntı olarak verilmiştir (Karabulut, 2022: 41).

Romanda körmöslerin insanların düşüncelerini okuyabildikleri de belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 77). Bununla birlikte Kırac, diğer körmöslerden ayrılan bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Uzun süredir Tanrı Ülgen'in tarafında yer alanlara yardım ettiği, Ana'nın kaybolmasının ardından Tunay'a destek olduğu ve onu Ana'ya ulaştırmaya çalıştığı görülmektedir (Karabulut, 2022: 61, 77). Ayrıca Songa Ormanı ile Neng Nehri'ne yaptığı yolculuk sırasında su iyeleri ve Ak Ana'nın muhafızları onun iyi niyetini fark ederek zarar vermemiş, istediği haritayı da kendisine vermiştir (Karabulut, 2022: 118).

Kırac'ın bir gün Ana gibi Tanrı'ya ulaşmayı hayal etmesi, karakteri diğer körmöslerden ayırmaktadır. Ancak Erlik Han'a bağlı kötücül bir varlığın iyilik tarafında yer alması ve kutsal varlıklar tarafından güvenilir kabul edilmesi, geleneksel Türk mitolojisiyle tam olarak örtüşmemektedir. Bu nedenle Kırac, mitolojik özelliklerden yararlanılarak oluşturulmuş, ancak modern fantastik kurgunun ihtiyaçları doğrultusunda dönüştürülmüş bir karakter olarak değerlendirilebilir.

Romanda körmöslere yüklenen bir diğer özellik ise ayin gerçekleştirebilmeleridir. Ana'nın kaybolmasının ardından uğranılan köyde bir körmösün insan kılığına girerek hancı olduğu görülmektedir. Bu hancının mutfağında çanakların ve kazanların kendiliğinden hareket ettiği anlatılmaktadır (Karabulut, 2022: 84). Aynı körmös, Toralp'e ulaşabilmek amacıyla bakır bir tepsiyi ateşte dolaştırarak ve çeşitli tohumlar kullanarak bir ayin gerçekleştirmektedir (Karabulut, 2022: 85). Oysa mitolojik kaynaklarda körmösler ayin yapan ya da büyü uygulayan varlıklar olarak değil; insanlara korku, hastalık ve kötülük getiren ruhlar şeklinde tanımlanmaktadır. Bu nedenle romanda körmöslere yüklenen bu işlevlerin geleneksel mitolojik anlayıştan ziyade yazarın kurmaca dünyasına ait bir yorum olduğu söylenebilir.

Romanda Tunay, doğuştan sahip olduğu demircilik yeteneği ve kamlardan öğrendiği bilgiler sayesinde sıradan bir insan olmaktan uzaklaşmaktadır. Büyülü kılıcı ve demire hükmetme becerisi, onu Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen demircilik geleneğiyle ilişkilendirmektedir. Ancak eser, Tunay'ı doğrudan bir kam olarak sunmamakta; şamanik bilgiye sahip seçilmiş bir roman kahramanı olarak yeniden kurgulamaktadır.

Oltunç, doğayla kurduğu güçlü bağ, ağaçlarla iletişim kurabilmesi ve ritüeller aracılığıyla görünmeyen dünyayla ilişki kurabilmesi bakımından seçilmiş bir karakter görünümündedir. Doğayla kurduğu bu özel ilişki, onun doğanın koruyucusu ve rehberi olarak kurgulanmasını sağlamaktadır. Yazar, Türk mitolojisindeki seçilmiş insanlara ilişkin özellikleri çağdaş roman kahramanı üzerinden yeniden yorumlamaktadır.

Türk mitolojisinde ağaç, gök, yer ve yeraltı arasında bağlantı kuran kozmik bir unsur olarak kabul edilmektedir. Özellikle kayın ağacı, koruyucu ve merhametli ana tanrıça Umay ile birlikte Ülgen tarafından yeryüzüne indirilen kutsal bir ağaçtır. İnan'a (1986: 64) göre Ülgen'in gökte yaşayan yedi oğlundan biri kayın ağacında yaşamaktadır. İnsanların bu ağaca bez veya paçavra bağlamaları ise ağacın kutsallığını ve dileklerle ilişkilendirilen yönünü göstermektedir. Bununla birlikte bazı anlatılarda kayın ağacının yeraltı dünyasına açılan bir geçit olarak kullanılması, ağaca yüklenen kutsallığın farklı biçimlerde yorumlandığını göstermektedir.

Eserde de ağacın bu çift yönlü işlevi dikkat çekmektedir. Mangut Gölü'nün taşması sonucu savrulan Toralp, yaşlı bir kayın ağacına tutunarak ayağa kalkmaya çalışmaktadır. Ancak her dokunuşunda ağacın kabuk dökmesi, Toralp'in kötülükle özdeşleşen kimliğine karşı ağacın sembolik bir tepki verdiği şeklinde yorumlanabilir (Karabulut, 2022: 93). Ayrıca üzerinde Erlik Han tamgası bulunan kayın ağacı, kutsal kabul edilen ağacın yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilmesi bakımından dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır.

Romanın girişinde yer alan şiirde de Hayat Ağacı'nın kutsallığına vurgu yapılmaktadır. Ağacın köklerinin ve dallarının farklı âlemlerle ilişkilendirilmesi, Kutup Yıldızı ve Ak Ana gibi mitolojik unsurlarla birlikte anılması, onun sıradan bir ağaç değil, evrenin merkezini temsil eden kozmik bir varlık olduğunu göstermektedir (Karabulut, 2022: 9).

Erlik Han Tamgası romanında Hayat Ağacı motifi farklı sahnelerde tekrar edilmektedir. Bunlardan ilki, Ana'nın ahşap kulübesinde bulunan tablodaki ağaç tasviridir. Ağacın dalları meyvelerle dolu, göğe uzanan kısmı aydınlık, kökleri ise karanlığa doğru

uzanmaktadır. Gövdesiyle bütünleşmiş kadın figürü, göğsünden akan süt ve çevresindeki hayvanlar ise doğurganlık, bereket ve koruyuculuk sembollerini güçlendirmektedir (Karabulut, 2022: 22).

Türk mitolojisinde Kübey Hatun, doğum ve doğurganlıkla ilişkilendirilen mitolojik bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Altay Türklerine göre ulu ananın yaşadığı ve kahramanlara memesinden süt verdiği yer ağaçla ilişkilendirilirken, Yakut Türklerinde doğum tanrıçası olarak kabul edilen Kübey Hatun'un ağacın içerisinde yaşadığı ve ağacın kökünden hayat suyunun aktığı belirtilmektedir. Er Sogotoh destanında da Kübey Hatun, yarı beline kadar çıplak, alt kısmı ağaç köklerini andıran, göğüslerinden süt veren orta yaşlı bir kadın şeklinde tasvir edilmektedir. Şaman dualarında ise ağaç, altın yapraklı ve yetmiş yapraklı mübarek kayın olarak anılmakta; doğum tanrıçası Kübey Hatun'un da bu kayın ağacının içerisinde yaşadığı ifade edilmektedir (Loğoğlu, 2016: 109).

Bu bilgiler doğrultusunda romanda yer alan ağaçla bütünleşmiş kadın figürü, göğsünden akan süt ve ağacın doğurganlık, bereket ve yaşamla ilişkilendirilen özellikleri, Kübey Hatun ve Hayat Ağacı tasvirleriyle ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla romandaki bu tasvir, Kübey Hatun ile Hayat Ağacı motifinin birlikte kullanıldığı bir temsil olarak değerlendirilebilir. Ağacın göğe doğru uzanan aydınlık kısmı ile köklerinin karanlığa yönelmesi ise ağacın farklı dünyalar arasında bağlantı kuran mitolojik niteliğini destekleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Benzer bir anlatım Tunay'ın ikinci sınavı sırasında da karşımıza çıkmaktadır. Kara Kam'ın dağının arkasındaki yemyeşil vadiye bulunan büyük ağacın dallarında çeşitli meyveler yer almakta, çevresinde hayvanlar dolaşmakta ve tepesinde Öksökö'nün kızıl yumurtası bulunmaktadır (Karabulut, 2022: 155). Dünya Ağacı'nın köklerinin yeraltını, gövdesinin yeryüzünü ve dallarının gökyüzünü temsil ettiğine ilişkin mitolojik anlayış dikkate alındığında (Bayat, 2017: 19), romandaki bu tasvirlerin geleneksel kozmolojik yapıyla büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Hayat Ağacı, yalnızca tasvirlerde değil, olay örgüsünde de işlevsel bir unsur olarak kullanılmaktadır. Boyga'nın Tunay'ı rüyasında gördüğü sahnede ağacın yaşamı ve bereketi temsil eden yönü yeniden vurgulanırken (Karabulut, 2022: 32), Oltunç'un ölümünün ardından Ana'nın evinde bulunduğu tablodaki ağacın yapraklarının sararması, doğanın bu ölümüne ortak olduğunu göstermektedir (Karabulut, 2022: 78). Böylece ağaç, yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan çıkmakta; yaşam, ölüm ve yeniden doğuş döngüsüne tepki veren canlı bir unsur hâline gelmektedir.

Romanda dikkat çeken bir diğer kullanım ise çermik sularının bulunduğu ormandaki, üzerinde Erlik Han tamgası bulunan ağaçtır. Demir Saray'a bu ağacın içinden geçilerek ulaşılması, ağacın iki dünya arasında geçiş sağlayan eşik mekân olarak kurgulandığını göstermektedir (Karabulut, 2022: 45).

Oltunç'un hasta ağaçları iyileştirmesi ve onlara saygıyla yaklaşması da ağaç kültürünün anlatıdaki yansımalarından biridir. Ağaçların Hayat Ağacı soyundan geldiğine inanılması, insan ile doğa arasındaki ilişkinin kutsal kabul edildiğini göstermektedir (Karabulut, 2022: 99). Romanda ağaç kültürü; yaşamı, bereketi, koruyuculuğu ve evrenin kozmik düzenini temsil eden temel mitolojik unsurlardan biri olarak işlenmiştir.

Boyga'nın hayvanı kurt olup adı Yekül'dür. Yekül, eser boyunca anlayan, algılayan, itaatkâr ve sevgi temelli ilişkiler kurabilen bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Türk mitolojisinde kurt, hem kutsal hem de yol gösterici bir hayvan olarak önemli bir yere sahiptir. Ergenekon Destanı'nda yol gösterici, Bozkurt Destanı'nda dişil kutsallığı temsil eden, Türeyiş Destanı'nda üretici bir unsur olarak yer alan kurt motifi; Oğuz Kağan Destanı'nda ise liderlik ve yönlendiricilik işleviyle öne çıkar.

Eserde Yekül de bu çok katmanlı yapıyı aksettiren bir figürdür. Sezgisel gücü yüksek olan Yekül, Tunay'ın evden ayrıldığı ilk gün handa onu tanıyarak yanına gitmiş ve onunla iletişim kurmuştur (Karabulut, 2022: 29). İnsan benzeri bir algı düzeyine sahip olması, onu yalnızca bir hayvan değil, aynı zamanda bilinçli bir yol arkadaşı hâline getirir. Yekül ile Boyga arasında güçlü bir bağ bulunur; birbirlerini uzaktan uluma yoluyla hisseder ve bu sayede iletişim kurarlar. Boyga'nın yönlendirmeleri doğrultusunda hareket eden Yekül, sahibinin iradesine uyumlu bir şekilde davranan sezgisel bir varlık olarak öne çıkar (Karabulut, 2022: 127).

Çoruhlu'ya (2002: 136) göre kurt renkleri de sembolik anlamlar taşır: ak kurt saflık ve göksel unsurlarla, al kurt şiddet ve yer unsurlarıyla, kara kurt ise yeraltı, karanlık güçler ya da karşı konulmaz kuvvetle ilişkilendirilir. Bu bağlamda Yekül'ün siyah bir kurt olmasına rağmen olumlu bir işlev üstlenmesi, renk sembolizmi açısından bir uyumsuzluk olarak düşünülebilir.

Eserde Öksökö, güçlü ve olağanüstü özelliklere sahip bir kartal olarak tasvir edilmektedir. Altın renkli kanatlara, Eçü Dağı kadar derin ve karanlık gözlere sahiptir. Kanatlarının büyüklüğü sayesinde dağları hızla aşabilen bu varlık, gökkuşağını andıran renkli bir kuyruğa sahiptir. Bakır tırnakları bulunan Öksökö'nün gagası ise bir canlıyı tek hamlede parçalayabilecek kadar güçlüdür (Karabulut, 2022: 151). Bu tasvir, kartalın göksel güçlerle

ilişkilendirilen mitolojik bir varlık olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Tulpar, Türk mitolojisinin en önemli mitolojik hayvanlarından biri olup olağanüstü özelliklere sahip kutsal bir at olarak kabul edilmektedir. Türk, Kırgız ve Altay mitolojilerinde önemli bir yere sahip olan tulpar; beyaz ya da tek renkli, kanatlı, rüzgâr hızında koşabilen ve yalnızca alp ile yiğitlerin binebildiği efsanevi bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Bazı inanışlarda kökeninin suyla ilişkilendirildiği, Başkurt anlatılarında ise kanatlarının yalnızca belirli zamanlarda görülebildiği belirtilmektedir. Bu özellikleriyle Tulpar, güç, sadakat ve seçilmiş kahramanlara rehberlik etme düşüncesini temsil eden mitolojik bir unsur olarak öne çıkmaktadır (Gürçay, 2019: 47-49).

Erlik Han'ın Tamgası romanında Tulpar motifi, mitolojik kaynaklardaki temel özelliklerini büyük ölçüde koruyarak kurguya dâhil edilmiştir. Eserde Tunay'ın atı Yakut, sahibini sezgileriyle Boyga Kam'ın bulunduğu hana ulaştıran, onunla güçlü bir bağ kuran ve olağanüstü özellikler gösteren bir Tulpar olarak tasvir edilmektedir (Karabulut, 2022: 26, 113). Bunun yanında Tulparların yalnızca seçilmiş kişilere hizmet eden, rüzgârla yarışan ve kutsal varlıklar oldukları da vurgulanmaktadır (Karabulut, 2022: 111-113).

Bununla birlikte yazar, Tulpar motifini tamamen klasik anlatıya bağlı kalmadan yeniden yorumlamaktadır. Toralp'in üç at kılından bembeyaz bir at elde etmesi ve bu atın Erlik Han'ın tamgasını taşıması, mitolojik unsura kurguya özgü yeni anlamlar kazandırmaktadır (Karabulut, 2022: 86). Ayrıca bazı sahnelerde Tulparların Toralp'ten kaçması ya da Demir Saray'daki siyah Tulparların farklı karakterler tarafından kullanılabilmesi, mitolojik kaynaklarda yalnızca seçilmiş kahramanlara ait olduğu belirtilen anlayışın romanda kısmen dönüştürüldüğünü göstermektedir (Karabulut, 2022: 67, 123). Romanda Tulpar, olay örgüsünü yönlendiren, kahramanların seçilmişliğini vurgulayan ve mitolojik atmosferi güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Böylece yazar, tulparın geleneksel mitolojik özelliklerini korurken kurmaca dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda ona yeni işlevler kazandırmıştır.

Su, Türk mitolojisinde kutsallık atfedilen ve ruh taşıdığına inanılan temel kült unsurlarından biridir. Bu nedenle suya saygı gösterilmesi, kirletilmemesi ve gerektiğinde izin alınarak kullanılması gerektiğine inanılmaktadır. *Erlik Han'ın Tamgası*'nda su, kutsal ve canlı bir varlık olarak ele alınmaktadır. Oltunç'un çermik suyundan almadan önce sudan izin istemesi, suya duyulan saygıyı ve onun kutsallığına ilişkin geleneksel anlayışı yansıtmaktadır (Karabulut, 2022: 47). Bu anlayış, ritüeller sırasında ateşin su yerine toprakla söndürülmesinde de görülmektedir. Oltunç'un gerçekleştirdiği ritüelde (Karabulut, 2022: 48) ve Akbars'ın ateşi söndürmesinde (Karabulut, 2022: 110) suyun kirletilmemesi ve su ruhuna zarar verilmemesi

gerektiğine ilişkin inanış korunmaktadır.

Eserde su kültürünün yalnızca ritüellerle sınırlı kalmadığı, mekân tasvirlerinde de önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Mangut Gölü'nün Toralp'e tepki vermesi, onu boğmaya çalışması ve kılıcın göle saplanmasıyla birlikte canı yanıyormuş gibi taşarak yükselmesi, suyun canlı ve irade sahibi bir varlık şeklinde kurgulandığını göstermektedir (Karabulut, 2022: 93). Bu yaklaşım, Eski Türk inanç sistemindeki animistik dünya görüşünün kurmaca içerisinde yeniden yorumlanmış bir yansımasıdır.

Su kültürüyle bağlantılı kutsal mekânlar da romanda dikkat çekmektedir. Çermik suyunun bulunduğu bölgede yer alan Eren Türbesi ile Emet Çukuru, doğaüstü güçlerle ilişkilendirilen kutsal alanlar olarak sunulmaktadır. Özellikle Emet Çukuru'nun geçmişi görebilme ve Tanrı'dan işaret alma amacıyla ziyaret edilmesi, suyun metafizik bir işlev üstlendiğini göstermektedir (Karabulut, 2022: 43, 102-103). Romanda su kültürü, Türk mitolojisindeki kutsal niteliğini büyük ölçüde korumaktadır. Bununla birlikte su, yalnızca kutsanan bir unsur olmaktan çıkarılarak olay örgüsünü yönlendiren ve karakterlerin kaderini etkileyen aktif bir anlatı unsuru hâline getirilmiştir. Türk mitolojisinde doğadaki her varlığın bir koruyucu ruhunun bulunduğu inanılmaktadır. Bu ruhlardan biri olan su iyesi; göl, ırmak, kaynak ve pınarların koruyucusu olarak kabul edilir. Suya saygısızlık edilmesi ya da kirletilmesi hâlinde su iyesinin insanları cezalandıracağına; buna karşılık ona saygı gösteren ve kurban sunan kişilere yardım edeceğine inanılmaktadır (Türkan, 2009, akt. Bakırcı, 2025: 208).

Romanda su iyesi, klasik mitolojik anlayışa bağlı kalınarak doğa ruhu olarak kurgulanmıştır. Erlik Han'ın yönlendirmesiyle çermikteki şifalı sulara gelen Toralp, kılıcını güçlendirebilmek amacıyla su iyelerinden en zayıf olanını öldürerek onun kalbini çıkarır (Karabulut, 2022: 42-46). Bu olay, yalnızca Toralp'in güç kazanmasını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda romanın sonraki olaylarının da başlangıç noktasını oluşturur. Su iyesinin ölümünün ardından diğer su iyelerinin onun için tabut hazırlamaları, cenaze töreni düzenlemeleri ve yas tutmaları ise mitolojik kaynaklarda rastlanmayan yeni bir yorum olarak dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 47). Böylece su iyeleri yalnızca doğa ruhları olmaktan çıkarılarak insani duygu ve davranışlara sahip karakterler şeklinde sunulmuştur.

Romanda su iyeleri beyaz giysili, balık benzeri kuyruklara sahip ve kendilerine özgü bir dil konuşan varlıklar olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca su iyesine iyilik yapan kişinin günahkâr olsa bile Ülgen tarafından bağışlanacağına ilişkin inanç da anlatıya dâhil edilmiştir (Karabulut, 2022: 43). Bu durum, su iyelerinin ahlaki düzenle ilişkilendirilen kutsal varlıklar olarak da düşünüldüğünü göstermektedir. Yazar, su iyesini temel özellikleri bakımından Türk

mitolojisine bağılı kalarak kullanmış; ancak ona cenaze ritüeli, yas tutma ve insani duygular gibi yeni özellikler kazandırarak kurmaca dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Türk mitolojisinde sayılar yalnızca nicelik bildiren unsurlar değil; kozmolojik düzeni, kutsallığı ve çeşitli ritüelleri ifade eden sembolik değerler taşımaktadır. *Erlik Han Tamgası* adlı romanda da sayı sembolizminin anlatının birçok bölümünde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle iki, üç, yedi, dokuz ve kırk sayıları olay örgüsüne mitolojik bir derinlik kazandıran unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Eserde iki sayısı sınırlı olmakla birlikte çeşitli olaylarda karşımıza çıkmaktadır. Ak Ana'nın iki muhafızının bulunması, Oçurman'ın atından iki tüy getirilmesinin istenmesi ve Toralp'in Mangut Gölü'nün koruyucu boğasını yakalamak için kemendini iki kez şaklatması bu kullanımlara örnek gösterilebilir (Karabulut, 2022: 38, 87, 127). Ancak iki sayısı, romanda sembolik bir merkez oluşturmaktan ziyade diğer kutsal sayıların yanında yardımcı bir unsur olarak kullanılmaktadır.

Türk kozmolojisinde gök, yer ve yeraltından oluşan üçlü evren anlayışı nedeniyle üç sayısı kutsal kabul edilmektedir. Romanda da bu anlayışa uygun biçimde Hayat Ağacı'na ulaşmak isteyenlerin üç sınavdan geçmesi, Erlik Han'ın Oçurman'ı bulmak için üç körmös görevlendirmesi ve Toralp ile Tunay'ın Eçü Dağı'nda üç aşamalı sınavlara tabi tutulmaları dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 39, 137). Bunun yanında Boyga'nın üç dairesel hareketle koruyucu bir küre oluşturmaları, Tunay'ın üzerlik otunu üç kez çevirerek gizlenen çadırı görünür hâle getirmesi, Toralp'in üç at kılını kullanarak atını çağırması, üç gün süren uyku ve üç farklı otla gerçekleştirilen tedavi gibi uygulamalar da üç sayısının ritüel ve büyüsel yönünü ortaya koymaktadır (Karabulut, 2022: 32, 72, 80, 86). Üç sayısı, romanda kozmolojik düzeni ve kutsallığı temsil eden en belirgin sembollerden biri olarak kullanılmaktadır.

Eserde sıkça kullanılan bir diğer kutsal sayı ise yedidir. Eski Türk inanç sisteminde yedi kat gök ve yedi kat yer anlayışı önemli bir yer tutmaktadır. Toralp'in mezarındaki kayın ağacının kökleri aracılığıyla yerin yedi kat altındaki Erlik Han'ın sarayına ulaşması bu kozmolojik anlayışın anlatıya yansımalarıdır (Karabulut, 2022: 16). Ayrıca Boyga'nın Tunay'ın kılıcına büyü yaparken elini kılıcın üzerinde yedi kez dolaştırması da yedi sayısının ritüel amaçlı kullanımını göstermektedir (Karabulut, 2022: 32). Böylece yedi sayısı hem kozmik düzeni hem de kutsallığı temsil eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk mitolojisinde kutsallık ve kozmik düzenle ilişkilendirilen bir diğer sayı dokuzdur (Beydili, 2004: 489). Romanda Toybadım Irmağı'nın dokuz nehrin birleşmesiyle oluşması (Karabulut, 2022: 70) ve Mangut Gölü'nün koruyucu boğasının dokuz gözü, dokuz kulağı ve dokuz bacağıyla tasvir edilmesi (Karabulut, 2022: 87), dokuz sayısının olağanüstülüğü ve

mitolojik gücü vurgulamak amacıyla kullanıldığını göstermektedir.

Türk kültüründe kırk sayısı ise olgunlaşma, dönüşüm ve sınanma süreçleriyle ilişkilendirilmektedir. Romanda Tunay'ın Eçü Dağı'ndaki sınav sırasında Al Karısı ile karşılaşınca kırk kat küçülmesi (Karabulut, 2022: 142), kahramanın olağanüstü bir sınavdan geçerek değişim yaşadığını simgelemektedir. Kırk sayısı, anlatıda dönüşüm ve olgunlaşmanın sembolü olarak işlev görmektedir. Romanda iki, üç, yedi, dokuz ve kırk sayıları farklı bağlamlarda kullanılmıştır. Bunlar arasında özellikle üç, yedi ve dokuz sayılarının Türk mitolojisi ve eski Türk kozmolojisindeki kutsal anlamlarıyla örtüşecek biçimde kurgulandığı görülmektedir. Böylece sayılar, yalnızca nicelik bildiren unsurlar olmaktan çıkarak anlatıya kutsallık, olağanüstülük ve mitolojik derinlik kazandıran sembolik araçlar hâline gelmiştir.

Romanda renk sembolizmi önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle canlıların ölümü sonrasında ortaya çıkan dumanların değişik renklerde tasvir edilmesi, karakterlerin ve varlıkların manevi konumlarını yansıtan semboller olarak kullanıldığını göstermektedir. Eserde özellikle mavi, siyah, beyaz ve kırmızı renkleri ön plana çıkmaktadır. Mavi renk, Türk mitolojisinde gök, kutsallık ve ilahi güç ile ilişkilendirilmektedir. Eserde de bu renk çeşitli unsurlar aracılığıyla karşımıza çıkmaktadır. Toralp'in öldürdüğü su iyesinin ağzından pembe ve mavi karışımı bir duman yükselmesi (Karabulut, 2022: 45), ruhun bedenden ayrılışının sembolik bir anlatımı olarak değerlendirilebilir. Ancak Türk mitolojisinde ölüm anında ruhun renkli duman şeklinde bedenden çıkmasına ilişkin bir motif bulunmamaktadır. Bu nedenle söz konusu tasvir, geleneksel mitolojik anlatılardan ziyade çağdaş kurmaca anlayışının bir ürünüdür. Su iyesinin kanının mavi olması (Karabulut, 2022: 46-47) ve çekik mavi gözlerle tasvir edilmesi (Karabulut, 2022: 50), bu varlığın su ve gök unsurlarıyla ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Bunun yanında Boyga'nın çadırındaki şeritlerin ve Eçü Dağı'ndaki taş kuşaklarının mavi renkte olması da bu rengin kutsallık ve koruyuculuk işleviyle kullanıldığını göstermektedir.

Türk mitolojisinde renkler, kutsallık, iyilik, kötülük ve kozmik düzeni ifade eden semboller olarak önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda siyah renk daha çok ölüm, karanlık, yeraltı dünyası ve kötücül güçlerle; beyaz renk ise saflık, temizlik, iyilik ve kutsallıkla ilişkilendirilmektedir (Çoruhlu, 2002: 183). Romanda siyah rengin sembolik kullanımı ilk olarak Boyga'nın öfkesi sırasında görülmektedir. Tunay ile ilk karşılaşmasında sorduğu soruya sinirlenen Boyga'nın mavi gözlerinin siyaha dönmesi, karakterin ruh hâlindeki değişimi ve öfkesini sembolik olarak yansıtmaktadır (Karabulut, 2022: 33). Böylece siyah renk, karakterin iç dünyasını görünür kılan bir anlatım unsuru hâline gelmektedir.

Beyaz renk ise romanda daha çok kutsallık ve saflıkla ilişkilendirilmektedir. Çermikte yaşayan su iyelerinin beyaz giysiler içerisinde tasvir edilmesi, onların temiz ve koruyucu niteliklerini ön plana çıkarmaktadır (Karabulut, 2022: 43). Bununla birlikte yazar, bazı noktalarda geleneksel renk sembolizmini bilinçli biçimde değiştirmektedir. Erlik Han'ın yanında yer alan Toralp'in, üç at kılını birbirine sürterek çağırdığı atın bembeyaz olması dikkat çekmektedir (Karabulut, 2022: 86). Türk mitolojisinde beyaz renk çoğunlukla göksel ve kutsal varlıklarla ilişkilendirilirken, Erlik Han'ın temsil ettiği yeraltı dünyası kara renkle özdeşleştirilmektedir. Bu nedenle Toralp'in beyaz bir ata sahip olması, geleneksel renk sembolizminin kurmaca doğrultusunda yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Siyah renk, romanda yalnızca karakterlerin tasvirinde değil, ölümün anlatımında da sembolik bir işlev üstlenmektedir. Oltunç'un yok ettiği körmöslerin bedenlerinden siyah dumanların yükselmesi ve Tunay ile Toralp'in son mücadelesinde Erlik Han'ın tamgasını taşıyan kılıca her darbe indirildiğinde siyah dumanların ortaya çıkması, ölümün ve kötücül gücün görünür hâle getirildiğini göstermektedir (Karabulut, 2022: 66, 162). Böylece siyah duman, özellikle Erlik Han'a bağlı varlıkların ölümüyle ilişkilendirilen özgün bir ölüm motifi olarak kullanılmaktadır. Klasik Türk mitolojisinde kara rengin ölüm ve yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilmesine rastlanmakla birlikte, ölümün siyah duman şeklinde somutlaştırılması mitolojik kaynaklarda yer almayan, yazarın kurmaca dünyasına kazandırdığı özgün bir anlatım biçimi olarak okunabilir.

Türk mitolojisinde kırmızı renk; güneş, güç, cesaret, savaş ve hâkimiyet ile ilişkilendirilmektedir (Çoruhlu, 2002: 186). Eserde de kırmızı rengin bu anlam çerçevesinde kullanıldığı görülmektedir. Tunay, Ana'nın kaybolmasının ardından Kırac körmösün yardımıyla onun defterlerini bulur ve bu defterlerin tamamının kırmızı kaplı olduğu belirtilir (Karabulut, 2022: 78). Kırmızı rengin bilgi, güç ve kutsallıkla ilişkilendirilmesi bakımından bu kullanım dikkat çekicidir.

Mangut Gölü'nün koruyucusu olan dokuz gözlü, dokuz kulaklı ve dokuz ayaklı boğa, gücün ve savaşçılığın sembolü olarak tasvir edilmektedir. Toralp bu boğayı öldürdüğünde bedeninden kırmızı bir duman yükselir ve bu sırada ağaçların saygı gösterircesine dallarını yere eğdiği görülür (Karabulut, 2022: 90). Kırmızı rengin savaş ve güç ile ilişkilendirilmesi dikkate alındığında, boğanın ölümünden sonra ortaya çıkan kırmızı duman onun olağanüstü niteliğini ve savaşçı kimliğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte ölüm anında ruhun kırmızı renkli duman şeklinde tasvir edilmesi geleneksel Türk mitolojisinde yer alan bir motif değildir. Bu nedenle söz konusu kullanım, yazarın kurmaca dünyasına ait bir yorumdur.

Kırmızı renk, Tunay'ın Eçü Dağı'ndaki ilk sınavında da karşımıza çıkmaktadır. Tunay, Al Karısı'nın tuzağından kurtulmak amacıyla önündeki nesneleri bir araya getirdiğinde kırmızı bir duman yükselmektedir (Karabulut, 2022: 144). Türk mitolojisinde Albastı veya Al Karısı, lohusa kadınlara musallat olan ve hastalık getiren kötücül bir ruh olarak bilinmektedir (Çoruhlu, 2002: 54). Eserde Al Karısı'nın Tunay'ın karşısına çıkması doğum veya lohusalık bağlamında gerçekleşmese de "al" sözcüğünün Eski Türkçede kırmızı anlamına gelmesi nedeniyle ortaya çıkan dumanın kırmızı renkte olması sembolik açıdan anlamlıdır. Romanda renkler karakterlerin ait oldukları dünyaları, ahlaki konumlarını ve ruhsal durumlarını yansıtan sembolik göstergeler hâline getirilmiştir. Mavi renk göksel ve kutsal varlıklarla, siyah ölüm ve yeraltı dünyasıyla, beyaz saflık ve iyilikle, kırmızı ise güç, mücadele ve savaşla ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte ölüm sonrasında ortaya çıkan renkli duman tasvirleri ve Toralp'in beyaz bir ata sahip olması gibi örnekler, yazarın geleneksel Türk mitolojisindeki renk sembolizmini çağdaş fantastik kurgu doğrultusunda yeniden yorumladığını göstermektedir.

Türk kültüründe ant içme, bireyler arasındaki bağlılığı ve güven ilişkisini güçlendiren önemli ritüellerden biridir. Andın bozulması ise yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda manevi sonuçlar doğuran ciddi bir suç olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle verilen sözün tutulması, Türk töresinin temel ilkelerinden biri olarak görülmektedir. Eserde Ana'ya ulaşabilmek amacıyla bir araya gelen Akbars, Tunay ve Boyga, birbirlerini koruyacaklarına ve yardım edeceklerine dair ant içmektedirler. Bunun için ant kadehine damarlarından kan damlatmış ve ardından kımız içmişlerdir (Karabulut, 2022: 99). Kan ve kımızın birlikte kullanılması, andın sıradan bir söz verme eylemi olmaktan çıkarılarak kutsal bir bağ hâline dönüştürüldüğünü göstermektedir.

Eski Türk inanç sisteminde doğrudan "ölüm yemini" olarak adlandırılan bir ritüel bulunmamakla birlikte, kan karıştırma ve ant içme uygulamalarının çeşitli Türk topluluklarında görüldüğü bilinmektedir. Bu nedenle romandaki sahne, geleneksel Türk ant içme ritüellerinden esinlenmekle birlikte kurmaca dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendirilmiş bir uygulamadır.

Türk kültüründe kılıç, güç, hâkimiyet ve kutsallığın sembolü olarak kabul edilmektedir. Destanlarda ve mitolojik anlatılarda kahramanların sahip oldukları silahlar çoğu zaman olağanüstü özellikler taşımakta ve çeşitli ritüellerle güç kazanmaktadır. *Erlik Han Tamgası* adlı eserde de kılıçların kutsanması ve güçlendirilmesine yönelik uygulamalar dikkat çekmektedir.

Eserde üç farklı kılıç kutsama ve güçlendirme pratiği görülmektedir. Bunlardan ilki Tunay'ın kılıcıdır. Boyga, Tunay'ın kılıcını kutsamak amacıyla elini kılıcın üzerinde yedi kez

gezdirmiş ve üzerine üzerlik tohumu serpmiştir (Karabulut, 2022: 32). Üzerlik otu, Türk halk inanışlarında nazardan ve kötü ruhlardan korunma amacıyla kullanılan önemli bir unsurdur. Yedi sayısının da kutsal kabul edilmesi nedeniyle bu uygulama, kılıcın manevi açıdan güçlendirilmesine yönelik bir ritüel olarak değerlendirilebilir. İkinci örnek Toralp'in kılıcıdır. Toralp, su iyesinin kalbini çıkararak kalp atmaya bırakıncaya kadar kılıcının üzerinde tutmuş ve bu şekilde kılıcını güçlendirmiştir (Karabulut, 2022: 45). Masum bir su iyesinin kalbiyle beslenen bu kılıç, eser içerisinde lanetli bir silah olarak tasvir edilmektedir. Nitekim Eçü Dağı'ndaki ikinci sınav sırasında Ak Ana'nın muhafızı kılıcı toprağa sapladığında toprağın kuruduğu görülmektedir (Karabulut, 2022: 147). Bu durum, kılıcın taşıdığı kötücül gücün doğaya da zarar verdiğini göstermektedir. Üçüncü örnek ise Oltunç'un kılıcıdır. Oltunç, keçi kılından hazırladığı bir karışımı üç yapraklı bir çiçekle birleştirerek kılıcına sürmüş ve ardından alkış eylemiştir (Karabulut, 2022: 52). Böylece kılıcın yalnızca fiziksel değil, manevi açıdan da güçlendirilmesi amaçlanmıştır.

Kılıçların üzerinde bulunan tamgalar da dikkat çekmektedir. Tunay'ın kılıcında kurt tamgası bulunurken, Toralp'in kılıcında Erlik Han'ın tamgası yer almaktadır. Bu tamgalar, kılıçların ait oldukları manevi dünyayı ve temsil ettikleri değerleri göstermektedir. Eserde kutsanmış kılıçların sahipleriyle özel bir bağ kurduğu görülmektedir. Tunay'ın kılıcını bir körmös almaya çalıştığında kılıçtan güçlü bir ışık yükselmiş ve sahibinden başkasına itaat etmemiştir (Karabulut, 2022: 75). Bu bağ, Tunay'ın kurt tamgasını görerek kurt gibi ulumasının ardından göğsünden çıkan ışığın kılıcı sarması ve kılıcın yeniden ona itaat etmesiyle de belirginleşmektedir (Karabulut, 2022: 159).

Romadaki kılıçlar, iyi ve kötü güçlerin sembolleri olarak kurgulanmıştır. Kılıçların çeşitli ritüellerle kutsanması, tamgalarla işaretlenmesi ve sahipleriyle ruhsal bir bağ kurmaları, Türk mitolojisindeki olağanüstü silah anlayışının çağdaş kurmaca içerisinde yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Eserde alkış ve kargış geleneği de örneklenmiştir. Yara Çeçen dünyaya indiğinde, ona gülen kızlara kargışta bulunmuştur (Karabulut, 2022: 17). Oltunç, evden ayrılırken Ana'dan alkışını esirgememesini istemiştir (Karabulut, 2022: 24). Su iyesinin ölümü üzerine Oltunç, suyu sakinleştirmek için alkış eylemiştir (Karabulut, 2022: 46). Masum su iyesinin kesilmiş bedenini dikerken ruhunun huzur bulması için alkış eylemiştir (Karabulut, 2022: 47). Oltunç, Toralp ile savaşa çıkmadan önce kılıcına alkış yapmış; Akbars, Oltunç'u Toralp ile savaşa girmeden önce alkışlamıştır (Karabulut, 2022: 52–56). Boyga, Tuğrul kuşunun kendisini kabul etmesi için ona alkış yapmıştır (Karabulut, 2022: 59). Ana'nın ölümü üzerine doğa, Ana'nın

cezasına karşılık olarak insanlar Tanrı'dan af dileyip alkış eylemiştir (Karabulut, 2022: 95). Tanrı Ülgen'in canına kıyan evlatları için kamlar, Erlik Han'dan korunmak adına alkış yapmıştır (Karabulut, 2022: 98).

Eserde alkış ve kargış geleneğinin yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Alkışlar çoğunlukla koruma, şifa, bereket ve başarı dilekleriyle ilişkilendirilirken; kargışlar cezalandırma ve olumsuz sonuçlar doğurma amacı taşımaktadır. Romanda alkış ve kargışların Türk halk kültüründeki geleneksel işlevlerini koruduğu söylenebilir. Yazarın bu uygulamaları anlatı içerisinde sıkça kullanması, eserin mitolojik ve folklorik atmosferini güçlendirmektedir.

Erlik Han, meşhur şiirdeki adımlarda önüne engel çıkmaması için Toralp'e iki görev vermiştir: Oltunç'u ve Ana'yı yok etmek. Eğer bu görevleri yerine getirmezse Tanrı Ülgen'in onları, Toralp'i ortadan kaldırıncaya kadar yeniden dirilteceği belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 41).

Türk mitolojisinde ölüm sonrasında ruhun varlığını sürdürdüğüne ve uçmağ ya da tamu gibi ölüm ötesi mekânlara gittiğine inanılmaktadır. Bununla birlikte ölen kişilerin belirli bir amaç doğrultusunda sürekli olarak yeniden diriltilmesi yaygın bir mitolojik motif değildir. Türk mitolojisinde dünyanın sonunu ifade eden Kalgançı Çağ anlatılarında yeniden yaratılış ve diriliş unsurları görülse de eserdeki gibi tekrarlanan diriltme motifi geleneksel anlatılardan farklılık göstermektedir. Bu nedenle söz konusu kullanım, yazarın mitolojik unsurları çağdaş kurmaca anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlaması olarak değerlendirilebilir.

Türk mitolojisinde insanın beden ve ruhtan oluştuğuna inanılmaktadır. Ölüm sonrasında ruhun varlığını sürdürdüğü ve kişinin yaşantısına göre uçmağa ya da tamuya gittiği kabul edilmektedir. Eserde de ölüm sonrası yaşam düşüncesi özellikle Erlik Han'ın Demir Sarayı ve yeraltı dünyasına ilişkin tasvirler aracılığıyla yansıtılmıştır. Tanrı Ülgen'in katına giden ruhların durumu ayrıntılı olarak açıklanmamakla birlikte, ruhların Ülgen'in ya da Erlik Han'ın hâkimiyet alanına geçtiği anlaşılmaktadır.

Eserde ruh kavramına ilişkin dikkat çekici unsurlardan biri, ruhun tamamen yok olabilmesidir. Toralp'in bedenini ele geçirdiği gencin ruhunun yanarak ortadan kalktığı belirtilmektedir (Karabulut, 2022: 14). Benzer şekilde Tunay, Toralp'i mağlup ederek kılıcını iki kaşının arasına sapladığında Toralp'in ruhunun da yok olduğu ifade edilmektedir (Karabulut, 2022: 162). Oysa Türk mitolojisinde ruhun cezalandırılması, acı çekmesi veya farklı mekânlarda varlığını sürdürmesi söz konusu olmakla birlikte ruhun tamamen yok olması yaygın bir motif olarak karşımıza çıkmamaktadır. Eserdeki ruh tasavvuru, geleneksel mitolojik

anlayıştan ayrılarak kurmaca dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendirilmiştir.

Eserde Ana ve Oltunç'un Irk Bitig okudukları belirtilmektedir. Roman içerisinde bu eser, herkesin ulaşamayacağı; yalnızca kutsal ruhların ve güçlü kişilerin erişebildiği özel bir bilgi kaynağı olarak tasvir edilmektedir. Ana ve Oltunç'un ilim ve hikmet arayışlarında bu kitaptan yararlandıkları görülmektedir (Karabulut, 2022: 22). Oltunç, su iyesinin öldürüldüğü çermik suyuna geldiğinde suyun üzerindeki büyüğü ağı kaldırabilmek için Irk Bitig'den bazı sözler okumakta ve böylece ağı eritmektedir. Aynı şekilde baygın durumda bulunan su iyelerini de okuduğu sözlerle iyileştirmektedir (Karabulut, 2022: 46).

Irk Bitig, Eski Uygur Türkçesiyle kaleme alınmış bir fal ve kehanet kitabı olarak bilinmektedir. Romanda ise yalnızca fal veya kehanet amacıyla kullanılan bir eser olmaktan çıkarılarak büyü bozma, şifa verme ve olağanüstü olaylara müdahale etme gücüne sahip kutsal bir kitap şeklinde kurgulanmıştır. Bununla birlikte tarihî kaynaklarda Irk Bitig'in bu tür sihirselsel işlevlere sahip olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle romanda Irk Bitig'e yüklenen işlevlerin, geleneksel kullanımından farklılaşarak kurmaca doğrultusunda yeniden yorumlandığı söylenebilir. Eserde Ana ve Oltunç'un Irk Bitig'e sahip olmaları da dikkat çekicidir. Bu durum, anlatının zaman bakımından Irk Bitig'in ortaya çıktığı dönem sonrasına yerleştirildiğini düşündürmektedir. Böylece yazar, tarihî bir metni fantastik kurgu içerisinde yeniden işlevlendirerek anlatının mitolojik atmosferini güçlendirmektedir.

Boyga'nın rüyasında Tunay'ı görmesi ve onu korumak amacıyla Kutup Yıldızı'na ulaşma ayinini ertelemesi, eserdeki rüya motifine örnek teşkil etmektedir (Karabulut, 2022: 32).

Türk mitolojisinde ve destan geleneğinde rüyalar, kahramanlara yol gösteren, geleceğe dair işaretler veren ve ilahi kaynaklı mesajların iletilmesini sağlayan önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Destan kahramanlarının çoğu zaman gördükleri rüyalar doğrultusunda hareket ettikleri ve kaderlerini şekillendiren kararlar aldıkları bilinmektedir. Boyga'nın rüyasında Tunay'ı görmesi ve bu rüyanın etkisiyle planladığı ayini erteleyerek Tunay'ı bulmaya yönelmesi, rüyanın yol gösterici işlevini ortaya koymaktadır. Türk mitolojisi ve destan geleneğinde görülen haber verici ve yönlendirici rüya motifiyle uyum göstermektedir. Bu nedenle rüya motifinin eserde geleneksel mitolojik işlevini büyük ölçüde koruyarak kullanıldığı söylenebilir.

Senem Karabulut'un *Erlik Han Tamgası* adlı romanı, Türk mitolojisine ait çok sayıda unsurun çağdaş kurmaca içerisinde yeniden yorumlandığı bir eser niteliğindedir. Eserde Tanrı Ülgen, Erlik Han, Ak Ana, Oçurman, su iyeleri, körmösler, Al Karısı, Tulpar, Hayat Ağacı ve

Kübey Hatun gibi Türk mitolojisinin önemli figür ve kavramlarına yer verilmiştir. Bunun yanında ağaç kültü, su kültü, sayı sembolizmi, renk sembolizmi, alkış-kargış geleneği, ant içme, kurban ve rüya motifi gibi eski Türk inanç sistemine ait pek çok unsur da anlatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Eserde yer alan bazı mitolojik unsurlar geleneksel özelliklerini büyük ölçüde koruyarak aktarılmıştır. Özellikle rüya motifi, ağaç kültü, su kültü, alkış-kargış geleneği, sayı sembolizmi ve Hayat Ağacı ile ilgili anlatımlar Türk mitolojisindeki karşılıklarıyla önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Ayrıca kurt, Tulpar ve kartal gibi kült hayvanlarının sahip oldukları sembolik anlamların büyük ölçüde korunduğu görülmektedir.

Bununla birlikte yazarın mitolojik unsurları birebir aktarmak yerine kurmaca dünyanın ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendirdiği de dikkat çekmektedir. Su iyelerinin öldürülebilmesi, Ülgen'in çocuklarının ruhlarını göğe salarak varlıklarına son vermeleri, ruhun tamamen yok olabilmesi, körmöslerin iyilik tarafında yer alabilmesi, Irk Bitig'in büyü bozma ve iyileştirme amacıyla kullanılması gibi unsurlar geleneksel Türk mitolojisindeki anlatımlardan farklılık göstermektedir. Benzer şekilde Al Karısı'nın işlevi, Oçurman'ın halk kahramanı olarak sunulması ve bazı renk sembollerinin geleneksel anlamlarından uzaklaşması da yazarın kurmaca tercihleri arasında değerlendirilebilir.

Roman, Türk mitolojisinin temel kaynaklarından beslenen, ancak bu kaynakları olduğu gibi aktarmak yerine modern fantastik roman anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlayan bir eser görünümündedir. Mitolojik unsurların büyük bölümü geleneksel işlevlerini korurken bazı unsurlar ise anlatının kurgusal bütünlüğünü sağlamak amacıyla dönüştürülmüş ve yeni anlamlar kazanmıştır. Roman, Türk mitolojisinin temel figürlerini, inanç unsurlarını ve ritüelistik yapısını çağdaş bir kurmaca evren içerisinde yeniden yorumlayan önemli bir anlatı örneği olarak değerlendirilebilir. Eserde yer alan mitolojik şahıslar, ruhlar ve kutsal unsurlar; geleneksel kaynaklardaki işlevlerini büyük ölçüde korumakla birlikte, anlatının kurgusal yapısına uygun biçimde yeniden biçimlendirilmiştir. Bu durum, eserin yalnızca mitolojik unsurları aktaran bir metin olmadığını, aynı zamanda bu unsurları dönüştürerek yeni anlam katmanları üreten bir anlatı olduğunu göstermektedir.

İncelenen karakterler arasında özellikle Toralp figürü, mitolojik kötücül varlıklardan farklı olarak trajik bir dönüşüm süreci yaşayan bir insan-ruh karakteri olarak dikkat çekmektedir. İlk insan olarak konumlandırılan Toralp'in ölüm sonrası öfke, intikam ve yönlendirilmiş irade ile şekillenmesi; mitolojik anlatılarda nadir görülen bireysel psikolojik derinliği ön plana çıkarmaktadır. Benzer şekilde Yara Çeçen, Ülgen'in iradesini temsil eden

kozmik bir düzenleyici olmaktan ziyade, roman içerisinde hem kutsal hem de erişilmez bir güç odağı olarak yeniden kurgulanmıştır. Bu durum, mitolojik figürlerin mutlak sabit anlamlar yerine değişken ve çok katmanlı kimliklerle sunulduğunu göstermektedir.

Eserde körmösler, Al karısı ve su iyeleri gibi ruhsal varlıkların da geleneksel işlevlerinden kısmen uzaklaştırılarak anlatının dramatik yapısını güçlendiren unsurlar hâline getirildiği görülmektedir. Özellikle körmöslerin hem kötücül hem de yer yer yardımcı işlevler üstlenmesi, mitolojik iyi-kötü ayrımının eserde bilinçli biçimde esnetildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Türk mitolojisindeki ruh anlayışının modern anlatıda daha esnek ve geçirgen bir yapıya dönüştürüldüğünü göstermektedir.

Kült unsurlar açısından bakıldığında ağaç, su ve hayvan motiflerinin eserde güçlü bir sembolik sistem oluşturduğu söylenebilir. Ağaç kültü, Hayat Ağacı motifleri üzerinden yaşam, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü temsil ederken; su kültü hem arındırıcı hem de cezalandırıcı bir güç olarak ikili bir işlev üstlenmektedir. Hayvan kültüründe ise kurt, kartal ve Tulpar gibi varlıklar yalnızca mitolojik semboller değil, aynı zamanda karakterlerin kaderini belirleyen yönlendirici güçler olarak işlev görmektedir.

Roman, Türk mitolojisini doğrudan aktarmaktan ziyade onu yeniden inşa eden, yorumlayan ve modern anlatı teknikleriyle dönüştüren bir yapıya sahiptir. Mitolojik unsurların hem geleneksel anlamlarını koruması hem de yeni bağlamlar içinde farklı işlevler kazanması, eserin en belirgin özelliğidir. Bu bağlamda roman, mitoloji ile modern roman arasında köprü kuran, kültürel hafızayı yeniden üreten ve mitolojik düşüncüyü çağdaş edebiyatın estetik sınırları içinde yeniden yorumlayan bir eser olarak nitelendirilebilir.

4.4.1.2 *Umay Tacın Sırrı*/Seherhan Kızmaz

“Umay Tacın Sırrı” romanının yazarı Seherhan Kızmaz, 18.09.1979 yılında İstanbul’da doğmuştur. Yükseköğrenimini ilk olarak Trakya Üniversitesi Tekstil Bölümünde, ardından 2008 yılında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarım Bölümünde tamamlamıştır. 2017 yılına kadar özel tekstil şirketlerinde çalışan Kızmaz, şu anda tarımla ilgilenmekte ve Anadolu Üniversitesi Tarım Bölümünde öğrenim görmektedir (istanbulses.com, 2026).

Bu çalışmada, *Umay Tacın Sırrı* adlı romanda fantastik kurgu, bilimkurgu ve tarihsel anlatı unsurlarının bir araya getirilerek zaman, kader, aşk, aidiyet ve kültürel kimlik kavramlarının nasıl işlendiği incelenmiştir. Roman, geçmiş ile gelecek arasında kurulan zaman geçitleri aracılığıyla bireysel hafıza ile toplumsal belleği iç içe geçiren çok katmanlı bir anlatı

yapısına sahiptir. Olay örgüsü, 2025 yılında Seattle’da yaşayan akademisyen Ryan’ın, doktora öğrencisi Seren aracılığıyla Hun dönemine ait gizemli bir taçla tanışmasıyla başlamaktadır. Bu taç, nesiller boyunca aktarılan kutsal bir miras ve zamanın sürekliliğini sağlayan simgesel bir unsur olarak anlatının merkezinde yer almaktadır.

Romanın başlangıcında Ryan, Seattle Şehir Üniversitesi’nde gerçekleştirilen bir program sırasında öğrencisi Seren ile birlikte laboratuvara gider. Burada Ryan’ın geçmişte geliştirdiği “zamanda yolculuk” projesinden söz edilir. Ryan’ın bu projeye yönelmesinin temel nedeni, çocukluğunda yaşadığı büyük travmadır. Anne, baba, teyze ve eniştesini kaybettiği kazayı değiştirme arzusu, onun bilimsel çalışmalarının merkezini oluşturmaktadır. Seren ise ailesinden miras kalan ve yaklaşık bin beş yüz yıllık geçmişe sahip olduğu söylenen bir tacın hikâyesini Ryan’a anlatır. Taç, Hun döneminde yaşamış Umay adlı bir kadına aittir. Küçük yaşta bir şaman tarafından kendisine verilen bu taçla birlikte Umay’ın kaderinin diğer insanlardan farklı olacağı kehanet edilmiştir. Böylece anlatının geçmiş boyutu açılır ve Umay’ın yaşamı üzerinden tarihsel-fantastik olay örgüsü şekillenmeye başlar. Seren’in anlattığı hikâyeye göre Umay, Hun İmparatorluğu’nun yıkılış sürecinde yaşamış, büyük kayıplar vermiş ve köyünün yok oluşuna tanıklık etmiş bir kadındır. Eşi Ataman ve çocuklarıyla birlikte yaşamını sürdürmeye çalışırken köyleri saldırıya uğrar. Umay’ın yaşamındaki kırılma noktası, köylerine yapılan baskın sonrasında yaşadığı kayıplardır. Bu süreçte taç gizemli biçimde ortadan kaybolur. Ryan ise Seren’den emaneten aldığı tacı incelerken yanlışlıkla kendi kanını tacın üzerine damlatır ve böylece zaman geçidi açılır. Ryan geçmişe giderek Umay ile karşılaşır ve olayların akışına istemeden dâhil olur. Umay’ın yaşadığı dönemde köyün yağmalanması, çocuklarının öldürülmesi ve intikam arayışı anlatının dramatik yapısını güçlendirir.

Romanın temel çatışması, karakterlerin geçmişi değiştirme arzuları ile kaderin değişmezliği arasındaki mücadeledir. Ryan hem kendi ailesini kurtarmaya hem de Seren’in varlığını sürdürebilmek için Umay’ın soyunun devamını sağlamaya çalışır. Çünkü Umay’ın çocuklarının ölmesi, gelecekte Seren’in hiç doğmamasına neden olmaktadır. Bu nedenle Ryan, Umay’ın kaderine müdahale etmeye karar verir. Ancak zaman yolculuğunun doğurabileceği sonuçlar, olayların sürekli değişmesine ve karakterlerin hafızalarının silinmesine yol açmaktadır. Roman, zaman paradoksu, alternatif zaman çizgileri ve nedensellik ilişkileri üzerine kurulu bir anlatı niteliği taşımaktadır.

Eserde aşk teması da oldukça güçlü biçimde işlenmektedir. Ryan ile Umay arasındaki ilişki, farklı çağlara ait iki insanın birbirine duyduğu bağlılık üzerinden gelişmektedir. Ancak bu ilişki, zamanın akışı ve Umay’ın çocuklarına karşı sorumlulukları nedeniyle sürekli bir

çıkmaza sürüklenir. Ryan'ın Umay'a duyduğu aşk, onu defalarca geçmişe dönmeye iterken; Umay da çocuklarını koruma arzusu ile Ryan'a duyduğu yakınlık arasında kalmaktadır. Bunun yanında Siebrand karakteri aracılığıyla Umay'ın farklı kültürlerle kurduğu ilişkiler ön plana çıkarılmaktadır. Hun kültüründen gelen Umay'ın Cermen toplumunda yaşadığı yabancılık hissi, kültürel çatışma ve uyum süreçlerini görünür kılmaktadır.

Romanın dikkat çeken yönlerinden biri de Türk kültürel belleğine ait unsurların fantastik kurgu içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Şamanlar, yuğ törenleri, kehanetler, kutsal nesneler, ata kültü, kamlık geleneği ve ölüm ritüelleri gibi İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait pek çok unsur anlatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Umay karakteri, Türk kültürel hafızasının temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Özellikle taç motifi; güneş, ay ve çift başlı kartal sembolleriyle güç, soyun devamlılığı ve kutsallık düşüncelerini simgelemektedir. Roman, tarihsel unsurları fantastik anlatı ile birleştirerek kültürel aktarımı modern bir kurgu içerisinde yeniden üretmektedir.

Roman boyunca Ryan'ın geçmişe yaptığı yolculuklar, zamanın doğrusal olmayan yapısını ortaya koymaktadır. Ryan, Umay'ın yaşamındaki kritik anlara tanıklık ederken, diğer yandan kendi varoluşunu da sorgulamaya başlar. Geçmişe yapılan müdahaleler sonucunda bazı karakterlerin varlığı silinmekte, bazı olaylar ise farklı biçimlerde yeniden yaşanmaktadır. Seren'in zaman zaman ortadan kaybolması ve yeniden ortaya çıkması, zaman çizgisindeki kırılmaların bir sonucu olarak anlatıya dâhil edilmektedir. Böylece roman, bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi de sorgulamaktadır.

Eserin son bölümünde tacın kökeni açıklığa kavuşmaktadır. Yetmiş altı yaşındaki Seren'in anlattıklarına göre her şey, Bergama'ya düşen bir göktaşının keşfedilmesiyle başlamıştır. Zaman geçitleri açabilen bu madde kullanılarak taç oluşturulmuş ve geçmişe yolculuk mümkün hâle gelmiştir. Seren'in geçmişe müdahalesi, Umay'ın kaderini değiştirmiş ve anlatının döngüsel zaman yapısını ortaya çıkarmıştır. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek birbirini doğuran iç içe geçmiş zaman katmanları hâline gelir.

Romanın sonunda Umay ve Siebrand'ın geleceğe taşınmasıyla karakterler için yeni bir yaşam ihtimali doğmaktadır. Ryan ile Umay arasındaki duygusal bağ devam ederken, Aurora ve Siebrand arasında da yeni bir ilişki ihtimali ortaya çıkar. Umay'ın geçmişteki çocuklarını zaman zaman ziyaret edebileceği bir düzen kurulması ise hem kaderin tamamen değiştirilemeyeceği hem de insanın geçmişle bağını koparamayacağı düşüncesini güçlendirmektedir. Roman; zaman yolculuğu temasını merkezine alan, fantastik ve bilimkurgu unsurlarını Türk kültürel belleğiyle birleştiren, aşk, kayıp, kader ve kimlik kavramlarını çok

katmanlı bir anlatı yapısı içerisinde ele alan bir eser niteliği taşımaktadır.

Umay Tacın Sırrı Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Umay; tanrıça, ilâhe, iyi bir dişi ruh ve ana figürü olarak Türk mitolojisinin önemli varlıklarından biridir. Koruyucu niteliğiyle öne çıkan Umay, özellikle anne ve çocukların hamisi olarak kabul edilmektedir. Umay adına ilk kez Göktürk Yazıtları'nda rastlanmaktadır. Kül Tigin Yazıtı'nda Bilge Kağan'ın annesini Umay'a benzetmesi, onun çocukları koruyan kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir (İnan, 1986: 36). Tonyukuk Yazıtı'nda da Umay adına yer verilmesi, onun koruyuculuğunun aileyle sınırlı kalmadığını ve toplumsal bir nitelik taşıdığını ortaya koymaktadır (Çoruhlu, 2002: 39). Kaşgarlı Mahmud, Umay'ı doğumdan sonra çıkan plasenta ile ilişkilendirirken (İnan, 1986: 36), Potapov (2021: 177) bu kavramın anne karnı, plasenta ve göbek kordonu anlamlarını da içerdiğini belirtmektedir. Bu bilgiler, Umay'ın doğum ve çocukların korunmasıyla yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca H. N. Orkun, Umay kelimesinin “ilâhe” ve “dişi ruh” anlamlarında kullanıldığını ifade etmektedir (Orkun, 1987, akt. Çoruhlu, 2002: 40). Günümüzde de Umay, kadınları ve çocukları koruyan iyi bir ruh olarak varlığını sürdürmektedir (Çoruhlu, 2002: 40).

Romanda Umay adı, mitolojik kökenine uygun biçimde kullanılmaktadır. Kahramanın, “Benim adım da bir meleğin adıdır. Tüm çocukları ve iyi insanları koruyan bir meleğin.” sözleriyle isminin anlamını açıklaması (Kızmaz, 2023: 119), yazarın Umay karakterini daha ilk aşamada koruyuculuk vasfıyla tanıttığını göstermektedir.

Romandaki Umay karakterinin koruyuculuk vasfı, öncelikle çocuklarıyla olan ilişkisi üzerinden ortaya konulmaktadır. Ryan'ın köye gelişi sonrasında çocuklarının yağmacılar tarafından öldürülmesi, Umay'ın yaşamında büyük bir kırılmaya neden olur. Çocuklarının intikamını almasına rağmen onları koruyamadığını düşünerek derin bir suçluluk yaşar ve yaşamdan vazgeçme noktasına gelir. Bu durum, mitolojik Umay'ın çocukları koruyan yönünün romanda trajik bir biçimde yeniden yorumlandığını göstermektedir. Umay'ın intihar girişiminin Siebrand tarafından engellenmesiyle karakterin koruyuculuk anlayışı yeni bir boyut kazanır. Siebrand, Umay'a başka annelerin çocuklarını koruması gerektiğini söyleyerek ona yeni bir amaç kazandırır (Kızmaz, 2023: 64). Böylece Umay'ın koruyuculuğu kendi çocuklarıyla sınırlı kalmayarak başka çocukları ve anneleri kapsayan daha geniş bir sorumluluğa dönüşmektedir.

Bu özelliğin belirgin örneklerinden biri Haussen kasabasında yaşanan olaydır. Umay, kucağındaki hasta çocuğuyla kiliseye gelen bir kadının çocuğunun kızıl hastalığına

yakalandığını fark eder. Büyük bir risk olarak çocuğu kiliseden çıkarır ve şifalı otlar kullanarak tedavi eder (Kızmaz, 2023: 120-122). Tedavinin ardından anneden çocuğunu her koşulda koruyacağına dair söz istemesi, Umay'ın anne ve çocuk arasındaki bağı koruyan bir karakter olarak kurgulandığını göstermektedir. Diğer yandan çocuğu şifalı bitkilerle iyileştirmesi, mitolojik Umay'ın yaşatıcı ve şifacı yönünün romana taşındığını ortaya koymaktadır.

Umay'ın koruyuculuğu yalnızca çocuklarla sınırlı değildir. Mitolojik kaynaklarda Umay'ın bütün Türk topluluklarının koruyucusu olarak kabul edildiği belirtilmektedir (Çoruhlu, 2002: 41). Romanda da bu anlayış, Umay'ın yaşadığı topluluğu dış tehditlere karşı korumasıyla karşılık bulmaktadır. Hun köyünün cesur ve yetenekli savaşçılarından biri olan Umay'ın köyün savunmasındaki rolü, onun koruyuculuğunun aile çevresinden toplumsal düzeye taşındığını göstermektedir. Şamanın kehaneti doğrultusunda köyden ayrılmaya karar verdiğinde annesinin, Umay'ın gidişiyle köyün de göç etmek zorunda kalacağını söylemesi de onun topluluk açısından taşıdığı önemi ortaya koymaktadır. Alternatif zaman çizgisinde Haussen kasabasının savunmasında Siebrand, Almar ve Nander ile birlikte mücadele etmesi de bu yönünü desteklemektedir.

Romanda Umay, koruyucu kimliğinin yanı sıra bağımsız ve güçlü bir kadın karakter olarak da öne çıkmaktadır. Kocasının ihanetini öğrendiğinde onu affetmek yerine yaşlılar meclisi önünde erlikten düşürmesi, kararlarını kendi adalet anlayışı doğrultusunda verdiğini göstermektedir. Şamanın kehanetini gerçekleştirmek amacıyla tek başına yolculuğa çıkması da onun irade sahibi ve mücadeleci yönünü desteklemektedir.

Mitolojik anlatılarda Umay'ın karşıtı olarak Albastı, Al Karısı, Al Ana veya Kara Umay gibi kötücül ruhlardan söz edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 54). Ancak romanda bu karşıt figürlere yer verilmemiş, Umay'ın koruyucu, yardımsever ve yaşatıcı yönleri ön plana çıkarılmıştır. Bununla birlikte kaynaklarda Umay'ın ak saçlı, beyaz giysili veya kanatlı bir kadın olarak tasvir edildiği görülürken (Beydili, 2004: 580; Köken, 2023: 65), romanda genç, uzun siyah saçlı ve mavi kaftanlı bir savaşçı olarak betimlenmektedir. Bu farklılık, yazarın mitolojik figürü çağdaş roman estetiğine uygun biçimde yeniden yorumladığını göstermektedir. Romandaki Umay karakteri, mitolojik Umay'ın koruyuculuk, savaşçılık ve şifacılık özelliklerini büyük ölçüde muhafaza etmektedir. Bununla birlikte fiziksel görünümü, yaşam öyküsü ve kişisel mücadelesi bakımından çağdaş roman anlayışına uygun biçimde yeniden kurgulanmıştır. Böylece geleneksel bir mitolojik figür, modern anlatının merkezinde işlevsel bir kahramana dönüştürülmüştür.

Türk mitolojisinde kötülüğü temsil eden en önemli figürlerden biri Erlik Han'dır. Yeraltı dünyasının hâkimi olan Erlik, kötü ruhlar zümresinin başında yer almakta ve bazı araştırmacılar tarafından Şeytan'a karşılık gelebilecek bir varlık olarak değerlendirilmektedir (Çoruhlu, 2002: 52). Türk mitolojik düşüncesinde hastalıkların, ölümlerin ve çeşitli felaketlerin kaynağı olarak görülen Erlik Han'ın insanlara hastalıklar gönderdiğine, çeşitli kurbanlar talep ettiğine ve bu kurbanlar sunulmadığında ölüm ve felaket ruhlarını insanların üzerine saldığına inanılmaktadır. Ayrıca öldürdüğü insanların ruhlarını yakalayarak yeraltındaki karanlık ülkesine götürdüğü ve onları kendisine hizmet eden varlıklara dönüştürdüğü kabul edilmektedir (İnan, 1986: 39).

Romanda da Erlik Han, mitolojik özelliklerine uygun biçimde kötülüğün ve felaketlerin kaynağı olarak yansıtılmaktadır. Çocuklarının ölümü ve köyünün uğradığı yıkım sonrasında Umay, yaşananları kötü güçlerin etkisiyle açıklamakta ve bunları "Erlik'in cezası" olarak değerlendirmektedir (Kızmaz, 2023: 48). Benzer şekilde rüyasında çocuklarını gördüğünde, "Erlik hepinizi benden aldı." sözleriyle yaşadığı kayıpların sorumlusu olarak Erlik'i göstermektedir (Kızmaz, 2023: 91). Bu ifadeler, romanda Erlik Han'ın felaketlerin ve acının kaynağı olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Eserde ölüm sonrası yaşama ilişkin Türk inanç sisteminin izlerine de yer verilmektedir. Umay, Haussen kasabasındaki bir tüccara kendi inancını anlatırken, iyi insanların öldükten sonra Gök Tanrı'nın katına yükselerek mutluluğa kavuşacağını; kötü insanların ise yeraltında Erlik'in hüküm sürdüğü dünyada cezalandırılacağını ifade etmektedir (Kızmaz, 2023: 119). Yağmacılara yönelik söylediği, "Hepiniz Erlik ile beraber ateş kuyularında yanın." sözü de Erlik Han'ın ceza, kötülük ve yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilen konumunu desteklemektedir. Böylece romanda Erlik Han, Türk mitolojisindeki geleneksel işlevini koruyarak kötülüğün, ölümün ve cezalandırmanın temsilcisi olarak kurgulanmıştır.

Türk mitolojisinde iyiliğin ve yaratıcı gücün temsilcisi olan Ülgen, Erlik Han'ın karşısında yer alan kutsal varlıktır. Altay yaratılış anlatılarında gökle ilişkilendirilen Ülgen, insanlara iyilik eden, koruyan ve düzen sağlayan bir tanrı olarak kabul edilmektedir. Romanda Ülgen'e doğrudan çok fazla yer verilmemektedir. Bununla birlikte, köylülerin Umay'a hitaben söyledikleri "Çok yaşa Umay! Tanrı Ülgen seni korusun! Gök Tanrı yanında olsun!" (Kızmaz, 2023: 180) sözleri, Ülgen'in romandaki varlığını göstermektedir. Öte yandan bu ifade, Ülgen'in koruyucu ve iyilik dağıtan niteliğinin anlatı içerisinde de korunduğunu ortaya koymaktadır. Eserde Ülgen, Erlik Han kadar etkin bir figür olarak yer almasa da iyiliğin temsilcisi ve koruyucu bir güç olarak anılmakta, böylece Türk mitolojisindeki iyilik-kötülük dengesinin

anlatı dünyasında sürdürülmesine katkı sağlamaktadır.

Türk mitolojisinde yaratılışla ilişkilendirilen kutsal dişil varlıklardan biri Ak Ana'dır. Yaratılış anlatılarında yaratıcı konumunda bulunmamakla birlikte, yaratma düşüncesini ilham eden kutsal bir ruh olarak kabul edilmektedir. Verbitski tarafından derlenen Altay yaratılış efsanesinde Ak Ana'nın yaratma kudretine sahip olan Ülgen'e ilham verdiği belirtilmektedir (İnan, 1986: 19). Ak Ana, yaratılışın doğrudan faili değil, yaratılış fikrinin kaynağı olan kutsal bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Romanda da Ak Ana'ya yaratılış inancı çerçevesinde yer verilmektedir. Umay, bir tüccara kendi inanç sistemini anlatırken "Ak Ana dünyayı yaratması için Gök Tanrı'ya ilham vermiştir." ifadelerini kullanmaktadır (Kızmaz, 2023: 119). Ancak mitolojik kaynaklarda Ak Ana'nın ilham verdiği varlık Gök Tanrı değil, Ülgen'dir. Bu durum, romanda Gök Tanrı ile Ülgen kavramlarının zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığını ve mitolojik kaynaklardan kısmen farklılaştığını göstermektedir. Böylece romanda Ak Ana, Türk mitolojisindeki yaratılış anlayışına gönderme yapan; ancak Gök Tanrı-Ülgen ilişkisinde mitolojik kaynaklardan kısmen ayrılan kutsal bir figür olarak kullanılmıştır.

Romanda Umay'ın yaşadığı dönem Hun dönemi olarak kurgulanmakta ve Gök Tanrı inancı bu dönemde benimsenen inanç sistemi içerisinde ele alınmaktadır. Burada Gök Tanrı inancının tarihsel dönemlere ilişkin kapsamlı bir değerlendirmesinden ziyade, yazarın bu inanç unsurunu Hun dönemi anlatısı içerisinde nasıl yeniden kurguladığı üzerinde durulmaktadır. Umay, Haussen kasabasında bir tüccarla yaptığı konuşmada kendi inanç sistemini açıklarken Gök Tanrı'ya inandığını, kadın ile erkek arasında ayrım bulunmadığını ve Ak Ana'nın dünyayı yaratması için Gök Tanrı'ya ilham verdiğini ifade etmektedir (Kızmaz, 2023: 119). Bu anlatım, romanda Gök Tanrı inancına ilişkin bazı unsurların okuyucuya doğrudan aktarılmasını sağlamaktadır.

Eserde Gök Tanrı inancı ile Hristiyanlık arasında da bir karşılaştırma yapılmaktadır. Tüccarın kadınları "murdar" kabul ederek ibadet edemeyeceklerini söylemesine (Kızmaz, 2023: 119) ve papazın Umay'ın kiliseye girmesini Tanrı'nın emirlerine aykırı bulmasına karşılık (Kızmaz, 2023: 122), Umay kendi inanç sisteminde kadın ve erkek arasında herhangi bir ayrım bulunmadığını dile getirmektedir. Böylece yazar, Gök Tanrı inancını kadın ve erkeğin toplumsal konumu bakımından daha eşitlikçi bir anlayışla yansıtmaktadır. Nitekim eski Türk toplumunda kadınların sosyal, siyasi ve askerî hayatta etkin roller üstlenebilmeleri, romanda Umay karakteri üzerinden de somutlaştırılmaktadır. Bu Gök Tanrı inancının toplumsal yaşamı şekillendiren kültürel bir unsur olarak da kurgulandığına işaret eder.

İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin en önemli unsurlarından biri şamandır. Romanda da bu geleneği temsil eden iki şaman tipi bulunmaktadır: Ulu Şaman ve Bike. Kamlar, kadın ya da erkek olmalarına bakılmaksızın toplum içerisinde ayrı bir sınıf oluşturmaz; mensubu oldukları boyun bir üyesi olarak yaşamlarını sürdürürler. Onları diğer insanlardan ayıran temel özellik, ayin sırasında trans hâline geçerek tanrılar ve ruhlar âlemiyle iletişim kurmalarıdır (İnan, 1986: 79). Romanda da şamanlar gündelik yaşamlarında sıradan bireyler olarak tasvir edilmektedir. Ulu Şaman orman içerisindeki kulübesinde tek başına yaşarken, Bike köy içerisinde yaşamını sürdürmektedir. Bu durumda Ulu Şaman'ın geleneksel şaman tipine daha yakın olduğu söylenebilir.

Kamlık görevinin öğrenilerek kazanılamayacağı, şaman olabilmek için belirli bir kam soyundan gelmek gerektiği kabul edilmektedir. Ayrıca şaman olacak kişiye geçmiş kamların ruhlarından birinin musallat olduğu ve onu bu göreve yönlendirdiğine inanılmaktadır (İnan, 1986: 76). Romanda ise Ulu Şaman ile Bike'nin şaman oluş süreçlerine ilişkin herhangi bir bilgi verilmemektedir. Yalnızca Ulu Şaman'ın ölümünün ardından yerine yeni bir şamanın geçtiği belirtilmektedir.

Romanda şamanların görevleri de açık biçimde tanımlanmaktadır. Genç Seren, Ryan'a Hunların inancını anlatırken şamanların dua ayinlerini yönettiklerini, aynı zamanda otacı olduklarını, kötü ruhları uzaklaştırdıklarını, çeşitli içkiler aracılığıyla trans hâline geçtiklerini ve bu sırada geleceğe ilişkin kehanetlerde bulunduklarını söylemektedir (Kızmaz, 2023: 14). Bu anlatım, şamanın hem dinî hem de toplumsal işlevlerini ortaya koymaktadır.

Şamanın en belirgin özelliklerinden biri kehanette bulunabilmesidir. Şaman; yardımcı ruhlar, rüyalar ve çeşitli işaretler aracılığıyla geleceğe ilişkin bilgiler elde edebilmektedir. Duman, kar, ayna veya çeşitli nesneler üzerindeki işaretleri yorumlayarak geleceğe dair öngörülerde bulunabildiği belirtilmektedir (Perrin, 2003: 86). Bayat ise şamanların koyun kürek kemiği, ok ve ayna gibi araçlarla fal bakarak kehanette bulunduklarını ifade etmektedir (Bayat, 2006: 141-193). Romanda ise kehanet, çeşitli bitkilerden hazırlanan karışımlar veya içkiler aracılığıyla trans hâline geçilmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Kehanet motifi romanın olay örgüsünü yönlendiren temel unsurlardan biridir. Ulu Şaman, Ryan ve arkadaşlarının geçmişten geldiklerini sezebilmekte, Umay'ın geleceğine ilişkin kehanette bulunmakta ve hatta kendi ölümünü önceden haber vermektedir. Umay'a yönelik kehanet sırasında trans hâline geçen şaman, kötü ruhları uzaklaştırdıktan sonra geleceği haber vermiş, ardından kesesindeki tacı Umay'a teslim etmiş ve trans hâlinde çıktuktan sonra hayatını kaybetmiştir (Kızmaz, 2023: 14-15). Bu durum, kehanetin şamanın

yaşam gücünü tüketen kutsal bir eylem olarak sunulduğunu göstermektedir.

Şamanın otoritesi yaşlılar meclisinde de görülmektedir. Umay'ın Uben'i affetmesi ve Ataman hakkındaki karar görüşülürken son söz yine şamanın kehanetine bırakılmaktadır (Kızmaz, 2023: 184-185). Şamanın trans hâinden çıktıktan sonra söylediklerini hatırlamaması, geleneksel şaman anlayışıyla örtüşmektedir. Buna karşılık Bike'nin yıllar önce yapılan kehaneti ayrıntılarıyla hatırlaması olağanüstü bir durum olarak dikkat çekmektedir (Kızmaz, 2023: 188-189).

Şamanların önemli görevlerinden biri de şifacılıktır. Türk inanç sisteminde şamanlar hem fiziksel hem de ruhsal hastalıkları tedavi eden kişiler olarak kabul edilmekte; şifalı bitkilerden yararlanmakta ve kötü ruhları uzaklaştırmaya yönelik ritüeller gerçekleştirmektedirler. Romanda bu özellik özellikle Bike karakteri üzerinden yansıtılmaktadır. Ataman yaralandığında onu tedavi eden Bike, şifalı bitkiler kullanmakta ve kötü ruhlardan korunması amacıyla dualar etmektedir (Kızmaz, 2023: 43; 184). Böylece Bike'nin hem şaman hem de otacı kimliği ön plana çıkarılmaktadır.

Türk kültüründe şaman kıyafetleri cübbe, başlık, göğüslük, eldiven ve yüksek konçlu ayakkabı gibi çeşitli parçalardan oluşmaktadır (Çamurcuoğlu Tosun, 2024: 22). Romanda ise yalnızca Bike'nin başındaki tüyler ve yüzündeki boyalardan söz edilmektedir. Benzer şekilde şamanların en önemli araçlarından biri olan davulun kullanıldığına dair de herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, romanda şamanlığın ritüel yönünden çok kehanet ve şifacılık yönünün ön plana çıkarıldığını göstermektedir.

Türk inanç sisteminde şamanlar ak şaman ve kara şaman olarak iki gruba ayrılmaktadır. Romanda Erlik Han'ın varlığı kabul edilmesine rağmen kara şamanlara ilişkin herhangi bir örnek bulunmamakta; Ulu Şaman ve Bike için de böyle bir sınıflandırma yapılmamaktadır. Romandaki şaman tipi, Türk mitolojisindeki geleneksel şaman anlayışını büyük ölçüde yansıtmaktadır. Bununla birlikte Bayat'ın belirttiği ruhlara rehberlik etme, kurban törenlerini yönetme veya av ritüellerini yürütme gibi bazı işlevlere yer verilmemiş; buna karşılık kehanette bulunma, hastaları tedavi etme ve kötü ruhlardan korunmaya yönelik uygulamalar ön plana çıkarılmıştır (Bayat, 2022: 18-19). Böylece romanda şaman figürü, geleneksel özelliklerini kısmen korurken özellikle kehanet ve şifacılık yönleriyle öne çıkarılmıştır.

Romanın merkezinde yer alan ve esere de adını veren mitik unsur Umay'ın tacıdır. Eserde bu tac; ay ve güneş motiflerinin iç içe geçtiği, çift başlı kartal figürüyle süslenmiş

altın renkli bir ta olarak tasvir edilmektedir (Kızmaz, 2023: 13). Romanın sonunda tacın doğrudan Umay'a değil, onun soyundan gelen bir kişiye ait olduğu ortaya çıksa da anlatı boyunca Umay ile özdeşleştirilerek aktarılmaktadır. Ta, mitolojik mirası temsil eden kutsal bir emanet niteliği taşımaktadır. Tacın üzerinde yer alan ay ve güneş motifleri, Türk mitolojisinde Umay ile ilişkilendirilen önemli semboller arasındadır. Umay kültüne ilişkin anlatılarda ay ve güneşin birlikte kullanıldığı, bu iki göksel unsurun koruyuculuk ve yaşam verici güçle ilişkilendirildiği bilinmektedir (Çoruhlu, 2002: 40). Bu nedenle romanda söz konusu motiflerin ta üzerinde birlikte kullanılması, Umay'ın kutsallığını ve yaşamı koruyan niteliğini simgesel olarak desteklemektedir.

Tacın dikkat çeken bir diğer unsuru ise çift başlı kartal figürüdür. İslamiyet öncesi Türk sanatında önemli bir yere sahip olan çift başlı kartal; güç, hâkimiyet ve koruyuculuğun simgesi olarak değerlendirilmektedir. Hun sanatında da örneklerine rastlanan bu figürün kötü güçlere karşı koruyucu bir anlam taşıdığı belirtilmektedir (elik, 2010, akt. Tecir, 2024: 954). Ayrıca bazı Türk topluluklarında kartalın ilk şaman olarak kabul edilmesi, bu figürün ta üzerinde yer almasının bilinçli bir tercih olduğunu düşündürmektedir. Nitekim tacın Ulu şaman tarafından Umay'a verilmesi de kartal ile şamanlık arasındaki sembolik ilişkiyi güçlendirmektedir.

Eserde tacın yalnızca kan döküldüğünde açılması ve açıldığı anda göz kamaştırıcı bir ışık yayması da dikkat çekmektedir. Türk mitolojisinde ışık; kutsallığın, göksel kökenin ve ilahî gücün en önemli göstergelerinden biridir (Çoruhlu, 2002: 40). Bu yönüyle tacın açılması sırasında ortaya çıkan yoğun ışık, onun sıradan bir eşya olmadığını; kutsal gücü temsil eden mitik bir nesne olarak kurgulandığını göstermektedir. Umay'ın tacı, romanın olay örgüsünü yönlendiren temel mitik nesnelerden biridir. Ay, güneş, çift başlı kartal ve ışık gibi Türk mitolojisinde kutsallıkla ilişkilendirilen sembollerin aynı nesne üzerinde bir araya getirilmesi, yazarın mitolojik unsurları bilinçli biçimde kurguladığını göstermektedir. Böylece ta, yalnızca anlatıyı ilerleten bir nesne olmaktan çıkmakta; Umay kültürünü ve Türk mitolojisinin koruyuculuk anlayışını simgeleyen kutsal bir emanet işlevi üstlenmektedir.

Eski Türklerde ölüm, yaşamın sonu değil, ruhun başka bir âleme geçişi olarak kabul edilmektedir. Bu anlayış doğrutusunda ölümler genellikle taş ve toprak yığılarak oluşturulan kurganlara gömülmekte; ölüyle birlikte çeşitli eşyalar ve kimi zaman atı da mezara bırakılmaktadır. Ölünün ardından gerçekleştirilen yuğ töreni ise eski Türklerin en önemli cenaze ritüellerinden biridir. Bu törenlerde ağıtlar yakılmakta, kurbanlar sunulmakta ve yasın göstergesi olarak sa yolma, yüz tırmalama gibi uygulamalara başvurulmaktadır. Kül

Tigin Yazıtı'nda da bu cenaze geleneklerine ilişkin izlere rastlanmaktadır (Potapov, 2021: 166). Yuğ törenlerinde atlarla ölünün çadırının etrafında dokuz kez dönülmesi, ruhun göğe yükselişiyile ilişkilendirilirken; mezarların başına dikilen ve ölünün öldürdüğü düşman sayısını temsil eden taşlar ise balbal olarak adlandırılmaktadır (Beydili, 2004: 620).

Romanda da eski Türk cenaze geleneklerini yansıtan uygulamalara yer verilmektedir. Ryan'ın peşine düşen Umay ve arkadaşları, dönüşlerinde köylerinin yağmacılar tarafından katledildiğini görürler. Bunun üzerine hayatını kaybedenler için imkânları ölçüsünde bir yuğ töreni düzenlerler. Tören sırasında kurban sunulması, ağıt yakılması, ağlama seslerini andıran ezgiler eşliğinde ritüeller gerçekleştirilmesi ve ellerin göğe kaldırılıp yere vurulması gibi uygulamalar, eski Türk cenaze törenleriyle benzerlik göstermektedir (Kızmaz, 2023: 94). Ayrıca ölümler defnedildikten sonra mezarların etrafında yedi kez dolaşılması, yedi sayısının ritüel bir unsur olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Romanda ölümlerin toprağa gömüldüğü belirtilmekle birlikte, mezarlar için kurgan kavramı kullanılmamıştır. Bununla birlikte yuğ töreni, kurban sunma, ağıt yakma ve ölümlere saygı gösterme gibi Türk cenaze geleneğinin temel unsurları anlatıya büyük ölçüde yansıtılmıştır. Nitekim eserin devamında Umay'ın yuğ töreni için bir ceylan avlayarak kurban etmesi de bu ritüellerin sürdürüldüğünü göstermektedir (Kızmaz, 2023: 95). Bu yönüyle romanın, eski Türklerin ölüm anlayışını ve cenaze geleneklerini temel hatlarıyla koruduğu, ancak bazı kavramları (örneğin kurgan ve balbal) doğrudan kullanmayarak daha sade bir anlatım tercih ettiği söylenebilir.

Türk mitolojisinde rüya, geleceğe ilişkin haber veren, kişileri yönlendiren ve ilahî mesajların iletilmesini sağlayan önemli motiflerden biridir. Romanda da rüya, olay örgüsünü yönlendiren bir unsur olarak kullanılmaktadır. Çocuklarını kaybeden Umay'ın rüyasında çocuklarını ve kocasını görmesi, yaşadığı acıyı derinleştirirken kararlarını da etkilemektedir. Benzer şekilde Aydın'ın rüyasında kendisini çağıran kişiyle gitmesi gerektiğini söylemesi, rüyanın yol gösterici işlevini ortaya koymaktadır (Kızmaz, 2023: 91). Ayrıca Siebrand'ın savaşta öldüğünü görmesi ve Dura'nın yaşanan olayları rüyasında yeniden deneyimlemesi de rüyanın haber verici niteliğini desteklemektedir. Bu yönüyle romanda rüya motifi, Türk mitolojisindeki geleneksel işlevine uygun olarak geleceği haber veren ve kişilerin kararlarını yönlendiren bir unsur şeklinde kullanılmıştır.

Su, Türk inanç sisteminde kutsal kabul edilen unsurlar arasında yer almaktadır. Yer-su inancı kapsamında pınarlar, ırmaklar ve göller yaşamın kaynağı olarak görülmüş, kutsallık

atfedilen mekânlar arasında değerlendirilmiştir. Romanda doğrudan su iyesi ya da yer-su kültürüne ilişkin bir anlatı bulunmamakla birlikte, önemli olayların pınar başında gerçekleşmesi dikkat çekmektedir. Ataman'ın yaralanması, Umay'ın Ryan ile karşılaşması, göç notunun bırakılması ve zaman geçidinin açılması gibi olayların aynı mekânda gerçekleşmesi, pınarın anlatıda yalnızca bir mekân değil, olayları birbirine bağlayan sembolik bir unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu yönüyle su kültü doğrudan değil, dolaylı biçimde romana yansıtılmıştır.

Umay Tacın Sırrı romanı, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait mitolojik unsurları yalnızca anlatıya eklenen kültürel öğeler olarak kullanmamakta; bunları olay örgüsü, karakter inşası ve anlam dünyasının temel bileşenleri hâline getirmektedir. Romanda başta Umay olmak üzere Gök Tanrı, şaman, Erlik Han, Ülgen ve Ak Ana gibi figürler; kehanet, rüya, şifa, ölüm ritüelleri ve çeşitli kültürlerle birlikte anlatının gelişimini yönlendiren unsurlar olarak kurgulanmıştır. Ancak eser, bu unsurları mitolojik kaynaklardaki biçimleriyle doğrudan aktarmaktan ziyade çağdaş roman anlayışına uygun biçimde yeniden yorumlamaktadır.

Romandaki en belirgin dönüşüm, Umay figürü üzerinden gerçekleşmektedir. Türk mitolojisinde çocukları, aileyi ve toplumu koruyan kutsal dişi varlık olarak kabul edilen Umay; romanda koruyuculuk, şifacılık ve mücadelecilik özelliklerini korumakla birlikte insani yönleri de belirginleştirilen bir karaktere dönüşmektedir. Çocuklarını kaybetmesiyle yaşadığı kırılma, onun koruyuculuk rolünü yalnızca bireysel düzeyde değil toplumsal ölçekte yeniden kurmasına imkân tanımaktadır. Böylece Umay, yalnızca mitolojik bir figür olarak değil; acı yaşayan, karar alan, dönüşen ve sorumluluk üstlenen bir roman karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserde yer alan şaman figürleri de geleneksel kam anlayışının seçilmiş bazı özelliklerini sürdürmektedir. Ulu Şaman ve Bike; kehanette bulunma, şifa verme ve ritüelleri yönetme işlevleriyle geleneksel şaman tipine yaklaşıırken, ruhlarla doğrudan iletişim kurma, davul kullanımı ya da öte âleme yolculuk gibi bazı temel unsurlar geri planda bırakılmıştır. Bu durum, romanda şamanlığın ritüel boyutundan çok rehberlik, yönlendirme ve kaderi yorumlama işlevinin öne çıkarıldığını göstermektedir.

Tanrısal düzen bakımından çözümlendiğinde Gök Tanrı, Ülgen, Ak Ana ve Erlik Han etrafında kurulan yapı, Türk mitolojisindeki yaratılış ve iyilik-kötülük dengesini büyük ölçüde korumaktadır. Bununla birlikte bazı noktalarda mitolojik kaynaklarla tam örtüşmeyen yorumlar bulunmaktadır. Özellikle Ak Ana'nın yaratılış sürecindeki konumuna ilişkin yaklaşım, yazarın

tarihsel doğruluktan çok anlatısal bütünlüğü öncelediğini düşündürmektedir. Erlik Han ise geleneksel yeraltı hâkimi kimliğini korumakla birlikte, romanda daha çok kayıp, ölüm ve felaketlerin sembolik açıklayıcısı olarak işlev görmektedir.

Rüya, kehanet, yağ töreni ve su kültü gibi unsurlar da yalnızca inanç göstergesi olarak değil; karakterlerin kararlarını etkileyen ve olayların yönünü belirleyen anlatı araçları olarak kullanılmaktadır. Özellikle rüya ve kehanet motifleri, görünmeyen bilgiyi açığa çıkaran ve anlatıya yön veren işlevler üstlenmektedir. Bunun yanında esere adını veren Umay'ın tacı; ay, güneş, ışık ve çift başlı kartal sembolleri aracılığıyla kutsallık, koruyuculuk ve seçilmişlik düşüncesini temsil eden mitolojik bir göstergeye dönüşmektedir.

Umay Tacın Sırrı romanı, Türk mitolojisine ait unsurları modern roman estetiği içerisinde yeniden anlamlandıran bir anlatı niteliği taşımaktadır. Romanda görülen dönüşümlereksiklikten ziyade mitolojik malzemenin edebî işlev doğrultusunda yeniden biçimlendirilmesi olarak değerlendirilebilir. Roman, Türk mitolojik hafızasını çağdaş anlatı teknikleriyle görünür kılan ve kültürel sürekliliğe katkı sağlayan bir roman örneği oluşturmaktadır.

4.4.2. Mitik kahramanlar

4.4.2.1. Oğuz Kağan Destanı/ Ahmet Haldun Terzioğlu

Romanın yazarı Ahmet Haldun Terzioğlu, 7 Ocak 1960 tarihinde Trabzon'un Beşikdüzü ilçesinde doğmuştur. Türk tarihi, mitolojisi ve siyasi olayları konu alan romanlarıyla tanınan yazar, özellikle tarihî roman türünde verdiği eserlerle çağdaş Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Eğitim hayatını Türkiye'nin farklı şehirlerinde sürdüren Terzioğlu, yükseköğrenimini tamamladıktan sonra uzun yıllar kamu görevinde çalışmış ve 2006 yılında emekli olmuştur. Yazarlık hayatına öykü ve makalelerle başlayan Terzioğlu, 2004 yılından itibaren romanlarını yayımlamaya başlamıştır. Türk tarihi, Türk kahramanları ve millî bilinç üzerine yoğunlaşan çok sayıda eser kaleme alan yazar, 2007 yılında *Alp Er Tunga* adlı romanıyla Mustafa Necati Sepetçioğlu Tarihî Roman Yarışması'nda birincilik ödülü kazanmıştır. Eserlerinde Türk tarihini romanlaştırmayı amaçlayan Terzioğlu, sade ve öz Türkçe kullanımına önem vermektedir (ahmethaldunterzioglu.com, 2026).

Roman, Oğuz Kağan Destanı'nın Uygur harfli nüshasının romanlaştırılmış hâli niteliğindedir. Bununla birlikte eser, büyük ölçüde İslamiyet öncesi Türk inanç ve yaşam unsurlarını yansıtmakla beraber yer yer İslami dönemden izler taşıyan bazı unsurlara da yer

vermektedir. Anlatıda Oğuz Kağan'ın soyunun, Türklerin Hz. Nuh'un oğlu Yafes'e dayandırılan kutsal nesil anlayışı içerisinde aktarıldığı görülmektedir. Soy silsilesi Ebülce Kağan, Dib Yabgu ve Kara Kağan üzerinden devam etmektedir. Kara Kağan'ın erkek evlat sahibi olamaması, halk arasında huzursuzluk yaratırken çeşitli kamlar, otacılar ve bilgelere çözüm aranmaktadır. Ancak çözüm, atalarının danışmanı olan Uluğ Türk adlı kamin Kara Kağan'a Tanrı'ya yönelmesini öğütlemesiyle gerçekleşmektedir. Kara Kağan ve hatununun Tanrı'ya yakarışlarının ardından gördükleri kutlu rüya, Oğuz Kağan'ın doğumunu müjdelemektedir. Böylece anlatıda rüya motifi, ilahi mesaj ve kut anlayışıyla ilişkilendirilmektedir.

Oğuz Kağan'ın doğumu ve çocukluğu olağanüstü özelliklerle aktarılmaktadır. Doğumunun normal süreden daha uzun sürmesi, bedenini çevreleyen mavi ışık, kısa sürede büyümesi, doğuştan dişli olması ve farklı besinler tüketebilmesi onun sıradan bir insan olmadığını göstermektedir. Kırk gün içinde büyümesi ve adını kendisinin koyması, seçilmiş kahraman motifinin önemli göstergeleri arasında yer almaktadır. Çocukluk döneminden itibaren ata binmesi, ava çıkması ve obalara musallat olan gergedanı öldürmesi, kahramanlık vasfının erken yaşta ortaya çıktığını göstermektedir.

Anlatıda Oğuz Kağan'ın hayatı, bireysel kahramanlık öyküsünün yanında cihan hâkimiyeti düşüncesi üzerinden şekillenmektedir. Tanrı'ya yakarışlarının ardından gökten gelen Gökçe Kız ile evlenmesi ve bu evlilikten çocuklarının olması, göksel kökenli kut anlayışını desteklemektedir. Daha sonra yer unsuru ile bağlantılı Yerce Kız ile evlenmesi ise gök ve yer arasındaki kozmik dengenin sembolik bir yansıması niteliğindedir. Anlatıda evlilikler, mitolojik ve kozmolojik anlamlar ihtiva etmektedir.

Kara Kağan'ın zamanla yönetimden uzaklaşması ve Çinli eşinin etkisiyle Oğuz Kağan'a karşı tavır alması, anlatıda dış etkilerin Türk töresi üzerindeki bozucu yönünü göstermektedir. Çinli eşin ve elçilerin yönlendirmesiyle Oğuz Kağan'a düşman hâline gelen Kara Kağan'ın oğlunu Batı iline esir olarak göndermesi ve ardından savaş başlatması, baba-oğul mücadelesinin temelini oluşturmaktadır. Ancak Oğuz Kağan'ın bu mücadeleden galip çıkmasıyla birlikte kağanlığını ilan ettiği ve Türk töresine uygun bir yönetim anlayışı kurduğu görülmektedir.

Kağan olduktan sonra Oğuz Kağan'ın temel amacı cihan hâkimiyetini sağlamak ve ülkesini genişletmektir. Bu süreçte Altın Kağan ve Urum Kağan'a elçiler göndermesi, diplomatik ilişkilere önem verdiğini göstermektedir. Ancak Urum Kağan'ın elçileri

öldürmesi üzerine savaş kaçınılmaz hâle gelmektedir. Sefer sırasında gök renginde ve gök yeleli bir kurdun ortaya çıkarak Oğuz Kağan'a yol göstermesi, anlatıda Bozkurt motifinin kullanıldığını göstermektedir. Gök kurt, Türk mitolojisinde yol gösterici ve koruyucu bir unsur olarak kabul edilmektedir. Oğuz Kağan'ın bu rehberlik sayesinde zaferler kazanması ve budununu genişletmesi, kut anlayışı ile ilişkilendirilmektedir.

Anlatının sonunda Uluğ Türk'ün gördüğü altın yay ve ok rüyası, geleceğe dair kutlu bir işaret olarak yorumlanmaktadır. Oğuz Kağan'ın görevlerini oğullarına devretmesi ve ülkenin yönetimine dair düzenlemeler yapması, devlet geleneğinin devamlılığı açısından önem taşımaktadır. Ölümünün “uçmağa varmak” şeklinde ifade edilmesi ise eski Türk inanç sistemindeki ölüm anlayışının anlatıya yansımalarıdır. Oğullarının yönetimi devam ettirmesiyle birlikte Oğuz boylarının yirmi dört kola ayrılması, Türk boy teşkilatlanmasının mitolojik kökenine işaret etmektedir. Böylece anlatıda Oğuz Kağan, yalnızca bir hükümdar değil; Türk milletine yön veren kutlu ata ve kültürel hafızanın merkezindeki kahraman figürü olarak kurgulanmaktadır. Bu bakımdan ihtiva ettiği birçok motif bakımından geleneksel anlatıya bağlı kaldığı söylenebilir.

Oğuz Kağan Destanı Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Anlatının merkezindeki kahraman olan Oğuz Kağan, Türk budununu tek bayrak altında toplamayı amaçlayan kutlu bir hükümdar olarak kurgulanmıştır. Ancak bu üstünlüğün temelleri daha doğumundan itibaren olağanüstü olaylarla hazırlanmaktadır. Oğuz Kağan'ın olağanüstü özellikleri doğumundan itibaren dikkat çekmektedir. Doğumundan önce anne ve babasının gördüğü kutlu rüya, onun ileride büyük bir hükümdar olacağının habercisi olarak yorumlanmaktadır. Anlatıda annesinin yanında kimse yokken dünyaya gelmesi, doğduğu anda başında yıldızlar ve gök mavisi bir ışık bulunması, ağlamaması ve olağanüstü fiziksel özelliklerle tasvir edilmesi, sıradan bir insan olmadığını göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 45-46). Özellikle gök mavisi ışık motifi, eski Türk inanç sisteminde kutsallığın ve Gök Tanrı ile ilişkinin sembolü olarak değerlendirilebilir. Böylece Oğuz Kağan'ın doğumu, Tanrı tarafından kut verilmiş bir hükümdarın dünyaya gelişi şeklinde aktarılmaktadır.

Kahramanın olağanüstülüğü çocukluk döneminde de devam etmektedir. Anlatıda annesini yalnızca bir kez emdiği, kısa sürede diş çıkardığı, çiğ et, pişmiş et ve kımız tükettiği belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 49). Kırkıncı gününde yürümeye başlaması ise onun sıradan insanlardan farklı yaratıldığını vurgulayan bir başka unsurdur. Destan geleneğinde kahramanların kısa sürede büyüüp güç kazanmaları sıkça karşılaşılan bir motiftir. Bu

durum, Oğuz Kağan'ın ileride gerçekleştireceği büyük fetihlerin ve kahramanlıkların ön hazırlığı niteliğindedir. Oğuz Kağan'ın fiziksel özellikleri anlatılırken doğadaki güçlü hayvanlardan yararlanılması da dikkat çekmektedir. Ayağının öküz ayağı gibi sağlam, bileğinin kurt bileği gibi kuvvetli, omuzlarının samur omuzu gibi, göğsünün ise ayı göğsü gibi geniş olduğu belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 53). Eski Türk kültüründe kurt, ayı ve öküz gibi hayvanlar güç, dayanıklılık ve yiğitlikle ilişkilendirildiğinden bu benzetmeler kahramanın üstün niteliklerini vurgulamaktadır. Küçük yaşlardan itibaren bütün yiğitleri güreşte yenmesi, istediği ata binebilmesi, yayını kimsenin gerememesi ve attığı oka kimsenin yetişememesi de onun alp tipinin ideal temsilcisi olarak kurgulandığını göstermektedir.

Oğuz Kağan yalnızca fiziksel gücüyle değil, ileri görüşlülüğü ve liderlik özellikleriyle de ön plana çıkarılmaktadır. O zamana kadar kullanılan bakır uçlu oklar yerine demir uçlu ok yaptırması, onun yenilikçi ve stratejik düşünce yapısına sahip olduğunu göstermektedir. Kendisindeki farklılığın farkında olan Oğuz, "Ben yaşıtlarım gibi oyun oynamam. Koça binip aşık atamam." sözleriyle diğer çocuklardan ayrıldığını açıkça dile getirmektedir (Terzioğlu, 2023: 55). Henüz küçük yaşlarda olmasına rağmen bir hükümdar gibi düşünmesi ve davranması, anlatıda onun Tanrı tarafından seçilmiş bir kişi olduğuna işaret eden unsurlar arasında yer almaktadır. Ok atmayı, kargı ve kılıç kullanmayı kendiliğinden öğrenmesi; en hızlı ve vahşi atları seçerek tek başına ava çıkması da olağanüstü yönlerini desteklemektedir (Terzioğlu, 2023: 56).

Millî bir kahraman olarak anlatılan Oğuz Kağan'ın temel amacı bütün Türk budunlarını tek bayrak altında toplamaktır (Terzioğlu, 2023: 85). Anlatıda onun Türklüğü acuna duyurmasının en önemli mimarlarından biri olarak Uluğ Türk gösterilmektedir (Terzioğlu, 2023: 269). Oğuz Kağan, Türk birliğini sağlayan kutlu bir hükümdar olarak kurgulanmıştır. Otağının ortasında bulunan ve "Altın Örgün" adı verilen tahtta oturması, budunlara ad vererek "ata" sıfatını kazanması ve Tanrı tarafından Türk budununu güçlendirmek üzere gönderilmiş seçilmiş kişi olarak sunulması, onun hükümdarlığının ilahi bir temele dayandırıldığını göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 9-11). Türk budununu tek bayrak altında toplama ideali, anlatı boyunca onun ilahi kutla donatılmış seçilmiş bir hükümdar olarak sunulmasını pekiştirmektedir.

Anlatıda Oğuz Kağan'ın Gök Tanrı tarafından zor zamanlarda budununa yol göstermek için gönderildiği düşüncesi açık biçimde vurgulanmaktadır (Terzioğlu, 2023: 69). İnsanlara zarar veren ve onları yiyen gergedanı öldürmesi, onun toplumunu koruyan alp tipinin temsilcisi olarak kurgulandığını göstermektedir. Kahramanın yolculuğunda yardımcı

figür olarak ise Uluğ Türk'ün oğlu Irkıl yer almaktadır. Oğuz'un kan kardeşi olan Irkıl, ileride budunun ulu kamı olacak ve kahramanın manevi yol göstericisi görevini üstlenecektir (Terzioğlu, 2023: 107). Böylece anlatıda yalnızca fiziksel güç değil, bilgelik ve manevi rehberlik de kahramanlığın önemli unsurları arasında gösterilmektedir.

Türklerde hükümdarın Gök Tanrı tarafından kut verilmiş kişi olduğuna ve yeryüzünde düzen sağlamakla görevlendirildiğine inanılmaktadır (Çoruhlu, 1999: 22). Bu anlayış romanda Oğuz Kağan karakteri üzerinden somutlaştırılmıştır. Oğuz yalnızca güçlü bir savaşçı değil; töreye bağlı, adaletli, ileri görüşlü ve budununun geleceğini düşünen ideal hükümdar tipi olarak sunulmaktadır. Ozanlık yönünün bulunması, yeni yerler görme ve öğrenme arzusu taşıması, acuna düzen verme düşüncesiyle hareket etmesi de onun cihangir hükümdar kimliğini güçlendirmektedir (Terzioğlu, 2023: 83). Babası Kara Kağan'ın olumsuz tavırlarına rağmen töreye bağlı kalması, ölüye saygı göstermesi ve affedici davranması ise hükümdarlığının yalnızca askerî başarılarla değil, ahlaki erdemlerle de temellendirildiğini göstermektedir.

Oğuz Kağan'ın evlilikleri de eski Türk inanç sisteminin kozmolojik unsurlarıyla ilişkilendirilmektedir. Gök Tanrı'dan yol göstermesini isteyen Oğuz'un karşısına gökten inen mavi ışık içerisindeki Gökçe Kız çıkarken, daha sonra bir ağacın kovuğundan çıkan ve Yerce adını verdiği ikinci eşiyle karşılaşmaktadır (Terzioğlu, 2023: 85-86, 109). Eşlerinin birinin gökten, diğerinin yerden gelmesi eski Türk kozmolojisindeki gök-yer ikiliğinin anlatıdaki yansımasıdır. Gökçe Hatun göğü, Yerce Hatun ise yeri temsil etmekte; böylece Oğuz Kağan hem göğün hem de yerin desteğini alan kutlu bir hükümdar olarak sunulmaktadır. Türk mitolojisinde sıkça karşılaşılan göksel kökenli eş motifiyle de örtüşen bu durum, Oğuz'un soyunun evrensel düzenle ilişkilendirildiğini ve hükümdarlığının kozmik bir meşruiyet kazandığını göstermektedir (Çoruhlu, 1999: 23).

Her iki eş de olağanüstü özelliklere sahip kişiler olarak tasvir edilmektedir. Gökçe ve Yerce'nin birbiriyle uyum içerisinde yaşaması ve bu eşlerden doğan altı oğul arasında herhangi bir çatışmanın bulunmaması dikkat çekicidir. Bu durum, anlatıda Oğuz Kağan'ın soyunun ve gelecekte kuracağı düzenin Tanrısal bir planın parçası olarak kurgulandığını düşündürmektedir. Nitekim Yerce Hatun'un obaya geldiğinde Gökçe Hatun tarafından tanınması ve toy yapılincaya kadar ona emanet gözüyle bakılması da bu kutsal düzenin bozulmadan sürdüğünü göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 111).

Uluğ Türk, yalnızca Oğuz Kağan'ın değil, onun dedesi Dib Yabgu'nun ve babası Kara Kağan'ın da danışmanı olarak anlatıda yer almaktadır. Yaşı bilinmeyecek kadar yaşlı

olan bu kutlu kam; bilgisi, otoritesi ve kararlılığıyla öne çıkmaktadır. Kara Kağan'ın erkek çocuğu olmaması üzerine farklı memleketlerden gelen bilginler, kamlar ve otacılar çeşitli görüşler ileri sürerken, Uluğ Türk'ün ancak kendisine söz verildiğinde konuşması ve düşüncelerini açık biçimde ifade etmesi onun töreye bağlı ve saygın kişiliğini göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 33). Ayrıca çadırına izinsiz girilmesinden hoşlanmaması da kamlık etrafında şekillenen gizem ve saygınlık anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Terzioğlu, 2023: 40). Uzun beyaz saçları, sakalı ve beyaz giysileriyle tasvir edilen Uluğ Türk'ün görünümü de bilgelik ve kutsallığın sembolü hâline getirilmiştir (Terzioğlu, 2023: 34).

Oğuz Kağan'ın ve atalarının danışmanı olarak karşımıza çıkan Uluğ Türk, anlatıda ulu kam, bilge kişi ve kutlu şahsiyet özellikleriyle öne çıkan bir figürdür. Abdülkadir İnan'ın (1989: 72) ifadesiyle kam, “Şaman dininin ayin ve törenlerini yapan, ruhlarla fani insanlar arasında aracılık eden” kişidir. Anlatıda Uluğ Türk de ad koyma, tahta çıkma, kurban ve toy gibi önemli törenleri yöneten kişi olarak yer almaktadır. Bunun yanında rüya yorumlama ve geleceğe ilişkin öngörülerde bulunma gibi özellikleriyle de kamlık geleneğinin izlerini taşımaktadır. Uluğ Türk'ün devlet yönetimindeki rolü, Oğuz Kağan'ın şu sözleriyle açık biçimde ortaya konmaktadır: “Ben kendime öge olarak Uluğ Türk'ü seçtim. Artık onun sözü benim sözüm gibi sayılacak, dinlenecek.” (Terzioğlu, 2023: 169). Anlatıda yalnızca dinî törenleri yöneten bir kişi değil, aynı zamanda devlet işlerinde görüşlerine başvurulana bir danışman olarak tasvir edilmektedir. Kağanlar sefere çıktıklarında kamların merkezde kalarak devlet düzenini sürdürmeleri de onların siyasî otorite içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 286).

Şamanın toplumsal açıdan kabul gören, topluluğun karşılaştığı sorunlarda yol gösteren ve maddi dünya ile manevi dünya arasında aracılık eden bir şahsiyet olduğu bilinmektedir (Perrin, 2003: 15; Mercan, 2018: 9). Hastalıkları iyileştirme, kötü ruhları uzaklaştırma, fal bakma, kehanette bulunma ve çeşitli ritüelleri yönetme gibi görevler şamanın temel işlevleri arasında yer almaktadır. Ancak anlatıda Uluğ Türk'ün bu görevlerin tamamını yerine getirdiği görülmemektedir. Özellikle klasik şaman tipinde önemli bir yere sahip olan trans hâline geçme, ruhlarla doğrudan iletişim kurma, göğe veya yeraltına ruhsal yolculuk yapma gibi özellikler anlatıda yer almamaktadır. Bunun yerine Uluğ Türk daha çok devlet aklına yön veren, törenleri yöneten ve kağana rehberlik eden bir bilge kişi olarak ön plana çıkarılmıştır.

Terzioğlu'nun ifadesiyle Uluğ Türk, “her şeyi bilen, her şeyi düşünen” bir şahsiyet

olarak sunulmaktadır (Terzioğlu, 2023: 277). Bu durum, yazarın kam figürünü geleneksel şaman anlayışından tamamen koparmadan, ancak onun mistik yönlerini geri planda bırakarak bilgelik ve devlet danışmanlığı özelliklerini öne çıkaracak şekilde yeniden yorumladığını göstermektedir. Uluğ Türk, klasik şaman tipinden ziyade Türk devlet geleneğinde bilgeliği temsil eden kutlu danışman karakterine daha yakın bir görünüm sergilemektedir.

Abdülkadir İnan'a (1986: 72) göre kam, ruhlarla insanlar arasında aracılık eden ve çeşitli dinî törenleri yöneten kişidir. Anlatıda Uluğ Türk de ad koyma, kurban ve tahta çıkma törenlerini yöneten; rüya yorumlayan ve geleceğe ilişkin öngörülerde bulunan bir kam olarak karşımıza çıkmaktadır. Uluğ Türk'ün kam kimliği özellikle rüya yorumlama ve kehanette bulunma işleviyle belirginleşmektedir. Kara Kağan ve eşinin aynı anda gördüğü rüyayı yorumlayan kişi budunun en bilge kamı olan Uluğ Türk'tür (Terzioğlu, 2023: 39). Bu rüyayı ilahi bir işaret olarak tabir eden Uluğ Türk, doğacak çocuğun olağanüstü özelliklere sahip olacağını söyleyerek geleceğe dair kehanette bulunmaktadır (Terzioğlu, 2023: 43). Benzer şekilde Oğuz Kağan'ın dünya fetihlerinden sonra gördüğü altın yay ve üç ok rüyasını yorumlayarak Oğuz soyunun adının dünya var oldukça yaşayacağını belirtmektedir (Terzioğlu, 2023: 252). "Ne gördüysem Gök Tanrı'nın gözüyle gördüm, ne söylediysem Gök Tanrı'nın sözüyle söyledim." ifadeleri de onun ilahi işaretleri yorumlayan kam yönünü ortaya koymaktadır.

Uluğ Türk'ün kamlık görevi, ritüellerin yönetiminde de görülmektedir. Oğuz Kağan'ın ad koyma şölenini yöneten Uluğ Türk, tören sırasında ateş yakılması, Gök Tanrı'ya kurbanlar sunulması ve dualarla kurbanların göğe ulaştırılması gibi uygulamalarda görev almaktadır (Terzioğlu, 2023: 50-51). Oğuz'un gergedanla savaşmasından önce gerçekleştirilen yağış töreninde de ritüeli Uluğ Türk yönetmekte; dokuz sarı atın kurban edilmesi sırasında kurbanları kutlayarak Tanrı'ya sunulmaya uygun hâle getirmektedir (Terzioğlu, 2023: 64). Ancak anlatıda yalnızca "kutladı" ifadesine yer verilmekte ve törenin ayrıntıları açıklanmamaktadır. Bu durum, ritüelin varlığının korunduğunu, ancak uygulama ayrıntılarının arka planda bırakıldığını göstermektedir.

Uluğ Türk'ün olağanüstü sezgi gücüne sahip olduğu da görülmektedir. Oğuz Kağan'ın ad koyma şöleninde henüz bir yaşındaki çocuğun konuşacağını önceden sezmesi ve onun adını bilmesi, bu durumun en dikkat çekici örneklerinden biridir (Terzioğlu, 2023: 50-52). "Her şeyden bilgisi olan kam" şeklinde tanıtılan Uluğ Türk'ün, Oğuz'un Gökçe Kız ve Yerce Kız ile karşılaşması sırasında yaşanan olağanüstü olaylara şaşırmaması da onun sezgisel ve kehanetçi yönünü desteklemektedir.

Anlatıda Uluğ Türk, dinî törenleri yöneten bir kam olmanın yanı sıra devlet yönetiminde söz sahibi olan bilge bir danışman olarak da öne çıkmaktadır. Nitekim Oğuz Kağan'ın "Ben kendime öge olarak Uluğ Türk'ü seçtim. Artık onun sözü benim sözüm gibi sayılacak, dinlenecek." ifadeleri, onun devlet yönetimindeki konumunu açıkça ortaya koymaktadır (Terzioğlu, 2023: 169). Oğuz Kağan'ın Batı iline giderken ondan öğüt alması ve "Artık sen bana atamdan yakınsın." demesi (Terzioğlu, 2023: 142), aralarındaki manevi bağı göstermektedir. Dünya fetihleri sırasında geride kalan oğullarının eğitimini Uluğ Türk'e emanet etmesi (Terzioğlu, 2023: 219), onun eğitici ve rehber yönünü de ortaya koymaktadır. Gökçe ve Oğuz'un çocuklarına yönelik ad koyma töreninin geleneksel şölen ve yağış merasimleri olmaksızın gerçekleştirilmesine rağmen kimsenin buna itiraz etmemesi (Terzioğlu, 2023: 101) ve Kara Kağan'ın yanında fikirlerini açıkça dile getirebilmesi (Terzioğlu, 2023: 100), Uluğ Türk'ün sahip olduğu otoriteyi göstermektedir. Ayrıca kağanın tahta çıkma törenini yönetmesi (Terzioğlu, 2023: 169), onun devlet ve dinî uygulamalar arasındaki konumunu güçlendirmektedir. Oğuz Kağan'ın yurda dönüşünde karşılama kurulunun en önünde yer alması (Terzioğlu, 2023: 221) ve ölümünün ardından Oğuz Kağan'ın "Uluğ Türk gitti, benim de yarım gitti." sözlerini söylemesi (Terzioğlu, 2023: 273), kam ile kağan arasındaki ilişkinin manevi bir bağ da içerdiğini göstermektedir.

Uluğ Türk'ün toplum içerisindeki özel konumu, önemli kişi ve olaylarda onun bilgisine başvurulmasıyla da desteklenmektedir. Kara Kağan'ın oğlunun doğumunu budununa duyurmadan önce bebeği Uluğ Türk'e götürmesi (Terzioğlu, 2023: 47), Oğuz'un Gökçe Kız ile budununa döndüğünde onu ilk olarak Uluğ Türk'e emanet etmesi (Terzioğlu, 2023: 90) ve halkın onun çadırına izinsiz girmemesi (Terzioğlu, 2023: 40), Uluğ Türk'ün sıradan kişilerden ayrılan saygın konumunu ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte anlatıda Uluğ Türk'ün klasik şaman tipinde görülen trans hâline geçme, ruhlarla doğrudan iletişim kurma, göğe veya yeraltına ruhsal yolculuk yapma gibi özellikleri belirgin biçimde yer almamaktadır. Perrin'in (2003: 15) de belirttiği gibi şaman, toplumun karşılaştığı sorunlarda yol gösteren ve insanlar ile manevi dünya arasında aracılık eden bir figürdür. Uluğ Türk bu yönüyle kam geleneğinin temel niteliklerini taşımakla birlikte, eserde daha çok devlet aklını temsil eden bilge danışman kimliğiyle öne çıkar. Kam ayinlerinin temel unsurları arasında yer alan ekstaz, vecd veya trans hâline ilişkin ayrıntılı tasvirlerle rastlanmaması da bu farklılığı desteklemektedir. İnan'a (1986: 80) göre gerçek kaminin en belirgin özelliği ekstaz hâline geçebilmesidir. Bayat (2006: 77) da şamanın esrime hâline geçmeden öteki âlemlerle ilişki kuramayacağını belirtmektedir. Ayrıca kam ayinlerinin

önemli araçlarından biri olan davulun kullanıldığına dair herhangi bir bilgi verilmemektedir (İnan, 1986: 93). Bu durum, romandaki kam figürünün klasik şaman anlayışından belirli ölçüde ayrıldığını göstermektedir.

Uluğ Türk'ün ölümünün ardından kamlık görevinin oğlu Irkıl tarafından devam ettirilmesi, bu geleneğin aktarım biçimine ilişkin önemli bir örnektir. Irkıl, babasından kalan kam kıyafetlerini giyerek Gün Kağan'ın yanında yer almış ve bu süreçten sonra "Irkıl Koca" olarak anılmıştır (Terzioğlu, 2023: 280). Eski Türk kültüründe "koca" unvanının yalnızca yaşlılığı değil, bilgelik, saygınlık ve otoriteyi de ifade etmesi, Irkıl'ın bu unvanı almasının kazandığı manevi ve toplumsal statüyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir. İnan'a (1986: 76) göre kamlık, kam soyundan gelen kişilere ataların ruhları aracılığıyla aktarılan kutsal bir görevdir. Anlatıda Uluğ Türk'ün yerine oğlu Irkıl'ın geçmesi de bu anlayışla örtüşmektedir. Irkıl'ın küçük yaşlardan itibaren babasının yanında bulunması, ona yardım etmesi ve Oğuz Kağan'ın yanına yoldaş olarak verilmesi, kamlık görevine hazırlanma sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Nitekim "Bir budun kağansız olmayacağı gibi ulu kişisiz, ulu kamsız da olmaz." anlayışıyla yeni danışmanın Irkıl olması gerektiğinin ifade edilmesi, kamlık geleneğinin devamlılığını ortaya koymaktadır (Terzioğlu, 2023: 277).

İnan'a (1986: 79) göre kamları toplumdaki diğer kişilerden ayıran temel özelliklerden biri, ayin sırasında kutsal âlemle ilişki kurabilmeleridir. Ancak Uluğ Türk ve Irkıl Koca'da bu özellikler belirgin değildir. Buna karşılık tören yönetme, olağanüstü sezgi, bilgelik, rehberlik ve kamlık görevinin devamlılığı gibi unsurlar korunmaktadır. Bu nedenle romanda Uluğ Türk ve Irkıl Koca, klasik şaman tipinin bütün özelliklerini taşıyan kişiler olarak değil, kamlık geleneğinin bilgelik, rehberlik ve devlet yönetimi ekseninde yeniden yorumlanmış temsilcileridir.

İslamiyet öncesi Türk topluluklarında ölüm yalnızca biyolojik bir son olarak görülmemiş, ruhun başka bir dünyadaki yaşamının başlangıcı olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda ölen kişiler için yoğ (yuğ/yığ) adı verilen cenaze ve yas törenleri düzenlenmiştir. Türkler, ölümden sonraki yaşamın devam ettiğine inandıkları için ölen kişileri silahları, atları ve çeşitli eşyalarıyla birlikte gömmüşlerdir. Bu uygulamalar, ölümden sonraki yaşama duyulan inancın yanı sıra atalar kültü ve kurban geleneğiyle de ilişkilendirilmektedir.

Roman boyunca yoğ törenlerine ilişkin çok sayıda uygulamaya yer verilmiştir. Yazar, bu töreni şu şekilde açıklamaktadır: "Yoğ: Ulu Türklerde ölümler için yapılan tören.

Yılda iki kez yapılırdı. Baharda yapraklar yeşerince, güzün yapraklar sararınca.” (Terzioğlu, 2023: 16). Törenlerin bahar ve güz mevsimlerinde gerçekleştirilmesi, eski Türklerin doğa döngülerine verdikleri önemi göstermektedir.

Anlatıda ilk olarak Türklerin atalarından kabul edilen Ebülce Kağan'ın ölümünün ardından gerçekleştirilen yoğ töreni dikkat çekmektedir. Ebülce Kağan öldüğünde, törenin yapılabilmesi için yedi ay boyunca baharın gelmesi beklenmiş; ardından Or Dağı'nın zirvesine yakın ve kimsenin bilmediği bir yere gömülmüştür (Terzioğlu, 2023: 16). Mezar yeri olarak dağın seçilmesi, İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan dağ kültürünün yansımasıdır. Dağlar, Tanrı'ya yakın ve kutsal mekânlar olarak kabul edildiğinden önemli kişilerin bu alanlara defnedildiği görülmektedir.

Benzer uygulamalar Kara Kağan'ın ölümünde de karşımıza çıkmaktadır. Kara Kağan savaş kıyafetleriyle birlikte yüksek bir yere yatırılmış, budunundan olan herkes son görevini yerine getirmiştir. Son savaşında kullandığı atı dışında kalan atları yağış edilmiş, kendisi ise dokuz er tarafından Or Dağı'na götürülerek gizli bir yere gömülmüştür. Savaş atının ve çeşitli eşyalarının mezara konulması, ölümden sonraki yaşam inancının önemli göstergeleri arasında yer almaktadır (Terzioğlu, 2023: 165). Ayrıca mezarının korunmasına yönelik uygulamalar, hükümdarın ölümünden sonra da kutsallığını ve saygınlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Bilge kam Uluğ Türk'ün yoğ töreninde ise ölüm anlayışının farklı bir yönü ortaya çıkmaktadır. Uluğ Türk'ün uçmağa vardığına ve kutlara karıştığına inanıldığı için yas töreninde ağıt yerine eğlenceler düzenlenmiş, çeşitli oyunlar oynanmıştır (Terzioğlu, 2023: 271). Bu durum, ölümün bir son değil, ruhun kutsal bir âleme geçişi olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Uluğ Türk'ün yoğ töreninin de yedi ay sonra yapılması ve bu süre boyunca sanki yaşıyormuş gibi anılması, ölüye duyulan saygının ve atalar kültürünün devam ettiğini ortaya koymaktadır (Terzioğlu, 2023: 273). Oğlu Irkıl'ın yoğ törenine kadar herhangi bir toya katılmaması ise yasin toplumsal boyutunu yansıtmaktadır (Terzioğlu, 2023: 277).

Oğuz Kağan'ın ölümünde de benzer uygulamalar görülmektedir. Oğuz Kağan, Or Dağı ile Kür Dağı etekleri arasına gömülmüş, mezarının bulunmaması için ırmağın yönü değiştirilmiştir. Kılıcı, yayı, gürzü, kalkanı, kargısı ve bindiği atı kurban edilerek mezarına konulmuş, ardından yoğ töreni düzenlenmiştir (Terzioğlu, 2023: 289-290). Bu uygulamalar da eski Türklerde ölümden sonraki yaşam inancının, atalar kültürünün ve kurban geleneğinin

anlatıdaki yansımalarıdır. Romanda yer verilen yoğ törenleri, İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin ölüm anlayışını büyük ölçüde yansıtmaktadır. Özellikle uçmağ inancı, atalar kültü, dağ kültü ve ölümden sonraki yaşam düşüncesi yoğ törenleri etrafında şekillendirilmiştir. Eser, ölümün kutsal bir geçiş olarak algılandığı inanç sistemini kurgu içerisinde yeniden üretmektedir.

İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminde ölüm, yaşamın sonu olarak değil, ruhun başka bir âlemde varlığını sürdürdüğü yeni bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda ölümden sonraki yaşama ve kadere inanılmaktadır. Anlatıda da Türklerin dünya hayatındaki ömürlerinin kaderle belirlendiğine, ölümden sonra bedeninin yeryüzünde kalmasına rağmen ruhun yaşamaya devam ettiğine inanıldığı belirtilmektedir. Ruhların özellikle dağlarda bir araya geldikleri, avlandıkları, sohbet ettikleri ve yeni gelecek ruhları karşıladıkları ifade edilmektedir (Terzioğlu, 2023: 16).

Romanda iyi insanların öldükten sonra Uçmağ'a gideceklerine yönelik inançtan da söz edilmektedir. Her ne kadar Uçmağ ayrıntılı biçimde açıklanmasa da iyi insanların ulaştığı kutsal bir mekân olarak tasvir edilmektedir (Terzioğlu, 2023: 81). Bunun yanında ölen kişinin geride kalanları izlemeye devam edeceğine, onlarla birlikte göç edeceğine ve zaman zaman ruhlar aracılığıyla iletişim kurabileceğine inanıldığı belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 96). Bu yaklaşım, ölümün bir ayrılık değil, farklı bir varoluş biçimi olarak algılandığını göstermektedir.

Anlatıda mezar geleneği ayrıntılı biçimde ele alınmamakla birlikte, gömülen kişilerin mezar yerlerinin bilinmesinin istenmediği görülmektedir. Göçebe yaşam tarzının benimsendiği yaylak-kışlak düzeni içerisinde mezarların gizli tutulması hem ölümlerin rahatsız edilmesini önlemeye yönelik bir uygulama hem de kutsallık anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen ölen kişilerle bağ tamamen kopmamaktadır. Ruhların yaşayanları izlediğine, göçleri takip ettiğine ve topluluğun manevi varlığını sürdürdüğüne inanılması, atalar kültürünün devam ettiğini göstermektedir.

Ahret anlayışının en belirgin örneği ise Oğuz Kağan'ın ölüm sahnesinde görülmektedir. Oğuz Kağan, kutsallığıyla öne çıkan dağda öldüğünde ruhu, daha önce Uçmağ'a ulaşmış olan Uluğ Türk tarafından karşılanmaktadır. Ruhunun bedeninden ayrılmasının ardından gençlik hâline kavuştuğu, daha önce ölen yiğitlerin ve Türklerin atalarından Ebülce Kağan'ın onu karşıladığı anlatılmaktadır (Terzioğlu, 2023: 287-288). Ebülce Kağan'ın öteki dünyayı "yiğit tinler çağı" olarak nitelendirmesi ve dünyada gerçekleştirilen başarılarla gurur duyduklarını söylemesi, ölümden sonra da ruhların dünya

ile bağlarını tamamen koparmadıklarını göstermektedir. Oğuz Kağan'a Gök Tanrı'nın avlaklarında dilediğince avlanabileceğinin söylenmesi ve eşleriyle yeniden buluşması ise Uçmağ'ın mutlu ve huzurlu bir yaşam alanı olarak tasarlandığını ortaya koymaktadır.

Çoruhlu'ya (1999: 132) göre Uçmağ anlayışı, semavi dinlerdeki cennet tasavvurundan farklı olarak ruhun yeryüzünden göğe yükselmesini ifade etmektedir. Romanda da Uçmağ, ödül-ceza anlayışından ziyade kutlu kişilerin ruhlarının yaşamlarını sürdürdükleri kutsal bir mekân olarak yansıtılmıştır. Eser, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemindeki ölüm ve ahiret anlayışını; ruhun ölümsüzlüğü, Uçmağ inancı ve atalar kültü çerçevesinde yeniden kurgulamaktadır.

İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminde kurban törenleri önemli bir yere sahiptir. Eski Türklerde "yağış" olarak adlandırılan bu uygulamalar; Gök Tanrı'ya şükretmek, yardım dilemek, korunma istemek veya elde edilen başarılar karşısında minnettarlık göstermek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Törenlerde kamlar önemli bir görev üstlenmekte; kurbanı alkış ve dualarla kutsayarak Tanrı'ya sunulmasına aracılık etmektedir.

Romanda yağış töreninin ilk örneği, Oğuz'un gergedanla mücadeleye çıkmasından önce görülmektedir. Oğuz'un sağ salım dönmesi amacıyla Kara Kağan tarafından Gök Tanrı'ya, Yer-Su ruhlarına, Güneş ve Ay'a dokuz sarı at yağış edilmektedir. Tören sırasında kam, kurbanları kutsamakta ve Tanrı'ya sunulmaları için dua etmektedir (Terzioğlu, 2023: 64). Bu uygulama, insanlar ile kutsal güçler arasında aracılık eden bir şahsiyet olarak görüldüğünü göstermektedir.

Anlatıda kurban törenleri yalnızca bu örnekle sınırlı değildir. Oğuz Kağan'ın kazandığı zaferlerin ardından Ulu Kam Uluğ Türk tarafından Gök Tanrı'ya şükran amacıyla yağış törenleri düzenlenmektedir. İlk aşamada dokuz kurban sunulurken, fetihlerin artmasıyla birlikte dokuzun katları kadar kurban verildiği belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 219). Bu durum, Türk kültüründe kutsal kabul edilen dokuz sayısının kurban ritüellerine de yansıdığını göstermektedir.

Kurban törenlerinde özellikle atın tercih edilmesi de dikkat çekicidir. Eski Türk kültüründe at yalnızca savaş ve ulaşım aracı olarak görülmemiş; sahibine öteki dünyada da eşlik edeceğine inanılan kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle at kurbanı, Tanrı'ya sunulabilecek en değerli adaklardan biridir.

Romanda yer alan yağış törenleri; Gök Tanrı inancı, Yer-Su kültü, kamlık geleneği, kutsal sayı anlayışı ve at kültürünü aynı ritüel içerisinde bir araya getirmektedir. Böylece eser,

İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin önemli dinî uygulamalarından biri olan kurban geleneğini kurgu içerisinde yeniden canlandırmaktadır. Eski Türk devlet geleneğinde tahta çıkma töreni, hükümdarın yönetme yetkisini resmen kazandığını gösteren önemli devlet ritüellerinden biridir. Bu törenler, hükümdarın kut sahibi olduğunun toplum tarafından kabul edilmesini ifade etmektedir. Bu nedenle tahta çıkma merasimleri askerî, dinî ve töresel unsurları bir arada barındırmaktadır (Ögel, 1979, akt. Mandaloğlu, 2012: 214).

Romanda Oğuz Kağan'ın tahta çıkma töreni Ulu Kam Uluğ Türk tarafından yönetilmektedir. Töre gereği Oğuz, kağan olmadan önce çeşitli sınavlardan geçirilerek hükümdarlığa layık olup olmadığı bakımından denenmektedir. Bu sınamalar sırasında savaşılar boynunu ipe sıkarak onu zor durumda bırakmakta, her aşamada ise Uluğ Türk ona budunu nasıl yöneteceği, ne kadar süre kağan olmak istediği ve hükümdarlık amacının ne olduğu gibi sorular yöneltmektedir. Oğuz'un verdiği cevaplar, yalnızca fiziksel değil zihinsel ve ahlaki açıdan da kağanlığa hazır olduğunu göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 167-169).

Sınamaların ardından Uluğ Türk, Oğuz'a kağanlığı teklif etmektedir. Oğuz, Türk töresine uygun olarak bu teklifi üç kez geri çevirmekte, dördüncü teklifte ise kabul etmektedir. Daha sonra yoldaşları onu keçe üzerine oturarak dokuz kez havaya kaldırıp döndürmekte ve böylece kağanlığını ilan etmektedir (Terzioğlu, 2023: 167-169). Ögel'e (2010: 295) göre hükümdar adayının görevi hemen kabul etmemesi, alçak gönüllülüğün ve töreye bağlılığın bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Romanda yer verilen tahta çıkma töreni, eski Türk devlet geleneğinin önemli unsurlarını yansıtmaktadır. Keçe üzerinde yükseltme uygulaması hükümdarın kut sahibi olduğunun toplum tarafından kabul edildiğini gösterirken, Uluğ Türk'ün töreni yönetmesi hükümdarlığın kutsal bir meşruiyete dayandığını ortaya koymaktadır. Bunun yanında Oğuz'un tahta çıkmadan önce çeşitli sınavlardan geçirilmesi, yönetme hakkının yalnızca soy bağına değil, kişisel yeterlilik ve töreye uygunluğa da bağlı olduğunu göstermektedir.

Eski Türk kültüründe ad koyma, yalnızca bir isim verme işlemi değil, kişinin kimliğini ve toplum içerisindeki yerini belirleyen önemli bir ritüel olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle ad verme görevi çoğunlukla kamlar veya bilge kişiler tarafından yerine getirilmiştir. Adın kişinin kaderiyle ilişkili olduğuna inanılması, bu törenlere dinî ve sembolik bir nitelik kazandırmıştır. Romanda ad koyma görevini Uluğ Türk üstlenmektedir. Çocuklara bebeklik döneminde geçici adlar verilmekte, kalıcı adlarını ise belirli bir

olgunluğa ulaştıklarında veya kendilerini ispat ettiklerinde almaktadırlar. Ad koyma törenlerinde ateş yakılarak Gök Tanrı adına kurbanlar sunulmakta, Uluğ Türk de alkışlarla kurbanları kutsayarak töreni yönetmektedir (Terzioğlu, 2023: 50). Törenin bu şekilde gerçekleştirilmesi, ad koymanın dinî bir ritüel olarak görüldüğünü göstermektedir.

Anlatıda dikkat çeken olağanüstü unsurlardan biri, Oğuz'un kendi adını kendisinin söylemesidir. Uluğ Türk, geleneklere aykırı biçimde bebeğe "Adın ne olsun?" diye sormakta; bunun üzerine Oğuz dile gelerek "Benim adım Oğuz'dur." demektedir (Terzioğlu, 2023: 52). Ardından Uluğ Türk çocuğu üç kez başının üzerine kaldırarak adını ilan etmekte, törene katılanlar da bu adı tekrar etmektedir. Ayrıca töre gereği, ad alan çocuk adına kağan tarafından yüz yiğide yüz değerli at hediye edilmektedir (Terzioğlu, 2023: 52).

Eserde ad koyma törenlerinin belirli kurallara bağlı olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Ad verme zamanı geldiğinde kağanın izin vermesi gerekmekte (Terzioğlu, 2023: 97), törenin ardından yağış yapılmaktadır (Terzioğlu, 2023: 117). Uluğ Türk'ün adı verilen kişiyi üç kez başının üzerine kaldırması ise ritüelin sembolik yönünü ortaya koymaktadır. Türk kültüründe üç sayısının kutsallık ve tamamlanmışlıkla ilişkilendirilmesi, bu uygulamayı daha anlamlı hâle getirmektedir.

Romanda ad verme yetkisinin manevi bir otoriteyi temsil ettiği de görülmektedir. Budunlara ad veren Oğuz Kağan'a Uluğ Türk'ün "Oğuz Ata" diye hitap etmesi, ad vermenin atalık hakkını da beraberinde getirdiğini göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 222). Oğuz'un budunlara, Gökçe'ye ve Yerce'ye isim vermesi de bu yetkinin yalnızca kut sahibi kişilere ait olduğunu ortaya koymaktadır (Terzioğlu, 2023: 246). Bu bakımdan romanda ad koyma töreni, kut anlayışı, kamlık geleneği ve kutsal sözün gücüyle ilişkilendirilen sembolik bir ritüel olarak yorumlanabilir.

Eski Türk inanç sisteminde rüya, Tanrı'nın iradesini bildiren, geleceğe dair işaretler taşıyan ve kut sahibi kişilere yol gösteren önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle rüyalar yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil; devlet yönetiminden toplumsal yaşama kadar birçok konuda yönlendirici nitelik taşıyan ilahi mesajlar olarak değerlendirilmiştir. Rüyaların yorumlanması ise çoğunlukla kamlar ve bilge kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir.

Anlatıda rüya motifi de bu anlayış doğrultusunda kutsallık, kehanet ve Tanrısal yönlendirme ile ilişkilendirilmektedir. Rüya motifinin ilk örneği, oğulları olmayan Kara Kağan ile eşinin Yüce Tanrı'ya yakardıktan sonra aynı gece aynı rüyayı görmeleridir. Bu

rüyada Türk inanç sisteminde kutsal kabul edilen ay, kurt ve ışık gibi semboller yer almaktadır (Terzioğlu, 2023: 36-37). Her iki eşin aynı rüyayı görmesi, bunun sıradan bir düşünüş değil, Tanrı tarafından gönderilen ortak bir işaret olarak kabul edildiğini göstermektedir. Nitekim bu rüya, ileride doğacak Oğuz Kağan'ın olağanüstü kişiliğini önceden haber veren bir müjde niteliği taşımaktadır.

Rüya motifinin bir diğer örneği, Oğuz'un insanları yiyen gergedanla mücadele etmek için kendisini av olarak ağaca bağladığı sırada görülmektedir. Bekleyiş sırasında uykuya dalan Oğuz'un rüyasına annesi girerek onu yaklaşan tehlikeye karşı uyarmaktadır (Terzioğlu, 2023: 71). Dolayısıyla rüya, yalnızca geleceği haber veren bir unsur değil; kahramanı yönlendiren, koruyan ve doğru davranışa sevk eden bir işlev de üstlenmektedir. Böylece anlatıda rüya, Türk anlatı geleneğinde sıkça rastlanan koruyucu ve yol gösterici yönüyle de öne çıkmaktadır.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde ise Uluğ Türk'ün gördüğü rüya dikkat çekmektedir. Oğuz Kağan'ın uzun süren son seferinin ardından gök yeleli bozkurdun artık görünmemesi üzerine Oğuz, kendisine verilen görevin tamamlandığını anlayarak yurduna dönmektedir. Bu olaydan sonra Uluğ Türk rüyasında altın bir yay ile üç altın ok görmektedir. Rüyasını yorumlayan Uluğ Türk, bunun Oğuz Kağan ve soyu için kutlu bir işaret olduğunu belirterek dünya var oldukça Oğuz soyunun adının yaşayacağını müjdelemektedir (Terzioğlu, 2023: 250-252).

Romanda rüya motifi; kahramanın doğumunu önceden haber veren, tehlike anlarında yol gösteren ve Oğuz soyunun geleceğini müjdeleyen çok yönlü bir unsur olarak kullanılmıştır. Böylece eser, eski Türk inanç sisteminde rüyanın ilahi irade ile insanlar arasında iletişim kuran önemli araçlardan biri olarak görüldüğü anlayışını yansıtmaktadır.

Orta Asya inanç sistemlerinde bazı sayıların kutsallık taşıdığı bilinmektedir. Özellikle üç, yedi, dokuz ve kırk sayıları Türk kültüründe önemli sembolik anlamlar taşımaktadır. Eserde sayı kültü bakımından en belirgin biçimde öne çıkan sayı ise dokuzdur. Dokuz sayısının, özellikle Türk ve Moğol kültürleri başta olmak üzere kuzey toplumlarının inanç dünyasında önemli bir yere sahip olduğu belirtilmektedir (Schimmel 1998, akt. Yılmaz, 2022: 1413). Bahaeddin Ögel de dokuz sayısını bütün Orta Asya din ve inanışlarının temel sayılarından biri olarak değerlendirmektedir (Ögel, 2003, akt. Yılmaz, 2022: 1413).

Romanda üç sayısı, kutsallık, tamamlanmışlık ve ritüel tekrar anlayışıyla ilişkilendirilmektedir. Ad koyma töreninde kamın çocuğu başının üzerine üç kez kaldırması

(Terzioğlu, 2023: 52), Oğuz ile Irkıl'ın kan kardeşi olurken üç kez ant içmeleri (Terzioğlu, 2023: 91), Oğuz'un Gökçe ve Yerce'den üçer oğlunun bulunması (Terzioğlu, 2023: 97; 115) ve kağanlık öncesinde üç kez sınanması (Terzioğlu, 2023: 168), bu sayının anlatıdaki sembolik kullanımını göstermektedir.

Yedi sayısı ise daha çok zamanın tamamlanması ve uzun süren mücadeleleri ifade etmektedir. Oğuz Kağan ile Urum Kağan ordularının yedi gün boyunca savaşıması (Terzioğlu, 2023: 184) ve İt Barak ülkesinin yedi yıl süren kuşatması (Terzioğlu, 2023: 228), bu kullanımın örnekleri arasında yer almaktadır.

Eserde en yoğun biçimde kullanılan kutsal sayı dokuzdur. Oğuz'un gergedanla savaşımdan önce Gök Tanrı'ya dokuz sarı at kurban edilmesi (Terzioğlu, 2023: 64), Kara Kağan'ın cenazesinin dokuz kişi tarafından taşınması (Terzioğlu, 2023: 165), kağanlık töreninde keçe üzerinde dokuz kez döndürölmesi (Terzioğlu, 2023: 169), kağan otağının dokuz altın direkli olması (Terzioğlu, 2023: 171), Burkutlu ve Turkutlu Dağları'ndaki tinler için dokuz at yağış edilmesi (Terzioğlu, 2023: 216) ve Uluğ Türk'ün zaferlerden sonra dokuz ve dokuzun katları kadar kurban sunması (Terzioğlu, 2023: 219), bu sayının kutsallık, kut ve ritüellerle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Ayrıca Oğuz'un annesinin dokuz gün süren sancısının ardından doğum yapması (Terzioğlu, 2023: 46) ile Karluk'un Alaca Aygır'ı dokuz gün sonra bulması (Terzioğlu, 2023: 198), dokuz sayısının zaman ve süreç vurgusunda da kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Kırk sayısı ise anlatıda bereket, ihtişam ve tamamlanmışlık anlayışını yansıtmaktadır. Oğuz ile Gökçe Kız'ın düğününün kırk gün kırk gece sürmesi (Terzioğlu, 2023: 93), büyük uğurlaşma töreni ile Gün Kağan'ın tahta çıkış şöleninin kırk gün kırk gece devam etmesi (Terzioğlu, 2023: 283), Oğuz'un kırkinci gününde yürümeye başlaması (Terzioğlu, 2023: 50), Urum Kağan'ın kaçış yolunu kapatmak amacıyla Buz Dağı'nın kırk günde aşılması ve kağanlık şöleninde kırk büyük sofranın kurulması (Terzioğlu, 2023: 171; 178), kırk sayısının Türk kültüründeki sembolik değerini yansıtmaktadır. Bu örnekler, romanda sayıların yalnızca nicelik bildirmek amacıyla kullanılmadığını; eski Türk inanç sistemi, ritüeller ve kut anlayışıyla ilişkilendirilerek sembolik bir işlev kazandığını göstermektedir.

Anlatıda kurt, Oğuz Kağan'a yol gösteren ve Gök Tanrı'nın iradesini temsil eden kutsal bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan sefere çıktığında otağına gök renkli bir kurt gelir ve kurdun gelişiyile birlikte çadır ilahi bir mavi ışıqla aydınlanır (Terzioğlu,

2023: 178-179). Gök tüylü ve gök yeleli olarak tasvir edilen bu kurt, dile gelerek Oğuz Kağan'a "Beni izle Oğuz Kağan!" diye seslenir ve bundan sonra bütün Türk ordusu onun izinden yürümeye başlar. Ordunun ne zaman hareket edeceğine, nerede konaklayacağına ve hangi güzergâhı izleyeceğine Gök Kurt yön vermektedir. Kurt, Tanrı'nın Oğuz Kağan'a gönderdiği kutlu bir rehber olarak işlev görmektedir.

Gök Kurt'un rehberliği savaşlar boyunca da devam etmektedir. Urum Kağan üzerine düzenlenen seferde orduyu en uygun yollardan geçirerek düşmanı sıkıştırmasını sağlamakta, zafer kazanıldıktan sonra ise ortadan kaybolmaktadır (Terzioğlu, 2023: 181-182). Daha sonra saklı kentin bulunması gerektiğinde yeniden ortaya çıkmakta ve Oğuz Kağan'a yine "Beni izle." diyerek yol göstermektedir. Dağları ve ırmakları aşarken orduyu en güvenli güzergâhlardan geçirerek kaybolmalarını ya da felakete uğramalarını engellemektedir (Terzioğlu, 2023: 187). Anlatıda Gök Kurt'un yalnızca ihtiyaç duyulduğu zaman ortaya çıkması ve görevi tamamlandığında kaybolması, onun ilahi bir görev üstlendiğini göstermektedir.

Kurt, yalnızca askerî seferlerde değil, diğer önemli olaylarda da yol gösterici kimliğiyle öne çıkmaktadır. Oğuz Kağan'ın kaybolan Alaca Aygır'ının bulunacağını önceden sezmesi ve zamanı geldiğinde yeniden ortaya çıkarak yol göstermesi de bu işlevi desteklemektedir (Terzioğlu, 2023: 198; 201; 204). Böylece Gök Kurt'un rehberliğinde Oğuz Kağan ve ordusu bilinmeyen diyarlara ulaşmakta, yeni yurtlar fethetmekte ve Türk adını bütün acuna yaymaktadır (Terzioğlu, 2023: 211-213). Bu durum, Oğuz Kağan'ın fetihlerinin yalnızca askerî başarılar değil, Gök Tanrı tarafından desteklenen kutlu bir görev olarak kurgulandığını göstermektedir.

Türk mitolojisinde kurt, kutsal kabul edilen ve yol göstericiliğiyle öne çıkan en önemli hayvanlardan biridir. Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'nda da kurt, Oğuz Kağan'a yol gösteren kutsal bir varlık olarak yer almaktadır (Çoruhlu, 2002: 135). Çoruhlu'ya (2002: 135-136) göre kurt, Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve kutsallığın sembolüdür. Destanlarda gök rengindeki kurdun çoğu zaman ışıqla birlikte ortaya çıkması, onun tanrısal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Romanda Gök Kurt'un ilahi mavi bir ışıqla eşliğinde görünmesi de bu mitolojik geleneğin devamı niteliğindedir. Yazar, Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'ndaki yol gösterici kurt motifini büyük ölçüde muhafaza ederek kurmacasında yeniden kullanmıştır.

Eski Türk kültüründe at, yalnızca bir ulaşım ve savaş aracı değil; güç, hükümdarlık, kut ve Gök Tanrı inancıyla ilişkilendirilen kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir.

Çoruhlu'ya (2002: 140-141) göre Türk destanlarında ve efsanelerinde at, sahibinin en yakın dostu, savaş ortağı ve en değerli varlığı olarak görülmüş; bu nedenle kuvvet ve kudretin sembolü hâline gelmiştir. Ayrıca Gök Tanrı'nın simgelerinden biri olarak kabul edilmiş ve kurban törenlerinde Tanrı'ya sunulan en değerli adaklardan biri olmuştur.

Anlatıda da at kültürünün çeşitli yansımalarına yer verilmektedir. Bunlardan biri ıduk atlardır. Eski Türkçede "ıduk" kelimesi kutsal ve kutlu anlamına gelmektedir. Bu nedenle ıduk atlar, gündelik kullanımın dışında tutulan, Gök Tanrı adına serbest bırakılan ve kutsallık atfedilen atlardır. Romanda bu atların, çok sayıda savaşa katılmış ve yiğitlerini kaybetmiş atlar arasından seçildiği belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 196). Bu durum, atın yalnızca fiziksel gücüyle değil, taşıdığı manevi değerle de önemsendiğini göstermektedir.

At ile sahibi arasındaki bağ da anlatıda dikkat çekmektedir. Bir yiğidin atını kaybetmesi uğursuzluk olarak değerlendirilmekte, at ile savaşçının kaderinin birbirine bağlı olduğuna inanılmaktadır (Terzioğlu, 2023: 196). Bu anlayış, eski Türk kültüründe atın insanın ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. At kültürü, ölümden sonraki yaşam inancıyla da ilişkilendirilmektedir. Oğuz Kağan öldüğünde, uçmağa vardığında bineğe ihtiyaç duyacağı düşüncesiyle bindiği at da kurban edilerek onunla birlikte gömülmektedir (Terzioğlu, 2023: 289). Bu uygulama, eski Türklerde atın yalnızca dünya hayatında değil, ölümden sonraki yaşamda da sahibine eşlik edeceğine inanıldığını göstermektedir.

Eski Türk inanç sisteminde dağ, Gök Tanrı'ya yakınlığı nedeniyle kutsal kabul edilen, güç, yücelik ve ulaşılmazlığı simgeleyen önemli kült unsurlarından biridir. Dağların Tanrı'nın makamı olduğuna inanılmış, bu nedenle kutsallık atfedilerek dinî ve manevi hayatın merkezlerinden biri hâline getirilmiştir. Tanyu (1973: 30) da eski Türklerin dağları Tanrı'nın makamı olarak kabul ettiklerini belirtmektedir.

Anlatıda dağ kültürü, Türklerin inanç dünyasının temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dağlar yalnızca coğrafi bir unsur değil; ataların ruhlarının dolaştığı, kurban törenlerinin gerçekleştirildiği ve Gök Tanrı'ya yakın olunduğuna inanılan kutsal mekânlar olarak tasvir edilmektedir. Dağlara bakmanın bile insanlara yücelik hissi verdiği, insanların göğe ulaşamaları da dağlar aracılığıyla Gök Tanrı'ya yaklaştıklarını düşündükleri ifade edilmektedir. Ayrıca dağların, kutlu kişilerin ve uçmağa varan yiğitlerin ruhlarının yaşadığı yerler olduğuna inanılmaktadır. Yazar da bu anlayışın "Ulu Türk inancı" için geçerli olduğunu belirtmektedir (Terzioğlu, 2023: 6).

Dağlara duyulan saygının Türklerin en eski atalarına kadar uzandığı görülmektedir. Romanda Türklerin atası olarak kabul edilen Ebülce Kağan'ın da dağlara güvendiği, onlarla konuştuğu, dağlarda dinlendiği ve bilgeliği dağlardan öğrendiği anlatılmaktadır (Terzioğlu, 2023: 15). Bu durum, dağ kültürünün Türklerin en eski inanç katmanlarından biri olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Dağ kültürünün önemli yansımalarından biri de cenaze geleneğinde görülmektedir. Eski Türklerde önemli kişilerin, ruhlarının özgürce dolaşabilmesi ve kutsal mekânda bulunabilmeleri amacıyla dağlara gömüldükleri anlaşılmaktadır. Bu nedenle mezarların bilinmeyen yerlere yapılması tercih edilmiş, ölümlerin doğayla bütünleşmesi amaçlanmıştır. Türklerin atası Ebülce Kağan öldüğünde Or Dağ'ın zirvesine yakın, kimsenin bilmediği bir yere defnedilmektedir. Anlatıda, onun defnedildiği gece dağın ışıldadığı ve dağlarda dolaşan tinlerin bu kutlu ruhu toylarla karşıladığı belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 16). Benzer biçimde Oğuz Kağan'ın seferi sırasında konakladığı yerde dağlarda dolaştığına inanılan tinler için dokuz at yağış etmesi de dağ ile atalar kültürü ve ölümden sonraki yaşam inancı arasındaki ilişkiyi göstermektedir (Terzioğlu, 2023: 216).

Dağın kutsallığına ilişkin bir başka örnek, Oğuz Kağan'ın ordusuyla birlikte iki dağın arasında konakladığında burada huzur ve mutluluk hissetmesidir (Terzioğlu, 2023: 216). Bu durum, dağın anlatıda yalnızca doğal bir mekân değil, insanlara manevi güç ve güven veren kutsal bir alan olarak kurgulandığını göstermektedir.

Oğuz Kağan'ın hükümdarlık görevinin sonuna yaklaştığını haber veren olaylarda da dağ kültürü önemli bir yer tutmaktadır. Uluğ Türk'ün gördüğü rüyanın ardından oğullarının altın yay ve okları bulmasını kutlamak isteyen Oğuz Kağan, sevincini atalarının ruhlarıyla paylaşmak amacıyla Or Dağ'a çıkmaktadır. Anlatıda dağın bu kutlu misafiri bekliyormuş gibi ay ışığıyla aydınlandığı belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 269). Burada duyduğu "Kut olsun." sesiyle karşılaşan Oğuz Kağan, daha sonra bunun Uluğ Türk'ün ruhu olduğunu anlamaktadır (Terzioğlu, 2023: 269-271). Böylece kutlu kamın da atalar gibi dağlarda yaşamaya devam ettiğine inanıldığı görülmektedir.

Anlatıda dağ kültürü ile kutsal hayvan anlayışı da bir araya getirilmektedir. Oğuz Kağan'a ölüm, Or Dağ'da Uluğ Türk donunda ak bir geyik olarak görünmektedir (Terzioğlu, 2023: 287). Türk mitolojisinde geyik, kutsal hayvanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Çoruhlu'ya (2002: 142-143) göre geyik, şaman törenlerinde suretine bürünülen ruhlardan biri olup özellikle beyaz geyik gök unsuruyla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle Uluğ Türk'ün ak geyik donunda görünmesi hem dağ kültürü hem de atalar kültürüyle bağlantılı

sembolik bir unsurdur.

Dağ kültü, Oğuz Kağan'ın ölümünde de önemini korumaktadır. Oğuz Kağan, Or Dağ ile Kür Dağı'nın gölgesinde, öldüğü yere defnedilmektedir. Böylece onun da atalarının ruhlarıyla aynı kutsal mekânda buluşacağına inanılmaktadır (Terzioğlu, 2023: 289). Türklerin atası Ebülce Kağan'ın da Or Dağ'ın zirvesine yakın bir yere gömülmüş olması (Terzioğlu, 2023: 16), dağın romanda atalar ruhlarının bulunduğu ve kutsallığın devam ettiği bir mekân olarak kurgulandığını göstermektedir. Romanda dağ, Gök Tanrı inancı, atalar kültü, ölümden sonraki yaşam anlayışı ve kutsal mekân düşüncesini bir araya getiren önemli bir kült unsuru olarak ele alınmaktadır.

Eski Türk inanç sisteminde su, yaşamın kaynağı olmasının yanı sıra kutsallık atfedilen tabiat unsurlarından biridir. Özellikle kutsal kabul edilen dağlardan doğan suların Gök Tanrı'nın kutunu taşıdığına inanılmış, bu nedenle suyun kirletilmesi ve ona saygısızlık edilmesi hoş karşılanmamıştır. Anlatıda da su kültü, dağ kültüyle birlikte ele alınmaktadır. Dağların Gök Tanrı'ya yakınlığı nedeniyle kutsal kabul edilmesi, bu dağlardan eriyen karlarla oluşan ırmak ve kaynak sularına da kutsallık yüklenmesine neden olmaktadır. Romanda dağlardan gelen suların Tanrı'nın insanlara sunduğu bir armağan olarak görüldüğü, bu nedenle kirletilmemesi ve saygıyla korunması gerektiği belirtilmektedir (Terzioğlu, 2023: 7). Böylece su, yalnızca yaşamı sürdüren doğal bir unsur değil; kutsallık taşıyan ve korunması gereken bir kült unsuru olarak yansıtılmaktadır. Romanda su kültü, dağ kültüyle bütünleşen ve Gök Tanrı inancının doğal çevreye yansıyan önemli unsurlarından biri olarak ele alınmaktadır.

Eski Türk inanç sisteminde atalar, ölümden sonra da soylarını koruyan, onlara yol gösteren ve gerektiğinde yardım eden kutsal varlıklar olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle ataların ruhlarına saygı gösterilmiş, onların manevi varlıklarını sürdürdüklerine inanılmıştır. Romanda da ata kültürünün çeşitli yansımalarına yer verilmektedir. Anlatıda devlet yönetiminde önemli kararların alınmasında Ulular Toyu dikkat çekmektedir. Kara Kağan, erkek evlat sahibi olabilmek için dünyanın en iyi kamlarını, bilginlerini ve otacılarını çağırma düşüncesini önce Ulular Toyu'na danışmaktadır (Terzioğlu, 2023: 26). Bu mecliste Türk budununun saçına, sakalına ve kaşına ak düşmüş, bilgi ve tecrübeleriyle öne çıkan yaşlıları yer almaktadır (Terzioğlu, 2023: 28). Ayrıca obada karşılaşılan önemli sorunlarda da bu kişilerin görüşlerine başvurulmaktadır (Terzioğlu, 2023: 59). Bu durum, yaşlıların toplumun manevi rehberleri olarak kabul edilmeleri bakımından ata kültürünün toplumsal yaşamdaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Yaşlılara gösterilen saygının bir diğer örneği de Gök Kocalar üzerinden verilmektedir. Oğuz Kağan, uzun yıllar savaşmış olan ak saçlı Gök Kocaların artık savaşlara katılmalarını istememekte, onların yurtlarda kalarak yaşamlarını sürdürmelerini arzu etmektedir (Terzioğlu, 2023: 232). Bu yaklaşım, yaşlılara duyulan saygının yalnızca toplumsal bir nezaket değil, atalara ve bilgeliğe verilen değer bir göstergesi olduğunu ortaya koymaktadır. Romanda ata kültü, yalnızca ölen kişilere duyulan saygıyla sınırlı kalmamakta; yaşlıların bilgeliklerinin kabul edilmesi, devlet yönetiminde söz sahibi olmaları ve toplumun manevi rehberleri olarak görülmeleri üzerinden de yansıtılmaktadır.

Eski Türk inanç sisteminin merkezinde yer alan Gök Tanrı inancı, romanda da temel inanç unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıda tek Tanrı anlayışı hâkimdir. Bu nedenle eski Türk mitolojisinde yer alan Ülgen, Erlik Han veya Umay gibi diğer kutsal varlıklara yer verilmemiş; inanç sistemi bütünüyle Gök Tanrı merkezinde kurgulanmıştır.

Romanda Gök Tanrı, her şeyi bilen, gören ve insanların kaderini belirleyen yüce varlık olarak tasvir edilmektedir. Türk budunu, Gök Tanrı'nın kendilerini koruduğuna ve önemli olaylarda onlara yol gösterdiğine inanmaktadır. Nitekim kamın rüyaları yorumlarken dile getirdiği sözlerin Gök Tanrı'nın iradesini yansıttığı kabul edilmektedir (Terzioğlu, 2023: 34).

Oğuz Kağan'ın hükümdarlığı da Gök Tanrı inancıyla ilişkilendirilmektedir. Oğuz Kağan, dünya seferlerini Gök Tanrı'nın buyruğunu yerine getirmek amacıyla gerçekleştirmekte ve sahip olduğu kutun Tanrı tarafından verildiğine inanmaktadır. Ayrıca onun, Türk adını bütün dünyaya duyurmak üzere Gök Tanrı tarafından seçilmiş ve görevlendirilmiş kutlu bir hükümdar olduğu vurgulanmaktadır (Terzioğlu, 2023: 11). Böylece hükümdarlığının meşruiyeti ilahi bir temele dayandırılmaktadır.

Anlatıda dikkat çeken bir diğer husus ise Gök Tanrı'nın millî bir kimlikle ilişkilendirilmesidir. Türk budunu, Gök Tanrı'dan "Türklerin Tanrısı" şeklinde söz etmekte ve onu doğrudan kendi varlığıyla özdeşleştirmektedir (Terzioğlu, 2023: 67). Bu kullanım, romanda Gök Tanrı inancının Türk kimliğini ve birlik düşüncesini destekleyen bir değer olarak ele alındığını göstermektedir. Bu itibarla romanda Gök Tanrı inancı, hükümdarlığın meşruiyetini sağlayan, kut anlayışını temellendiren ve Türk milletinin birlik idealini destekleyen temel mitolojik unsur olarak kurgulanmıştır.

Oğuz Kağan Destanı romanı, eski Türk inanç sistemine ait unsurları modern anlatı içerisinde yeniden kurgulayarak sunan bir eser niteliği taşımaktadır. Romanda merkezî

konumda yer alan Gök Tanrı inancı etrafında kamlık, kut anlayışı, rüya, kehanet, kutsal kişiler, hayvan sembolizmi, tabiat kültleri ve atalar kültü gibi pek çok unsur bir araya getirilmiştir. Ancak bu unsurlar tarihsel inanç yapısını olduğu gibi aktarmaktan çok, destan geleneğinin ve mitolojik hafızanın çağdaş bir roman dili içerisinde yeniden görünür hâle getirilmesine hizmet etmektedir.

Anlatının inanç boyutunda en dikkat çekici figürlerden biri Uluğ Türk'tür. Uluğ Türk; törenleri yönetmesi, rüyaları yorumlaması ve geleceğe ilişkin öngörülerde bulunması bakımından geleneksel kam özellikleri göstermektedir. Bununla birlikte klasik şaman tipinde görülen trans hâli, ruhlarla doğrudan iletişim kurma ya da öteki âleme yolculuk gibi özelliklerin belirgin biçimde yer almaması, bu figürün daha çok bilgelik, rehberlik ve devlet aklıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Romanda kamlık, dinî bir otoriteden çok siyasî ve toplumsal rehberlik işlevi üzerinden yeniden yorumlanmaktadır. İrkıl Koca'nın kamlık görevini devralması ise eski Türk inanç sistemindeki soyla aktarılan kutsal görev anlayışının devam ettirildiğini göstermektedir.

Romanın merkezindeki Oğuz Kağan ise kut sahibi, seçilmiş ve Tanrı tarafından görevlendirilmiş ideal hükümdar modeli olarak kurgulanmaktadır. Olağanüstü doğumu, erken yaşta ortaya çıkan üstün nitelikleri, kahramanlıkları ve cihan hâkimiyeti düşüncesiyle hareket etmesi; eski Türk devlet anlayışındaki kut ve alp kavramlarının anlatıdaki yansımaları oluşturmaktadır. Gökçe Hatun ve Yerce Hatun ile kurduğu birliktelikler de gök–yer dengesini temsil ederek hükümdarlığın yalnızca siyasî değil, kozmik bir meşruiyete de dayandırıldığını göstermektedir.

Rüya ve kehanet motifleri ise anlatıda ilahi iradenin insanlara aktarılma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Uluğ Türk tarafından yorumlanan rüyalar; hükümdarlığın kutsallığını, soyun devamlılığını ve geleceğe ilişkin yönlendirmeleri meşrulaştırmaktadır. Böylece rüya yalnızca bireysel bir deneyim değil, Tanrısal iradenin yeryüzündeki yansıması hâline gelmektedir.

Bunun yanında romanda kutsal hayvanlar ve tabiat unsurları da önemli bir yer tutmaktadır. Gök kurt, Oğuz Kağan'ın yol göstericisi ve ilahi rehberi olarak öne çıkarken; at, güç, kut, hükümdarlık ve ölüm sonrası yaşamla ilişkilendirilen kutsal bir varlık niteliği kazanmaktadır. Dağ ve su kültleri ise doğanın yalnızca fiziksel bir unsur değil, kutsallığın ve atalarla bağ kurmanın mekânı olarak algılandığını göstermektedir. Özellikle dağların Tanrı'ya yakın yerler ve ataların ruhlarının bulunduğu alanlar şeklinde sunulması, ölümden

sonraki yaşama ilişkin inançlarla birleşmektedir.

Nihayetinde *Oğuz Kağan Destanı* isimli romanda Türk mitolojisine ait unsurlar birebir aktarılmamaktadır. Yazar bu unsurları, romanın imkanları dahilinde yeniden anlamlandırılarak sunmaktadır. Kamlık, kut, Gök Tanrı inancı, rüya, kutsal hayvanlar ve tabiat kültleri aracılığıyla hem mitolojik hafıza canlı tutulmakta hem de Oğuz Kağan figürü üzerinden Türk kültürel kimliğinin kökenlerine yönelik bir anlatı kurulmaktadır. Roman, destan geleneğini modern roman yapısı içerisinde yeniden üreten ve eski Türk inanç sistemini edebî düzlemde görünür kılan bir anlatı niteliği taşımaktadır.

4.4.2.2. *Deli Dumrul/ Lütfi Parlak*

Romanın yazarı Lütfi Parlak Elazığ'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Elâzığ ve Diyarbakır'da tamamlayan yazar, 1977 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesini bitirmiştir. Uşak ve Elazığ'da çeşitli liselerde öğretmenlik ve idarecilik görevlerinde bulunan Parlak, 2007 yılında emekliye ayrılmıştır. Evli ve üç çocuk babasıdır. Lütfi Parlak, 1995 yılından beri *Yeni Çağ*, *Nurhak* ve *Günışığı* gazetelerinde köşe yazarlığı yapmaktadır. İlk olarak 2004 yılında bir inceleme ve araştırma çalışması olan *Yukarı Fırat'ta Tarihî Eserler* kitabını yayımlamıştır. Yazar bu kitabında, yıkılıp kaybolmak üzere olan Harput'taki tarihî eserlerin geçmişlerini ve mevcut durumlarını resimleriyle birlikte tespit etmiştir. Söz konusu eser, mahallî kanallar tarafından belgesele dönüştürülmüştür. Ayrıca *Behramoğlu Balak* romanı da Kültür Bakanlığı tarafından Mecaz Film aracılığıyla dramatik belgesele dönüştürülmüştür. Parlak'ın *Yemen* adlı romanı, Mustafa Necati Sepetçioğlu I. Roman Yarışması'nda dördüncülüğe layık görülerek mansiyon ödülü almıştır. Yazarın *Harput Hükümdarı Behramoğlu Balak*, *Genç Osman*, *Sudan Gelen* ve *Deli Dumrul* isimli romanları bulunmaktadır (Parlak, 2017).

Deli Dumrul romanı, Türklerin İslamiyet'i kabul etmeye başladığı ve yeni dinin toplum hayatındaki etkilerinin belirginleştiği bir dönemi konu edinmektedir. Eserde Müslümanlığın ne olduğu, nasıl yaşanması gerektiği ve bireylerin hayatlarını nasıl etkilediği anlatılırken, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait unsurların da varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu durum, Türk toplumunun inanç dünyasında yaşanan dönüşüm sürecini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. *Deli Dumrul* Hikâyesi Dede Korkut Hikâyelerinde yer almaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinin XV. yüzyılda yazıya geçirildiği bilinmektedir. Roman da bu kültürel mirastan yararlanarak Türklerin inanç dünyasında yaşanan değişimi kurgu aracılığıyla yeniden yorumlamaktadır.

Romanın merkezinde, Dede Korkut anlatılarından hareketle yeniden kurgulanan *Deli*

Dumrul'un dönüşüm hikâyesi yer almaktadır. Olaylar, Oğuz obasının beyi Duha Koca'nın erkek evlat sahibi olamamasından duyduğu üzüntü ile başlar. Eşi Gülçiçek Hatun da boş beşiğe bakarak ağlamakta, bu durum oba içerisinde manevi bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Duha Koca'nın gördüğü rüya üzerine büyük bir toy düzenlenir ve rüya Korkut Ata tarafından "erkek evlat müjdesi" şeklinde yorumlanır. Ardından Gülçiçek Hatun da diriliş ve canlanma temaları içeren bir rüya görür ve kısa süre sonra hamile kalır. Doğuma yakın dönemde Bizans Tekfuru Şöklı Melik'in obaya saldırması üzerine Duha Koca ve Gülçiçek Hatun obadan ayrılmak zorunda kalır. Yanlarında sadık çobanları da bulunmaktadır. Kaçış sırasında gök gözlü ve gök yeleli bir kurdun rehberliğiyle karanlık bir mağaraya sığınır. Burada dünyaya gelen çocuk, ileride Deli Dumrul adıyla tanınacak olan Tuğrul'dur. Duha Koca, gördüğü rüyanın etkisiyle mağaralarda yeni bir yaşam kurmaya karar verir ve zamanla obadan sağ kalan aileler de onlara katılır. Böylece mağara çevresinde yeniden bir topluluk oluşur.

Tuğrul çocukluk döneminden itibaren sıra dışı davranışlar sergiler. Fiziksel olarak gelişmiş olmasına rağmen düşünmeden hareket etmesi nedeniyle çevresi tarafından "Deli Dumrul" olarak adlandırılır. Onun zihnini meşgul eden temel mesele ise çocukluğundan itibaren kendisine musallat olduğuna inandığı Alkarası'dır. Bu nedenle Dumrul'un mücadelesi metafizik unsurlarla ilişkilidir. Anlatıda eski Türk inanç sistemi ile İslami unsurların iç içe geçtiği görülmektedir. Dumrul'un bir yandan şamanlara danışması, diğer yandan Korkut Ata'nın öğütlerine başvurması, onun iki inanç sistemi arasında yaşadığı zihinsel ve ruhsal çatışmayı ortaya koymaktadır.

Deli Dumrul'un yaşamında önemli dönüm noktalarından biri Aruz Koca'nın kızı Banuçiçek ile evlenmesidir. Ancak bu evliliğe ulaşabilmesi için çeşitli sınavlardan geçmesi gerekir. Bayburt Tekfuru'nun elindeki çobanı kurtarması şart koşulur ve Dumrul çıktığı yolculukta saflığı ve cesareti sayesinde başarılı olur. Böylece Banuçiçek ile evlenir ve iki çocuk sahibi olur. Çocukların isimleri Korkut Ata tarafından Günhan ve Yıldızhan olarak belirlenir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Deli Dumrul'un kişisel dönüşümü daha belirgin hâle gelir. Kuraklık döneminde obadan ayrılarak Alkarası ile mücadele etmeye çalışır ve kuru çay üzerine yaptırdığı köprüyle insanlardan haraç almaya başlar. Bu davranışları onun kibir ve deliliğinin arttığını göstermektedir. Ancak köprü yakınında bir kişinin ölümü üzerine Azrail'e meydan okuması, anlatının en önemli kırılma noktalarından birini oluşturur. Allah tarafından görevlendirilen Azrail ile karşılaşan Dumrul ölüm gerçeğiyle yüzleşir. Canını kurtarmak için anne ve babasından yardım ister; fakat onlar bunu kabul etmez. Buna karşılık eşi kendi canını vermeye razı olur. Dumrul'un samimi yakarışları sonucunda Allah onları affeder ve bağışlar.

Bu olaydan sonra Deli Dumrul'un hayatında büyük bir değişim yaşanır. Eski alışkanlıklarını terk eder, şamanlardan uzaklaşır ve İslamiyet'i benimseyerek manevi bir dönüşüm geçirir. Böylece anlatı boyunca devam eden eski inanç sistemi ile İslami değerler arasındaki çatışma, Dumrul'un İslamiyet'i kabul etmesiyle sonuçlanır. Babasının ölümünün ardından beyliğin başına geçer ve Korkut Ata onun artık "Deli Dumrul" değil, "Tuğrul Bey" olarak anılması gerektiğini ifade eder. Bu durum, karakterin olgunlaşmasını ve toplumsal kabulünü simgeleyen önemli bir dönüşüm olarak okunabilir.

Deli Dumrul Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Deli Dumrul karakteri, romanda yalnızca cesareti ve sıra dışı davranışlarıyla değil, doğumundan itibaren olağanüstü özelliklerle çevrelenmiş bir kahraman olarak dikkat çekmektedir. Kahramanın doğumundan önce yaşanan olaylar, görülen rüyalar ve ortaya çıkan bilge kişiler onun sıradan bir insan olmadığını göstermektedir. Duha Koca ile Gülçiçek'in uzun süre çocuk sahibi olamaması üzerine çeşitli ritüellere başvurulmakta; ardından hem Duha Koca hem de Gülçiçek çocuklarının olacağına dair haberci rüyalar görmektedir. Bu rüyalar, aksakallı dede tarafından doğrulanarak kahramanın doğumu kutsal bir çerçeve içerisinde müjdelenmektedir.

Türk destan geleneğinde kahramanın doğumundan önce gerçekleştirilen ritüeller, hayır işleri, haberci rüyalar ve olağanüstü yardımcılarının ortaya çıkması, onun diğer insanlardan farklı ve seçilmiş bir kişi olduğunu göstermek amacıyla kullanılan anlatı unsurlarıdır (Yıldız, 2009: 87). Romanda yer alan çocuksuzluk, haberci rüya ve aksakallı kişi motifleri yalnızca olay örgüsünü ilerleten unsurlar değil; aynı zamanda İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin günümüze taşınan kültürel izleri olarak değerlendirilebilir.

Kahramanın doğum sürecinde dikkat çeken bir diğer unsur ise kuş motifidir. Gülçiçek'in hamileliği sırasında canının güvercin eti çekmesi üzerine Duha Koca'nın ona doğan eti yedirmesi, kuş motifinin kahramanın doğumundan önce anlatıya dâhil edildiğini göstermektedir. Böylece doğan, daha kahraman dünyaya gelmeden onun kaderiyle ilişkilendirilen sembolik bir unsur hâline gelmektedir.

Türk anlatılarında kuş motifi çoğu zaman dönüşüm, habercilik ve takip unsurlarıyla birlikte kullanılmaktadır. Boratav'ın aktardığı anlatılarda Azrail'in güvercine dönüşmesi ve Dumrul'un şahiniyle onu takip etmesi motifi ile Hacı Bektaş Veli menkıbelerindeki kuşa dönüşüm motifi arasında benzerlik bulunmaktadır. Boratav ayrıca "Tuğrul" sözcüğünün Türkçede hem şahin hem de doğan anlamında kullanıldığını belirtmektedir. Bu durum, farklı

dönemlere ait anlatıların ortak bir anlatı geleneğinden beslendiğini göstermektedir. Ayrıca Dumrul hikâyesindeki "sevilen kişi için canını feda etme" motifi de Anadolu sahasında şekillenen anlatı unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Boratav, 2012: 64-65).

Deli Dumrul, adının da çağrıştırdığı şekilde sıra dışı davranışlar sergileyen, cesur ancak çoğu zaman düşünmeden hareket eden bir bey oğludur. Duha Koca, oğlunun bu hâlini Korkut Ata'nın ve dervişlerin öğütlerine yeterince kulak asmamasına bağlamaktadır. Bununla birlikte Deli Dumrul'un saflığı ve temiz niyeti çoğu zaman onu felaketlerden koruyan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bayburt Kalesi'nde saflığı sayesinde canını kurtarması ve Banuçiçek'in ağabeyi tarafından öldürülmek üzereyken kurtulması buna örnek gösterilebilir. Yaptığı aşırılıklar ve düşüncesiz davranışlar ise çevresindekiler tarafından çoğunlukla deliliğine verilmektedir.

Anlatıda Deli Dumrul'un deliliğini gösteren birçok olay yer almaktadır. Tek başına bir şehre giderek esir kurtarmaya çalışması, kuru bir çayın üzerine köprü yaptırıp geçenlerden de geçmeyenlerden de para almaya kalkışması ve Azrail'e meydan okuması, bu davranışların en belirgin örnekleri arasındadır. Ancak Deli Dumrul yalnızca bireysel özellikleriyle değil, temsil ettiği inanç dünyasıyla da önem taşımaktadır.

Roman boyunca Deli Dumrul karakteri üzerinden Türklerin İslamiyet'e geçiş süreci sembolik bir biçimde yansıtılmaktadır. Karakter, bir taraftan şamanın sözlerine inanmakta ve onun gösterdiği yoldan gitmek istemekte, diğer taraftan Korkut Ata'nın öğütlerinden etkilenmektedir. Deli Dumrul, eski Türk inanç sistemi ile İslamiyet arasında kalan ve yeni dini benimsemeye başlayan, ancak eski inançlarını da bütünüyle terk edemeyen Türk toplumunun temsilcisi olarak kurgulanır.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde Deli Dumrul'un yaşadığı değişim, inanç dünyasında gerçekleşen dönüşümle birlikte verilmektedir. Başlangıçta Alkarası'ndan intikam alma düşüncesiyle hareket eden ve hayatını bu amaç doğrultusunda şekillendiren karakter, Azrail ile karşılaşmasının ardından olaylara farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaya başlamaktadır. Korkut Ata'nın öğütlerini benimsemesi, şamanın etkisinden uzaklaşması ve eski inançlarına bağlılığını sorgulaması bu dönüşümün ilk aşamalarını oluşturmaktadır. Bu değişimin en belirgin göstergelerinden biri, çocukluğundan beri yanında olan kurdun Deli Dumrul'u terk etmesi ve onun uğur getirdiğine inandığı kurt aşığını bırakmasıdır. Eski inanç dünyasının sembolleri olan bu unsurlardan vazgeçmesi, karakterin yeni inanç sistemini benimsemeye başladığını göstermektedir. Azrail'e meydan okuması ve ardından Allah'ın kudretiyle

yüzleşmesi ise bu dönüşümün dönüm noktasını oluşturmaktadır. Sürecin sonunda Korkut Ata'nın öğütlerini benimseyerek Müslümanlığı kabul eden Deli Dumrul, yalnızca düşünce bakımından değil, kimlik bakımından da dönüşüme uğramakta ve Tuğrul Bey adıyla anılmaya başlamaktadır. İsim değişikliği, onun inanç ve düşünce dünyasında yaşadığı dönüşümün sembolik bir göstergesi niteliğindedir. İnanç dünyasındaki değişimle birlikte Alkarası'na yönelik saplantılarından vazgeçmesi, daha bilinçli hareket etmeye başlaması ve sonunda obanın beyi olması da bu dönüşümün tamamlandığını göstermektedir. Böylece Deli Dumrul'un yaşadığı değişim, bireysel bir olgunlaşmanın ötesine geçerek Türk toplumunun İslamiyet'i benimseme sürecinin sembolik bir yansıması hâline gelmektedir. Eser, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemi ile İslami anlayış arasındaki mücadeleyi yalnızca olaylar üzerinden değil, karakterin geçirdiği dönüşüm üzerinden de ortaya koymaktadır.

Anlatıda Karadağ'da yaşayan şaman, İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak şaman figürü, romanda olumlu bir karakter olarak değil, İslamiyet'in kabulüyle birlikte itibarını kaybetmiş, güvenilmeyen ve toplumdan dışlanmış bir kişi olarak sunulmaktadır. Roman, İslamiyet'i benimseyen toplumun eski inanç sistemine bakışını yansıtmaktadır. Obadaki insanların büyük çoğunluğu şamana itibar etmezken, manevi lider olarak kabul edilen Korkut Ata'nın sözlerini dinlemektedir. Şamanla en güçlü ilişkiyi kuran kişi ise Deli Dumrul'dur. Deli Dumrul, çocukluğundan itibaren yaşadığı sıkıntıların sebebi olarak Alkarası'nı görmekte ve bu nedenle sık sık şamana başvurmaktadır.

Romanda şamanın temel işlevi, insanlar ile ruhlar âlemi arasında aracılık yapan bir kişi olarak gösterilmektedir. Şamanın Tanrılarla insanlar arasındaki haberleşmeyi sağladığına ve görünmeyen varlıklar hakkında bilgi sahibi olduğuna inanılmaktadır (Parlak, 2017: 92). Bu özellikleriyle şaman, Türk inanç sistemindeki geleneksel kam tipinin bazı özelliklerini taşımaktadır.

Şamanın dış görünüşü de ayrıntılı biçimde tasvir edilmiştir. Uzun saçlı ve uzun etekli olan şamanın aynı zamanda bir ozan olduğu belirtilmektedir (Parlak, 2017: 114). Dişi ruhların erkek ruhları yönettiğine inandığı için zaman zaman kadın kıyafetleri giydiği ifade edilmektedir (Parlak, 2017: 217). Kurt, at ve su seslerini taklit etmekte; renkli taşlar, kumaşlar, yüzükler ve küpeler kullanmaktadır (Parlak, 2017: 218). Beyaz koyun derisinden yapılmış çok parçalı bir cübbe giymekte, kürkten bir börk taşımaktadır. Yaşadığı mağara ise kuş kanatları, kurt kemikleri ve çeşitli hayvan tasvirleriyle süslenmiştir. Ayrıca mağarada kopuzu, davulu ve renkli bezlerle süslenmiş davul tokmağı bulunmaktadır (Parlak, 2017: 118). Bu özellikler, şamanın dış

görünüŖü bakımından geleneksel Ŗaman tipine uygun biçimde kurgulandığını göstermektedir.

Bununla birlikte romandaki Ŗaman, klasik Türk Ŗamanizminin birçok temel özelliğinden yoksundur. Eserde Ŗamanın nasıl Ŗaman olduğuna, eğitim sürecine veya ruhlar tarafından seçilmesine ilişkin herhangi bir bilgi verilmemektedir. Daha da önemlisi, Ŗamanizmin temel unsurlarından biri olan vecd hâli, esrime ve ruhsal yolculuk gibi uygulamalar anlatıda yer almamaktadır. Ŗamanın davulu ve kıyafetleri ayrıntılı biçimde tasvir edilse de herhangi bir ayin veya ritüel gerekleŖtirdiğine tanık olunmamaktadır. Yapılan toylara çağırılmaması ve sürekli büyücü, yalancı, cambaz gibi sıfatlarla anılması da dikkat çekicidir. Bu durum, yazarın Ŗamanı tarihî gerçekliğinden çok İslamiyet karŖısında eski inanç sisteminin temsilcisi olarak kurguladığını göstermektedir.

Ŗamanın Deli Dumrul'u iyileŖtirmek amacıyla gerekleŖtirdiğ uygulamalar da geleneksel Ŗamanizmle tam olarak rtŖmemektedir. Ŗaman, Dumrul'un kaybolan aklını geri getirebilmek için mağarasının önündeki büyük ladin ağacına çıkılması gerektiğini söylemektedir (Parlak, 2017: 118). Ŗamanların dünya ağacı veya hayat ağacı aracılığıyla göğü ykseldiklerine ilişkin inanışlar bulunmakla birlikte, kaybolan aklı geri getirmeye yönelik böyle bir ritüel Türk Ŗamanizm'i içerisinde bilinmemektedir. Bu nedenle söz konusu uygulama, geleneksel inanışlardan esinlenilerek oluŖturulmuŖ kurguya özgü bir unsurdur.

Anlatıda Ŗaman ve Korkut Ata birbirine karŖıt iki dünya grŖnn temsilcileri olarak sunulmaktadır. Ŗaman eski inanç sistemini temsil ederken, Korkut Ata İslamiyet'in temsilcisi konumundadır. Korkut Ata'nın sözleri hakikat ve imanla iliŖkilendirilirken, Ŗamanın sözleri oğ zaman inkr, hurafe ve yanıltıcılıkla iliŖkilendirilmektedir. Ŗamana gitmek Ŗeytana uymak olarak değeriendirilirken, doğru yolu bulmanın Korkut Ata'nın öğütlerinden getiğ vurgulanmaktadır (Parlak, 2017: 181).

Korkut Ata, Ŗamanların ilahi bir güce sahip olmadığını, yalnızca sihir ve göz boyama yoluyla insanları etkilediklerini söylemektedir. Ona göre Ŗamanlar ne bir afeti önleyebilmekte ne de bir hastalığı engelleyebilmektedir (Parlak, 2017: 201). Anlatının ilerleyen bölümlerinde Ŗamanizm, kitapsız ve mabetsiz bir inanç sistemi olarak tanımlanmakta; insanların neye inandıklarını bilmeden Ŗamanların sözlerini takip ettikleri ifade edilmektedir (Parlak, 2017: 215). Ancak bu yaklaŖım, Ŗamanizmin tarihsel ve kültürel iŖlevleriyle tam olarak rtŖmemektedir. Perrin'in belirttiğ üzere Ŗamanizm, insan ile evren arasındaki iliŖkiyi açıklayan, insanların karŖılaŖtıkları talihsizliklere anlam kazandıran ve toplumsal dengeyi sağlamaya alıŖan bir inanç sistemidir (Perrin, 2003: 11). Bu nedenle romandaki Ŗaman tasvirinin, tarihî Ŗaman tipinden çok İslamiyet merkezli bir bakış açısıyla oluŖturulduğ

söylenebilir.

Şaman ile Deli Dumrul arasındaki ilişki de oldukça karmaşıktır. Deli Dumrul, yaşadığı tüm sıkıntıların sebebi olarak Alkarası'nı görmekte ve onu bulmak için şamandan yardım istemektedir. Ancak zamanla yaşadığı başarısızlıkların sorumlusu olarak da şamanı görmeye başlamaktadır. Hatta Alkarası'nın çocuklarına zarar vermemesi için önce şamanı öldürmesi gerektiğine inanmaktadır (Parlak, 2017: 213). Bu durum, Deli Dumrul'un zihninde şaman ile Alkarası'nın özdeşleşmeye başladığını göstermektedir.

Anlatının sonunda Deli Dumrul'un Azrail ile karşılaşması sırasında aklına gelen "can yerine can bulma" fikrinin de daha önce şaman tarafından dile getirildiği görülmektedir (Parlak, 2017: 326). Dede Korkut anlatılarında merkezi bir yere sahip olan bu motifin romanda şaman aracılığıyla aktarılması dikkat çekicidir. Böylece yazar, bir yandan şamanı olumsuz bir figür olarak sunarken diğer yandan eski anlatı geleneğine ait bazı önemli motifleri onun aracılığıyla yaşatmaya devam etmektedir. Şaman, romanda eski ile yeni, gelenek ile değişim arasında yaşanan çatışmanın sembolik bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda Korkut Ata, Oğuz toplumunun manevi önderi, bilgisi ve yol göstericisi olarak anlatının en önemli şahsiyetlerinden biridir. Anlatı boyunca yalnızca bireylere öğüt veren bir bilge değil; aynı zamanda toplumun doğruyu yanlıştan ayırmasına rehberlik eden, inanç ve ahlak anlayışını şekillendiren bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Korkut Ata, Deli Dumrul'un yaşadığı dönüşüm sürecinde de belirleyici bir işleve sahiptir.

Türk kültür tarihinde Korkut Ata; Oğuzların bilgisi, ozanı, kâhini ve danışmanı olarak önemli bir yere sahiptir. Dede Korkut anlatılarında ve Oğuz rivayetlerinde bilgelik, yol göstericilik ve geleceği sezme özellikleriyle tanınmaktadır (Boratav, 2012: 89). Romanda yer alan Korkut Ata ise bu geleneksel özelliklerinin yanında İslamiyet'in temsilcisi ve öğreticisi olarak yeniden yorumlanmaktadır. Anlatıda Korkut Ata, Bayat boyundan gelen, nefsinde tecrübe etmediği hiçbir şeyi tavsiye etmeyen, Oğuzların velisi ve elçisi olarak tanıtılmaktadır. Halkın ona büyük saygı duyduğu, söylediklerinin sorgulanmadan kabul edildiği belirtilmektedir. Gönlüne Hak Teâlâ tarafından ilham verildiğine inanılan Korkut Ata, bir elinde kopuzu diğer elinde asasıyla oba oba dolaşarak insanların sorunlarını çözmekte ve onlara yol göstermektedir. Halk, önemli kararlarını onun tavsiyeleri doğrultusunda vermektedir. Ayrıca Korkut Ata'nın Türklere İslamiyet'i öğretmek amacıyla görevlendirildiğine inanıldığı ifade edilmektedir. Bu nedenle Oğuzlara Şamanizm'in yetersizliğini anlattığı ve yeni dini benimsemeleri için çaba gösterdiği görülmektedir (Parlak, 2017: 95-96).

Romanda Korkut Ata, İslamiyet'in temsilcisi konumundadır. Bu nedenle şaman ile sürekli bir karşıtlık içerisinde sunulmaktadır. Müslüman Oğuz toplumu tarafından Korkut Ata hikmet sahibi, doğru yolu gösteren ve güvenilir bir şahsiyet olarak görülürken; şaman ise isyankâr, yanıltıcı ve güvenilmez bir kişi olarak değerlendirilmektedir (Parlak, 2017: 213). Böylece anlatıda Korkut Ata yeni dinin, şaman ise eski inanç sisteminin temsilcisi hâline getirilmektedir.

Dede Korkut anlatılarında Korkut Ata daha çok bilgelik, yol göstericilik ve toplumsal rehberlik vasıflarıyla ön plana çıkarken, romanda bu özelliklerine İslamiyet'in savunucusu ve öğreticisi kimliği de eklenmiştir. Bu durum, yazarın Korkut Ata'yı tarihî ve destanî kişiliğinin ötesinde, Türklerin İslamlaşma sürecinin sembolik temsilcisi olarak yeniden kurguladığını göstermektedir. Böylece Korkut Ata, eski inanç sistemi ile İslamiyet arasında yaşanan dönüşümün rehberi ve yeni inanç düzeninin temsilcisi olarak anlatıda merkezi bir konuma yerleştirilmektedir.

Aksakallı kişi motifi romanda çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Türk anlatı geleneğinde aksakallı ihtiyar, derviş ve Hızır gibi figürler çoğunlukla yol gösterici, yardımcı ve rehberlik eden şahsiyetler olarak yer almaktadır. Romanda Duha Koca ve Gülçiçek'in çadırına gelen ak külahlı derviş de onların sıkıntılarının farkında olan ve çözüm yolları sunan bir kişi olarak tasvir edilmektedir (Parlak, 2017: 37). Bu figürün ortaya çıkışı, kahramanın doğumuna giden süreci hazırlayan önemli aşamalardan biri olarak dikkat çekmektedir. Aksakallı şahsiyetler, öğütleriyle kahramanlara yön veren bilge kişiler olarak da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Gülçiçek mağarada yalnız başınayken ortaya çıkan aksakallı kişi, doğacak çocuğun adı ve Duha Koca'nın davranışları konusunda çeşitli uyarılarda bulunmaktadır (Parlak, 2017: 63). Romandaki aksakallı şahsiyetler, eski Türk anlatılarında bilgelik ve rehberlik işlevi üstlenen bilge kişi tipinin devamı niteliğindedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde Deli Dumrul, gücünü insanlara karşı sıyanan, nam ve şan kazanma isteğiyle çevresine meydan okuyan bir yiğit olarak tasvir edilmektedir. Anlatıda onun “deli” olarak nitelendirilmesi, “başlıya baş eğdirmedikçe, dizliye diz çöktürmedikçe” rahat etmemesi, karşısına çıkanlara meydan okuması ve kendisinden daha güçlü birinin olup olmadığını sınamak istemesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla Dede Korkut anlatısında Deli Dumrul'un bu özelliğinin temelinde nam ve şan kazanma, güç gösterme ve meydan okuma isteği bulunmaktadır (Teyek, 2017: 83).

İncelenen romanda ise Deli Dumrul'un bu özelliği farklı bir biçimde ele alınmıştır. Romanda Alkarası, Deli Dumrul'un yaşamını doğrudan etkileyen ve anlatının çatışmasını

şekillendiren başlıca kötücül varlıklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Alkarası, anlatıda yalnızca lohusa kadınlara musallat olan bir ruh olarak değil, Deli Dumrul'un çocukluğundan itibaren peşini bırakmayan, onun korkularını ve saplantılarını besleyen doğaüstü bir güç şeklinde kurgulanmıştır. *Dede Korkut Hikâyeleri'nde* Deli Dumrul ile Alkarası arasında herhangi bir ilişki bulunmamasına karşın romanda Alkarası, Deli Dumrul'un yaşamının önemli bir parçası hâline getirilmiştir. Böylece Dede Korkut anlatısında nam ve şan kazanma, güç gösterisi ve meydan okuma üzerinden şekillenen Deli Dumrul karakteri, romanda Alkarası ile kurulan ilişki ve bu varlığın oluşturduğu korku ve saplantılar üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Romanda Deli Dumrul'un geleneksel anlatıdaki karakter özellikleri korunmakla birlikte, karakterin davranışlarının ve yaşadığı çatışmaların kaynağı farklılaştırılmıştır. Alkarası ise geleneksel halk inanışındaki özellikleriyle romana dâhil edilerek Deli Dumrul'un karakter oluşumuna ve anlatının çatışmasına hizmet eden bir mitolojik unsur hâline getirilmiştir.

Eski Türk inanç sisteminde Alkarası; Albastı, Almış, Albıs, Al Karısı, Kara Albastı ve Al Ruhı gibi farklı adlarla anılan kötücül ruhlardan biridir. Türk dünyasının farklı bölgelerinde özellikle lohusa kadınlara ve yeni doğan çocuklara musallat olduğuna inanılan bu varlık, uzun boylu, uzun tırnaklı, dağınık saçlı, iri dişli ve korkutucu görünümlü bir yaratık olarak tasvir edilmektedir (Dilek, 2021: 56).

İnan'a (1986: 169) göre albastı, kara albastı ve sarı albastı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sarı albastının şaman veya hocaların müdahalesiyle uzaklaştırılabileceği, kara albastının ise yalnızca ocaklı kişilerden korktuğu belirtilmektedir. Ayrıca sarı albastının zaman zaman kadın, keçi veya tilki kılığına girebildiği ifade edilmektedir. Ancak romanda bu ayrıma yer verilmemiş, Alkarası tek tip kötücül ruh olarak ele alınmıştır.

Romanda Alkarası ilk olarak obaları yakılıp yıkıldıktan sonra mağarada yalnız kalan Gülçiçek'e musallat olmaktadır. Halk inanışlarında lohusa kadınların kırk gün boyunca yalnız bırakılmaması gerektiği düşüncesi yaygındır. Anlatıda da Gülçiçek'in yalnız kaldığı sırada uzun boylu, uzun tırnaklı, iri dişli ve korkutucu görünüme sahip bir varlığın bebeğinin ciğerini almaya geldiğini görmesi, bu inanışla büyük ölçüde örtüşmektedir (Parlak, 2017: 65-66). Korkuyla kötü ruhu kovmaya çalışırken bayılan Gülçiçek'in oğlu Tuğrul'un çukura yuvarlanması ise Alkarası'nın etkisinin başlangıcı olarak sunulmaktadır.

Alkarası'ndan korunmak amacıyla romanda çeşitli uygulamalara başvurulmaktadır. Halk inanışlarında lohusa kadının yanına makas veya bıçak bırakılması, kırmızı renkli eşyalar kullanılması, muska takılması ve kadının yalnız bırakılmaması gibi koruyucu

uygulamalar yaygındır. Romanda ise Gülçiçek ve çevresindekiler çocuklarını koruyabilmek için şamanlara ve tabiplere başvurmuş, ayrıca cinleri yanıltmak amacıyla Tuğrul'un kulağına küpe takmışlardır (Parlak, 2017: 67). Bu uygulama, kötücül ruhları aldatmaya yönelik geleneksel korunma pratiklerinin anlatıya yansıtılmış bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Anlatıda Alkarası'nın etkisi yalnızca lohusalık dönemiyle sınırlı tutulmamıştır. Gülçiçek'in gördüğü Alkarası'nın ardından Tuğrul'un aklî gelişiminin olumsuz etkilendiği ve zamanla "Deli Dumrul" olarak anılmaya başlandığı görülmektedir. Deli Dumrul, yaşadığı durumun sebebi olarak Alkarası'nı görmekte ve hayatını ondan intikam almaya adamaktadır. Bu noktada şaman devreye girerek Alkarası'nın öldürülemeyeceğini, ancak ona kurban sunularak zararının engellenebileceğini söylemektedir (Parlak, 2017: 92).

Bununla birlikte bu uygulama, geleneksel Alkarası inancıyla tam olarak örtüşmemektedir. Türk halk inanışlarında Alkarası'ndan korunmak amacıyla çeşitli ritüeller uygulanmakla birlikte, lohusalık döneminden yıllar sonra Alkarası'na kurban sunulması yaygın bir uygulama değildir. Kurban daha çok Erlik ve yer altı dünyasıyla ilişkilendirilen varlıklar için söz konusu olmaktadır. Bu nedenle romandaki bu uygulama, geleneksel inanın doğrudan aktarımından çok yazarın kurgusal tercihi olarak değerlendirilebilir.

Şamanın etkisiyle Deli Dumrul, Alkarası'nın kedi, köpek ve insan suretine girebildiğine inanmaktadır (Parlak, 2017: 94). Türk halk inanışlarında Alkarası'nın farklı şekillere bürünebildiğine ilişkin anlatılar bulunmakla birlikte, bu varlığın temel olarak lohusa kadınlar ve yeni doğan çocuklarla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu nedenle yetişkin bir bireyin bütün yaşamını Alkarası'nı aramaya adanması, geleneksel inanıştan çok romanın olay örgüsüne hizmet eden kurgusal bir unsurdur.

Eserde Korkut Ata'nın Alkarası'nın varlığını reddetmesi de dikkat çekmektedir (Parlak, 2017: 114). Bu durum, romanda İslamiyet'in temsilcisi olarak sunulan Korkut Ata ile İslamiyet öncesi halk inanışları arasında kurulan karşıtlığın bir göstergesidir. Buna rağmen Alkarası inancı ve ona karşı geliştirilen korunma yöntemleri, Anadolu'nun birçok bölgesinde günümüzde de yaşamaya devam etmektedir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Alkarası'na geleneksel inanışlarda bulunmayan bazı özellikler de yüklenmiştir. Deli Dumrul, obasındaki kuraklığın, susuzluğun ve aşırı sıcakların sebebi olarak Alkarası'nı görmekte (Parlak, 2017: 270, 284), hatta Ak Ana'nın bölgeyi terk etmesini dahi onun etkisine bağlamaktadır (Parlak, 2017: 285). Oysa Türk halk inanışlarında Alkarası'nın kuraklık, iklim olayları veya doğanın işleyişiyle doğrudan bir

ilişkisi bulunmamaktadır. Ayrıca Deli Dumrul'un Alkarası'nın kendisinden ve çocuklarından intikam almak istediğine inanması, bu varlığa insanî özellikler yüklediğini göstermektedir. Böylece romanda Alkarası, geleneksel halk inanışlarındaki sınırlarının ötesine taşınarak anlatının merkezindeki kötücül güçlerden biri hâline getirilmiştir. Alkarası, romanda Deli Dumrul'un korkularını, saplantılarını ve inanç dünyasında yaşadığı çatışmayı temsil eden sembolik bir unsur olarak işlev görmektedir.

Türk kültüründe ve mitolojisinde önemli bir yere sahip olan kurt, romanda da dikkat çeken hayvan motiflerinden biridir. Anlatıda kurt, çoğu zaman yol gösterici, koruyucu ve yardım edici özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte eski kutsallığını büyük ölçüde kaybettiği de görülmektedir. Kurt motifi ilk olarak Duha Koca'nın gördüğü rüyayı yorumlatmak amacıyla düzenlediği toy sırasında ortaya çıkmaktadır. Toy esnasında yakınlardan gelen kurt ulumaları duyulur. Bu ulumaların nedeni, kurtlarla mücadele etmek amacıyla bazı kurt yavrularının annelerinden alınarak çoban köpeği gibi yetiştirilmesidir. Yavrularından ayrılan anne kurt, feryat edencesine ulumaktadır (Parlak, 2017: 27). Türk kültüründe kutsal kabul edilen kurt sesinin anlatıda uğursuzlukla ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Çoruhlu'nun da belirttiği üzere birçok hayvan gibi kurt da İslamiyet sonrasında eski kutsal anlamının önemli bir bölümünü kaybetmiş, bazı özellikleri yeni dinin anlayışı içerisinde yeniden yorumlanmıştır (Çoruhlu, 2002: 136).

Kurt motifi daha sonra Duha Koca'nın karşısına doğrudan çıkmaktadır. Karısının hamile olabileceği düşüncesiyle dağa çıkan Duha Koca, gök gözlü ve gök yeleli büyük bir dişi kurtla karşılaşır. Dişi kurt, yavrularını geri istemek için ulumaktadır (Parlak, 2017: 40). Bu karşılaşmanın, Duha Koca'nın yıllar süren çocuksuzluğun ardından çocuk sahibi olma umuduna kavuştuğu bir dönemde gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Bir tarafta çocuk müjdesi alan Duha Koca, diğer tarafta yavrularına kavuşmaya çalışan anne kurt bulunmaktadır. Duha Koca'nın yavruları geri vermesi üzerine kurt da ona zarar vermeden uzaklaşır (Parlak, 2017: 41).

Anlatının ilerleyen bölümlerinde kurt, eski Türk destanlarındaki yol gösterici işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Obası yağmalanan ve canını zor kurtaran Duha Koca'ya yol göstermek amacıyla yeniden ortaya çıkan dişi kurt, ailesinin sığınabileceği mağaraya ulaşmasını sağlar (Parlak, 2017: 37). Dolayısıyla kurt, Göktürk ve Oğuz anlatılarında görülen kılavuz kurt motifini hatırlatmaktadır. Böylece romanda İslami unsurların yanında eski Türk inanç sistemine ait unsurların da yaşatıldığı görülmektedir.

Duha Koca'nın kurda yönelik tutumu ise zaman zaman değişiklik göstermektedir. Bizanslılarla yapılacak savaş öncesinde duyduğu kurt ulumalarını önce hayra yormakta, daha sonra ise uğursuzluk işareti olarak yorumlamaktadır (Parlak, 2017: 231). Bu durum, Türklerin kurtla kurduğu geleneksel ilişkinin İslamiyet sonrasında geçirdiği dönüşümün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü kurt, anlatı boyunca Duha Koca'ya zarar veren değil, aksine ona yardım eden bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurt ile Tuğrul arasındaki bağ ise çocukluk döneminde kurulmaktadır. Tuğrul'un üç yaşında kaybolmasının ardından yapılan aramalar sonucunda, derenin içerisinde dişi kurdun sırtında oynadığı görülür. Diğer iki kurt da onları seyretmektedir. Duha Koca'nın yıllar önce yaptığı iyiliğin karşılığının bu şekilde ödendiği anlaşılmaktadır (Parlak, 2017: 81-82). Kurt ile Tuğrul arasındaki dostluk da bu olayla başlamaktadır.

Doğum aşı sırasında Aruz Koca'nın kızıyla beşik kurtmesi yapılan Tuğrul'a kurt aşığı hediye edilir (Parlak, 2017: 86). Ayrıca yeni doğan çocukların kurt postuna sarılması ve yanlarında kurt aşığı taşınması geleneğinden söz edilmektedir (Parlak, 2017: 267). Türk folklorunda da kurdun aşığının koruyucu ve güç verici özelliklerine inanıldığı görölmektedir. Uraz'a (1967: 106) göre kurt aşığı delinerek küçük bir çocuğun beşığine konulduğunda çocuğun nazardan korunacağına, kurda ait herhangi bir işaretin insan üzerinde taşınması hâlinde ise kişinin cesaretli ve heybetli olacağına inanılmaktadır. Bu doğrultuda romanda Deli Dumrul'a kurt aşığının armağan edilmesi, kurdun Türk kültüründeki koruyucu ve güç verici anlamlarıyla ilişkilendirilebilir.

Tuğrul'un zamanla Deli Dumrul olarak anılmaya başlamasının ardından da kurtlarla ilişkisi devam etmektedir. Gök gözlü ve gök yeleli kurtlar onun en yakın dostları arasında yer almaktadır. Anlatıda kurtlarla Deli Dumrul arasında görünmeyen bir bağ bulunduğu ifade edilir (Parlak, 2017: 95). Bayburt Kalesi'ne gittiğinde, ailesinden ayrıldığında ve kuru çay üzerine köprü yaptırdığı dönemlerde bile kurtlar onu takip etmeye ve korumaya devam ederler (Parlak, 2017: 172; 287).

Ancak Deli Dumrul'un inanç dünyasında yaşıadığı değişim, kurt motifine bakışını da etkilemektedir. Çocukluğundan itibaren kendisini koruduğuna ve uğur getirdiğine inandığı kurt aşığına yönelik şüpheleri zamanla artmaya başlar. Bizanslılarla yaşıadığı mücadelelerde başarısızlığa uğradığında kurt aşığının kendisine bir fayda sağlamadığını düşünmektedir (Parlak, 2017: 297). Bu durum, eski inançlara duyduğu güvenin sarsılmaya başladığını göstermektedir.

Azrail ile karşılaşmasının ardından yaşanan dönüşüm sürecinde ise kurtlarla arasındaki bağ giderek zayıflar. Azrail'in varlığını hissettikten sonra kurtların kendisine yaklaşmaması ve vedalaşır gibi uluyarak uzaklaşmaları dikkat çekicidir (Parlak, 2017: 322). Deli Dumrul'un canının alınacağını öğrendiği sırada çocukluğundan beri yanında taşıdığı kurt aşığını çıkarıp atması da eski inanç sistemine ait unsurlardan uzaklaşmasının sembolik bir göstergesidir (Parlak, 2017: 333).

Anlatıda kurt yalnızca koruyucu bir hayvan olarak değil, zaman zaman yol gösterici bir varlık olarak da görülmektedir. Bizanslılarla yapılacak savaş öncesinde Deli Dumrul ve arkadaşlarına dişi kurt ile dişi geyik yol göstermektedir (Parlak, 2017: 232). Gök gözlü ve gök yeveli kurt tasviri, Türk mitolojisinde gök unsuruyla ilişkilendirilen kutsallığı çağrıştırmaktadır. Bu nedenle kurt, romanda yalnızca bir hayvan değil, eski Türk inanç sisteminin koruyucu ve rehber ruhlarını temsil eden sembolik bir unsur niteliği taşımaktadır.

Romanda dikkat çeken noktalardan biri de kurt motifinin hiçbir zaman olumsuz bir işleve sahip olmamasıdır. Buna rağmen bazı karakterlerin kurdu uğursuzlukla ilişkilendirmesi, İslamiyet'in kabulü sonrasında eski kutsal hayvan anlayışının değişmeye başladığını göstermektedir. Buna karşılık kurt, anlatının sonuna kadar yol gösterici ve koruyucu özelliklerini sürdürerek eski Türk inanç sisteminin en güçlü sembollerinden biri olarak varlığını devam ettirmektedir.

Anlatıda sayı sembolizmi, eski Türk inanç sisteminde kutsallık ve sembolik anlam taşıyan üç, dokuz ve kırk sayıları etrafında şekillenmektedir. Bu sayılar yalnızca nicelik bildirmek amacıyla kullanılmamış; anlatının kültürel ve mitolojik arka planını güçlendiren sembolik unsurlar olarak işlev görmüştür. Üç sayısı, Deli Dumrul ile Banuçiçek'in düğününün üç gün üç gece sürmesiyle karşımıza çıkmaktadır (Parlak, 2017: 188). Türk kültüründe üç sayısı; bütünlük, tamamlanma ve kut anlayışını simgeleyen önemli sayılardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle düğün töreninin üç gün üç gece devam etmesi, evliliğin kutsallığını ve yeni bir hayatın başlangıcını sembolik olarak pekiştirmektedir. Dokuz sayısı ise Duha Koca'nın oğlunun doğumu üzerine dokuz buğra kurban kesmesiyle anlatıya yansımaktadır (Parlak, 2017: 60). Eski Türk kültüründe dokuz sayısı kutsallık, bereket ve bütünlüğü temsil eden sayılar arasında yer almakta olup, burada doğumun kutlanması ve Tanrı'ya şükrün ifadesi olarak kullanılmaktadır. Anlatıda en sık kullanılan sembolik sayı ise kırktır. Duha Koca'nın rüyasını yorumlatmak amacıyla düzenlediği toyda misafirlerini kırk kanatlı beyaz çadırda ağırlaması (Parlak, 2017: 25), Deli Dumrul ile Banuçiçek'in düğününde kırk kızıl deve, kırk kızıl at ve kırk kutu altının hediye edilmesi

(Parlak, 2017: 195), tılsımlı çeşmenin Kırk Çeşme adıyla anılması (Parlak, 2017: 281) ve Deli Dumrul'un köprü yapımı sırasında kırk arkadaş istemesi (Parlak, 2017: 311), kırk sayısının anlatıdaki kullanımına örnek oluşturmaktadır. Türk kültüründe kırk sayısı olgunlaşma, tamamlanma, bereket ve geçiş dönemlerini simgeleyen kutsal sayılardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle romanda da önemli olaylar ve dönüm noktaları kırk sayısı ile ilişkilendirilmiştir. Romanda üç, dokuz ve kırk sayıları; yalnızca tekrar edilen rakamlar değil, eski Türk inanç sisteminin ve kültürel belleğinin sembolik yansımaları olarak kullanılmıştır. Sayı sembolizmi, anlatının mitolojik zeminini güçlendirirken Türk kültürüne ait geleneksel düşünce yapısının da kurgu içerisinde yaşatılmasına katkı sağlamaktadır.

Eski Türk inanç sisteminde rüyalar, kutsal güçlerden gelen mesajlar ve geleceğe dair işaretlerin taşıyıcısı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle rüya motifi romanda önemli bir yer tutmakta; geleceği haber verme, kişilere yol gösterme ve yaklaşan olayları bildirme işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır.Çocuksuzluk motifinin ardından anlatıda haberci rüya motifi görülmektedir. Duha Koca, gördüğü rüyayı yorumlatmak amacıyla büyük bir toy düzenleyerek halkını obasına davet eder (Parlak, 2017: 17). Toya dost düşman, uzak yakın ayrımı yapılmaksızın birçok kişi çağrılır. Önemli misafirlerden biri de Korkut Ata'dır. Toy sırasında Duha Koca, rüyasında gördüğü; kanatları gökte, ayakları yerde, gagası cevher, tırnakları hançer olan doğanı anlatır ve rüyasının yorumlanmasını ister (Parlak, 2017: 29-30). Bayat boyunun ulu atası olarak tanıtılan Korkut Ata, rüyayı yorumlayarak Duha Koca'ya bir erkek çocuğunun olacağını müjdelere ve çeşitli öğütlerde bulunur (Parlak, 2017: 30-31). Bu yorum, Duha Koca'nın en büyük arzusunun soyunu devam ettirecek bir evlada sahip olmak olduğunu ortaya koymaktadır. Rüyanın ardından karısına doğan eti yedirmesi ve doğan anlamına gelen Tuğrul adını oğluna vermesi ise rüyanın anlatıdaki etkisinin çocuğun doğumundan sonraki yaşama da yansıdığını göstermektedir.

Duha Koca'nın ardından Gülçiçek de rüya görmektedir. Rüyasında kurumuş ve ölmüş ne varsa dokunmasıyla yeniden canlandığını görür (Parlak, 2017: 33). Bu rüya, doğacak çocuğun habercisi olmasının yanında bereket ve yeniden doğuş düşüncesini de simgelemektedir. Gülçiçek'in rüyasını yorumlatmak istemesi, rüyalara yüklenen kutsallığın devam ettiğini göstermektedir (Parlak, 2017: 35). Eski Türk inanç sisteminde rüya yorumculuğu çoğunlukla kamlar ve şamanlar tarafından gerçekleştirilirken, romanda bu görevin Korkut Ata tarafından yerine getirilmesi dikkat çekmektedir. Böylece eski geleneğin işlevi korunurken, bu işlev İslami kimlik taşıyan bir şahsiyet üzerinden yeniden yorumlanmaktadır. Korkut Ata, eski Türk kültüründeki bilge kişi ve aksakallı ihtiyar tipinin

İslami dönemdeki devamı niteliğindedir.

Anlatıda mağara motifi de rüya ile ilişkilendirilmektedir. Duha Koca, rüyasında yaşlı bir kişinin kendisine mağarada kalmasını ve burada çoğalmasını öğütlediğini görmektedir (Parlak, 2017: 56). Daha sonra obanın mağaralara yerleşmesi ve burada yeniden güçlenmesi, mağaranın korunma ve yeniden doğuş mekânı olarak kurgulandığını göstermektedir.

Deli Dumrul'un oğullarının doğumu sırasında gördüğü rüya da dikkat çekicidir. Rüyasında kırık bir ayın yanına gelen iki yıldız görür ve bu rüya Korkut Ata tarafından yorumlanır (Parlak, 2017: 210). Eski Türk inanç sisteminde rüya yorumlama görevinin çoğunlukla şamanlara ait olduğu düşünüldüğünde, bu görevin romanda Korkut Ata'ya verilmesi, şamanlık geleneğinin İslamiyet sonrası dönemde farklı bir figür üzerinden devam ettirildiğini göstermektedir.

Romanın sonunda Tuğrul Bey'in gördüğü rüya ise sembolik açıdan büyük önem taşımaktadır. Rüyasında cinler, cadılar, ejderhalar, kurtlar, devler ve periler kendisine bakmakta, adeta unutulmamak için yardım istemektedir. Ancak Tuğrul Bey bu varlıkların hiçbirine itibar etmez. Bunun üzerine bütün varlıklar birer birer yok olur (Parlak, 2017: 356). Bu sahne yalnızca bir rüya olarak değil, kahramanın zihnindeki eski inanç kalıntılarının sembolik ölümü olarak da değerlendirilebilir. Böylece Deli Dumrul'dan Tuğrul Bey'e dönüşen kahraman, eski inanç sisteminden tamamen uzaklaşarak yeni dinî kimliğini benimsemektedir. Romanın son rüyası, bireysel dönüşümün yanında Türklerin İslamiyet'i kabul sürecinin sembolik bir anlatımı niteliğindedir.

Roman, bir topluluğa hükmeden beyin çocuksuzluk problemiyle başlamaktadır. Türk destan ve halk anlatılarında sıkça karşılaşılan çocuksuzluk motifi, genellikle padişah, han, bey veya hükümdar konumundaki kişilerin erkek evlada sahip olamaması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Soyun devamını sağlayacak erkek çocuğun yokluğu hem aile hem de toplum açısından önemli bir eksiklik olarak görülmektedir. Bu nedenle kahramanın anne ve babası çeşitli yollarla çocuk sahibi olmaya çalışmaktadır.

Duha Koca ve Gülçiçek'in yaşları ilerlemiş olmasına rağmen çocuklarının olmaması, anlatıda kahramanın doğumunu olağanüstü hâle getiren unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İleri yaşlardaki anne ve babadan dünyaya gelme motifi, kahramanın sıradan bir kişi olmadığını ve anlatı içerisindeki önemini vurgulamak amacıyla kullanılan geleneksel bir anlatı unsurudur (Yıldız, 2009: 87). Dede Korkut anlatımlarında önemli bir yere sahip olan küçük düşme motifi de bu noktada devreye girmektedir. Çocuk sahibi olamayan Duha Koca ve Gülçiçek, toplum içerisinde kendilerini eksik hissetmekte ve bu durum olay

örgüsünün şekillenmesinde etkili olmaktadır (Kuzay Demir-Duranlı, 2015: 54). Çocuksuzluğu nedeniyle küçük düşürülen Duha Koca, içine kapanarak toplumdan uzaklaşırken; Gülçiçek ise çare arayışını sürdürmektedir.

Gülçiçek'in evliya mezarlarını ziyaret etmesi, elma bahçelerinde yuvarlanması, saçlarını çözüp yeniden örmesi, beline ok ve yay bağlaması ve soyun devamlılığını temsil eden sırlı beşiği sallaması, İslami ve İslamiyet öncesi inanç unsurlarının birlikte kullanıldığını göstermektedir (Parlak, 2017: 54). Özellikle elma bahçesinde yuvarlanma, bereket ve doğurganlıkla ilişkilendirilebilecek eski inanışların bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında boş beşiğin soyun devamına yönelik beklentiyi temsil etmesi, atalara ve neslin sürdürülmesine verilen önemi göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu durum, İslamiyet'in kabulünden sonra da eski Türk inanç sistemine ait bazı uygulamaların kültürel hafızada yaşamaya devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Benzer uygulamaların Deli Dumrul'un eşi Banuçiçek için de sürdürülmesi, bu inanışların nesilden nesile aktarıldığını göstermektedir. Banuçiçek'in çocuğu olmadığına Gülçiçek tarafından yatırlara götürülmesi ve elma bahçelerinde yuvarlanmasının sağlanması, geleneksel uygulamaların devam ettiğinin göstergesidir (Parlak, 2017: 206). Bu itibarla çocuksuzluk motifi, eski inanç ve uygulamaların devamlılığını ortaya koyan bir araç olarak da işlev görmektedir.

Halk inançlarından biri olarak karşımıza çıkan sırlı ve tılsımlı soy beşiği, Duha Koca'nın atalarından gelini Gülçiçek'e geçmiş, daha sonra Gülçiçek tarafından Banuçiçek'e verilmiştir. Böylece beşik, nesilden nesile aktarılan bir miras niteliği kazanmıştır (Parlak, 2017: 37). Bu durum yalnızca bir eşyanın aktarımı olarak değil, aynı zamanda soyun devamlılığına verilen önemin ve atalardan gelen kültürel mirasın korunmasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Türk kültüründe soyun sürdürülmesine verilen önem düşünüldüğünde, beşiğin kuşaklar boyunca aktarılması ata kültürle ilişkilendirilebilecek sembolik bir anlam da taşımaktadır.

Romanda Gülçiçek'in oğlunu nazardan korumak amacıyla ona başkalarına ait eski kıyafetler giydirmek istemesi, halk inanışlarında yaygın olarak görülen nazardan korunma uygulamalarından biridir (Parlak, 2017: 59). Çocuğa başkasına ait eski kıyafetlerin giydirilmesi, kötü ruhları ve nazarı yanıltmaya yönelik koruyucu bir uygulama olarak düşünülebilir. Roman, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait koruyucu uygulamaların Anadolu halk kültüründe devam eden izlerini yansıtmaktadır.

Eserde dikkat çeken unsurlardan biri, Bizanslılarla yapılan savaşta şehit olan yirmi dört askerin ağzından gök renkli duman çıkmasıdır (Parlak, 2017: 253). Gök rengi, Türk kültüründe gökyüzü, kutsallık ve Gök Tanrı inancıyla ilişkilendirilen bir renktir. Bununla birlikte ölüm anında ağızdan gök renkli duman çıkması motifi, Türk mitolojik anlatılarında yaygın biçimde karşılaşılan unsurlar arasında yer almamaktadır. Bu nedenle söz konusu anlatımın geleneksel mitolojik unsurlardan esinlenmekle birlikte yazarın kurgu dünyasına özgü bir yorum olduğu söylenebilir. Bununla beraber gök renginin tercih edilmesi, ruhun kutsal bir âleme yükselişini sembolize etmektedir.

Ölümün ardından gerçekleştirilen yoğ töreni, İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminin en belirgin unsurlarından biridir. Eski Türk topluluklarında ölüm yalnızca bireysel bir kayıp olarak değil, toplumsal ve dinî yönleri bulunan bir olay olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle ölen kişinin ardından çeşitli yas törenleri düzenlenmiştir. Romanda ak otağdan kara otağa geçilmesi, kurban kesilmesi ve sagu okunması gibi uygulamalar yoğ töreninin unsurları arasında yer almaktadır (Parlak, 2017: 257). Ayrıca yiğitlerin atlarla cenaze çadırının etrafında dönerek kurt gibi ulumaları ve bağrıışmaları da törenin bir parçası olarak aktarılmaktadır (Parlak, 2017: 258). Bu uygulamalar, ölüm karşısında duyulan acının toplumsal ritüeller aracılığıyla ifade edildiğini göstermektedir.

Türklerde yaygın yas geleneklerinden biri de ölen kişinin atının kuyruğunu kesmektir. Bu uygulama, İslamiyet'in kabulünden sonra da uzun süre varlığını sürdürmüştür (İnan, 1986: 198). Romanda da ölen Çingene yiğidinin ardından atının kuyruğunun kesilmesi ve karalar giyilmesi bu geleneğin devam ettiğini göstermektedir (Parlak, 2017: 306). Atın Türk kültüründeki önemli konumu dikkate alındığında, bu uygulama kişiyle atı arasındaki bağın sembolik olarak sonlandırılması şeklinde de okunabilir.

Eserde Ak Ana'nın, yanı başındaki çayın kurumasının ardından bölgeyi terk etmiş olabileceği düşüncesi, Türk mitolojisindeki Ak Ana tasavvurunun kurguya uyarlanmış bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Türk mitolojisinde yaratılışın başlangıcında Ülgen'e ilham veren ve daha sonra yeniden suların derinliklerine çekilerek bir daha görünmeyen Ak Ana, eserde suyla doğrudan ilişkilendirilen koruyucu bir ruh niteliği kazanmıştır. Çayın kurumasının, otlakların verimsizleşmesinin ve yaylaların solmasının Ak Ana'nın bölgeden ayrılmasına bağlanması, su kaynaklarının ve doğal çevrenin kutsal kabul edildiği eski Türk inanç sistemindeki yer-su kültünü hatırlatmaktadır. Yer-su kültüründe dağlar, ırmaklar, göller ve pınarlar yalnızca doğal unsurlar olarak değil, koruyucu ruhların bulunduğu kutsal varlık alanları olarak görülmektedir. Bu bağlamda Ak Ana'nın belirli bir su kaynağıyla

ilişkilendirilmesi ve bölgenin bereketinin onun varlığına bağlanması, yer-su kültünün romandaki tezahürlerinden biridir.

Bununla birlikte anlatıda Ak Ana'nın küsmesi, bölgeyi terk etmesi ve kötü ruhların etkisiyle uzaklaşması gibi özellikler göstermesi, mitolojik varlığın insanî niteliklerle yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır (Parlak, 2017: 285). Türk mitolojisinde yaratılış sonrasında etkinliği sona eren ve bir daha görünmeyen kutsal bir varlık olan Ak Ana'nın, romanda doğa olaylarıyla ilişkilendirilen ve insanların yaşamını etkileyen bir konumda sunulması, yazarın geleneksel mitolojik unsurları kurgu dünyasının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendirdiğini göstermektedir. Ak Ana, eserde doğanın düzenini ve bereketini koruyan kutsal bir güç olarak kurgulanmıştır.

Deli Dumrul romanı, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemi ile İslamiyet arasında yaşanan kültürel ve inançsal dönüşümü mitolojik, dinî ve sembolik unsurlar aracılığıyla kurgulayan bir eser niteliğindedir. Anlatıda bu geçiş yalnızca toplumsal düzeyde ele alınmamakta; aynı zamanda bireyin inanç dünyasında yaşadığı değişim üzerinden de görünür hâle getirilmektedir. Bu dönüşümün merkezinde yer alan Deli Dumrul karakteri, eski inanç dünyası ile yeni dinî anlayış arasında kalan bireyin sembolik temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Roman boyunca Deli Dumrul'un Alkarası'nı yaşadığı olumsuzlukların kaynağı olarak görmesi, şamana danışması, kurt aşığı gibi nesnelere koruyucu güç atfetmesi ve doğaüstü açıklamalara yönelmesi; İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait unsurların bireysel ve toplumsal hafızadaki devamlılığını göstermektedir. Ancak yaşadığı deneyimler sonucunda bu inançları sorgulamaya başlaması, şamana olan güvenini kaybetmesi ve Korkut Ata'nın öğütlerini benimsemesi, karakterin düşünsel ve inançsal dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bu süreç sonunda Deli Dumrul'un Tuğrul Bey kimliğine yönelişi, yalnızca bireysel bir olgunlaşmanın değil; Türk toplumunun İslamlaşma sürecini aksettirmektedir.

Eserde çocuksuzluk motifi, haberci rüyalar, aksakallı kişi, ad verme ritüelleri, nazar inancı, yoğ töreni, kurt kültü, Ak Ana ve Alkarası gibi pek çok unsur aracılığıyla İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait izler korunmuştur. Bununla birlikte bu unsurlar doğrudan aktarılmamış; çoğu zaman İslami düşünce çerçevesinde yeniden yorumlanarak anlatı içerisine yerleştirilmiştir. Böylece eser, din değişiminin kültürel sürekliliği tamamen ortadan kaldırmadığını; aksine eski inanç unsurlarının yeni anlamlar kazanarak yaşamaya devam ettiğini göstermektedir.

Romanda dikkat çeken noktalardan biri de eski inanç sistemi ile İslami anlayış

arasındaki karşıtlığın karakterler üzerinden kurulmasıdır. Şaman figürü çoğu zaman yanıltıcı, güvenilir ve etkisini kaybetmiş bir temsil olarak sunulurken; Korkut Ata bilgelik, hakikat ve doğru yolun temsilcisi konumunda gösterilmektedir. Benzer şekilde Alkarası korku, felaket ve saplantıyla ilişkilendirilmekte; eski inançlara bağlılık çoğu zaman yanlış yönlendirilme ile birlikte ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, yazarın İslamiyet'i bireyi hakikate ulaştıran ve toplumsal düzeni sağlayan bir yapı olarak konumlandığını göstermektedir.

Bununla birlikte roman, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemini tamamen reddeden bir yaklaşım sergilememektedir. Nazar, rüya, koruyucu hayvan motifi, ritüeller ve halk inanışlarının anlatı boyunca varlığını sürdürmesi; kültürel dönüşümün ani bir kopuş biçiminde değil, uzun süreli bir etkileşim ve yeniden yorumlama süreci içerisinde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Roman, kültürel belleğin sürekliliğini ve geçmişten devralınan unsurların yeni bir düşünce sistemi içerisinde yeniden üretilmesini konu edinmektedir.

Deli Dumrul romanı, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait mitolojik ve kültürel unsurları çağdaş roman kurgusu içerisinde yeniden işlevselleştiren bir eser niteliği taşımaktadır. Eski ile yeni, gelenek ile değişim ve mitolojik düşünce ile dinî dönüşüm arasındaki ilişkiyi karakterler, ritüeller ve sembolik yapılar üzerinden ele alan roman; Türklerin İslamiyet'e geçiş sürecini kültürel süreklilik ve dönüşüm ekseninde değerlendiren dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır.

4.4.3. Mitik yaratıklar

4.4.3.1. *Congolos/ Samet Doğan*

Romanın yazarı Samet Doğan, Yozgat'ın Sorgun ilçesinde doğmuştur. Lise eğitiminin ardından Şam'da Arapça öğrenimi görmüştür. 2010 yılında gazetecilik yapmaya başlayan Doğan, Suriye başta olmak üzere, Ortadoğu ve Afrika'da birçok ülkede savaş muhabiri olarak çalışmaktadır. Yazarın *Cuma Günü Uçmayan Kuş* ve *Congolos* isimli iki eseri bulunmaktadır (Doğan, 2019).

Bu çalışmada incelenen anlatı, geleneksel Türk inanç sistemleri ile modern yaşam arasındaki çatışmayı merkezine alan, fantastik ve mitolojik unsurlar içeren bir kurguya dayanmaktadır. Hikâye, köy yaşamında başlayan ve büyükşehir deneyimiyle genişleyen bir dönüşüm süreci üzerinden ilerlemektedir.

Anlatının başlangıcında, köylerin boşalmasıyla birlikte doğal dengenin bozulduğu ve yaban hayatının yerleşim alanlarına yaklaştığı bir ortam tasvir edilir. Bu bağlamda,

geleneksel avcılık pratiğini sürdürmeye çalışan yaşlı bir figür olan K r Bahri'nin ava çıktıktan sonra  l  bulunması hem bireysel hem de kültürel bir kırılma noktası oluşturur. Onun torunu Kadir, bu ölümün ardından dedesine ait gizli bilgilerin ve manevi mirasın izini sürmeye başlar. Kadir'in keşfettiği gizli oda ve burada bulunan tılsımlı nesneler ( zellikle üç adet Yada Taşı), anlatının doğaüstü boyutunu açığa çıkarır. Kadir'in soyunun "koruyucu" bir misyon taşıdığı ve bu nedenle kötü ruhlarla ( zellikle Congolos figürü etrafında somutlaşan varlıklarla)  atışma hâlinde olduğu anlaşılır. Bu süreçte Kadir, hem geleneksel bilgi aktarıcıları (Oruç Dede ve Antikacı  smet) hem de modern şehir yaşamını temsil eden karakterler aracılığıyla iki farklı dünyanın keşişiminde konumlanır.

 stanbul'a yapılan yolculuk, anlatıda bir eşik (geçiş) mekânı işlevi görür. Kadir'in burada yaşadığı deneyimler, onun doğaüstü yeteneklerini fark etmesini sağlar. Özellikle Congolos'un tuzağına düştüğü günden beri insanların duyamadığ  sesleri duyabilme yetisi, onun seçilmişlik durumunu pekiştirir. Aynı zamanda şehirde karşılaştığı esrarengiz figürler (siyah köpek ve hırpani adam) anlatının gerilim unsurlarını oluşturur. Anlatının ilerleyen bölümlerinde, Kadir'in mitolojik kökenli bir mücadeleye dâhil olduğu görülür. Yada Taşları aracılığıyla doğa unsurlarını kontrol edebilmesi (rüzgâr ve yağmur gibi) onun "yadacı" kimliğini ortaya koyar. Bu noktada anlatı, Türk mitolojisinde yer alan doğa hâkimiyeti ve kutsal görev temalarını yeniden üretilir. Savaş sahnelerinde ortaya çıkan Tepegöz ve Congolos gibi figürler, iyi-kötü çatışmasının somut temsilleri olarak işlev görür. Finalde Kadir, büyük bir kayıp (Kenan'ın ölümü) yaşamasına rağmen mücadeleyi geçici olarak durdurmayı başarır. Ancak bu zafer kesin değildir; daha çok süreklilik arz eden bir mücadelenin ara evresi niteliğindedir. Anlatı, Kadir'in geleneksel mirası kabul etmesi ve doğayla yeniden bağ kurması (babaannesini Mevlide'den kalan tohumların Rüya aracılığıyla ekilmesi) ile son bulur. Bu durum hem kültürel devamlılık hem de yeniden doğuş temalarının vurgulanması açısından önemlidir.

Nihayetinde bu anlatı; Türk halk inançları, mitolojik varlıklar ve modern bireyin kimlik arayışı ekseninde şekillenen çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Gelenek ile modernite arasındaki gerilim, seçilmiş kahraman motifi ve doğaüstü unsurlar aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır.

Congolos Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzlere

İslamiyet  ncesi Türk inanç sisteminde "dede" kavramı bugünkü adıyla mevcut olmamakla birlikte, bu figürün işlevsel karşılığı sayılabilecek kam (şaman) ve baksı gibi tiplerin varlığı bilinmektedir. Söz konusu figürler; şifa verme, doğa olaylarını etkileme ve

ruhlar âlemiyle iletişim kurma gibi özellikleriyle, İslamiyet sonrasında ortaya çıkan “dede” tipinin düşünsel ve işlevsel temelini oluşturmuştur. Bu durum, inanç sistemleri arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkisini açık biçimde ortaya koymaktadır.

İslamiyet sonrasında şekillenen “dede” tipinin anlatıdaki temsilcisi, uzun ak sakallı Oruç Dede’dir. Oruç Dede, “gizli ilimlerin piri” olarak kabul edilen, sıradan insanların erişemediği bilgilere vakıf bir bilge kişilik olarak tasvir edilmektedir (Doğan, 2019: 80). Kadir’in dedesinin gizli odasını açarak tılsımı bozduğu gece Congolos’un sesini duyması ve karlı bir gecede dışarı çıkması üzerine, Oruç Dede’nin Kadir’i adeta eliyle koymuş gibi bulması, onun olağanüstü sezgi ve bilgi gücüne işaret etmektedir (Doğan, 2019: 100). Ayrıca gökyüzünde, diğer insanların algılayamadığı varlıkları görebilmesi de onun metafizik âlemle kurduğu ilişkiyi göstermektedir (Doğan, 2019: 101). Bu bağlamda Oruç Dede, “iki dünyanın ustası” olarak nitelendirilmektedir (Doğan, 2019: 102).

Oruç Dede’nin kişiliğinde, İslami unsurlar ile İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait “bilge tipi”nin birleştiği görülmektedir. Soyunun, Türklerin atası Oğuz Kağan’a dayandırılması ve Anadolu’nun fethi sırasında Alparslan ile Anadolu’ya gelen Halil Baba’ya bağlanması, onun tarihsel ve kültürel kökenini güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Öte yandan Yada Taşlarının muhafızı olarak bilinen ermiş Halil Baba’nın soyundan geldiğine inanılması da bu kutsallığı pekiştirmektedir (Doğan, 2019: 176).

Kuşaklar arası geleneksel bilginin aktarımı, Kadir ve dedesi Bahri örneğinde olduğu gibi, Oruç Dede ile onun ataları arasında da sürdürülmektedir (Doğan, 2019: 81). Oruç Dede ve İsmet, Yadacı olmak üzere küçük yaşlarda eğitimlere başlamışlardır (Doğan, 2019: 177). Bu ifade dışında Oruç Dede’nin Yadacılığı hakkında başka bir aktarım verilmemektedir. Oruç Dede’nin Halilbaba Dağı’nda yaşaması, eski Türk inanç sisteminde önemli bir yer tutan dağ kültürünün anlatıdaki yansımasıdır. Nitekim eski Türkler, dağları Tanrı’ya yakın mekânlar olarak kabul etmişlerdir (Tanyu, 1973: 30). Bu doğrultuda, anlatının en güçlü bilge figürünün dağda konumlandırılması, söz konusu inancın devamlılığını simgesel olarak ortaya koymaktadır.

Oruç Dede’ye atfedilen olağanüstü nitelikler, onun kutsal bir şahsiyet olarak algılanmasını güçlendirmektedir. Kâbe’ye yürüyerek gitmesi ve burada “Kıyamete kadar oruç tut” şeklinde bir hitap işitmesi, onun manevî otoritesini pekiştiren anlatı unsurlarındandır. Bu bağlamda, Mevlide Nine’nin Oruç Dede’nin “dünya var oldukça oruç tutacağı” yönündeki ifadesi, onun ölümsüzlüğüne dair inancın bir yansımasıdır (Doğan,

2019: 81). Kadir'in de Oruç Dede'yi ölümsüz bir şahsiyet olarak değerlendirmesi, bu algının anlatı içerisinde pekiştirildiğini göstermektedir (Doğan, 2019: 145). Oruç Dede'nin “gizli ilimlerin piri” olarak teorik bilgiye sahip olması, buna karşılık Kör Bahri'nin bu bilgiyi icra eden kişi olarak konumlandırılması, geleneksel bilgi sisteminin hem teorik hem de pratik boyutlarını ortaya koymaktadır. Bu bilgiler, anlatıda açıkça ifade edilmese de bin yıllık geleneksel birikimin izlerini taşıyan önemli unsurlardır (Doğan, 2019: 30).

Kör Bahri, “ocaklı” bir kişi olarak hem İslamiyet öncesi inanç sistemine ait unsurları hem de İslami kimliği bünyesinde barındıran bir figürdür. Şamanik özellikler taşımasına rağmen, İslamiyet'in etkisiyle Müslüman kimliğiyle tanınmakta; böylece iki farklı inanç sisteminin sentezini temsil etmektedir. Bu bağlamda, onun Oruç Dede ile tanışması da dikkat çekicidir. Bahri'nin Alkız'ı yakalayabilecek sezgi ve güce sahip olması üzerine Oruç Dede'nin ortaya çıkması ve onu kendi yaşadığı dağa götürerek eğitmesi, bilginin usta-çırak ilişkisi içerisinde aktarımını göstermektedir (Doğan, 2019: 81). Ancak Bahri'nin soyunun ermiş kabul edilmesi ve Alkız'ı yakalaması, aynı zamanda habis ruhların ona düşman kesilmesine neden olmuştur (Doğan, 2019: 81).

Kör Bahri, köyün ileri gelenlerinden biri olarak Türk mitolojisindeki “bilge kişi” tipinin güçlü bir yansımasıdır. O; manevi hastalıkları teşhis edebilen, ruhlarla iletişim kurabilen, Yada Taşı'nı kullanabilen, kayıpları bulabilen ve ölüm döşegindeki kişilere müdahale edebilen bir figür olarak tasvir edilmektedir. Bununla birlikte Müslüman cinlerle ilişki kurabilmesi ve onlara rehberlik edebilmesi, onun seçilmiş bir kişi olarak konumlandırıldığını göstermektedir (Doğan, 2019: 11). Bu özellikleriyle Kör Bahri, toplum içinde saygı gören ve başvuru alan bir otorite konumundadır.

Öte yandan, onun halk arasında şifa dağıtan bir kişi olduğu da dikkat çekmektedir. Dualar okuyarak ve çeşitli otlardan ilaçlar hazırlayarak insanları tedavi etmesi, geleneksel halk hekimliği ile manevi şifacılığın bir arada sürdürüldüğünü göstermektedir (Doğan, 2019: 23). Bu bakımdan Kör Bahri hem pratik hem de metafizik bilgiye sahip bütüncül bir şifacı tipini temsil etmektedir.

Oruç Dede'nin anlatımına göre Kör Bahri; gökleri okuyabilen, görünmeyen varlıklarla iletişim kurabilen, güçlü ve tehlikeli mahluklarla savaşabilen ve onları etkisiz hâle getirebilen bir kişidir. Ayrıca onun soyunun altı kuşaktır yeryüzünün bekçiliğini üstlendiği ifade edilmektedir (Doğan, 2019: 103). Bahri ve ailesine atfedilen bu görev, onların doğaüstü varlıklarla mücadele eden seçilmiş bir soy olarak kurgulandığını

göstermektedir. Bahri ve ailesine ilişkin “kanlarının savaşçı kanı, akıllarının kurt akli” olarak nitelendirilmesi, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan kurt motifine gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda kurt, yalnızca bir hayvan figürü değil, aynı zamanda soy, güç ve rehberlik gibi anlamları bünyesinde barındıran simgesel bir unsur olarak değerlendirilebilir. Roman, mitolojik unsurları kültürel hafıza içerisinde yeniden üreterek geleneksel düşünce sisteminin sürekliliğini pekiştirmektedir.

Antikacı İsmet; altmış yaşını aşmış, beyaz sakallı ve açık renkli gözlere sahip, eski bir Yadacı olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 2019: 165). Onun en belirgin özelliği, çözülen tılsımları hissedebilmesidir. Nitekim güçlü tılsımların onun bilgisi dışında çözülemeyeceği ifade edilmektedir (Doğan, 2019: 167). Kadir’in, Ömer’in evinde Oruç Dede’nin kendisine verip “sakın açma” diye tembihlediği tılsımlı Yada Taşı’nı açmaya çalıştığı sırada, son bez parçasına geldiği anda Antikacı İsmet’in kapıya dayanması, bu sezgisel yeteneğin somut bir göstergesi niteliğindedir (Doğan, 2019: 167). Antikacı İsmet; Kör Bahri ve Oruç Dede’nin yakın dostu olup, onlarla birlikte mücadele eden eski bir Yadacı olarak anlatılmaktadır (Doğan, 2019: 167). Oruç Dede, Bahri ve İsmet hem yoldaşlık bağıyla birbirine bağlı hem de kötü ruhlarla savaşan ve Yadacılık geleneğini sürdüren üç önemli figürdür (Doğan, 2019: 176). Bu bağlamda İsmet, geleneğin sürekliliğini temsil eden bir halkayı oluşturmaktadır.

İsmet’in, tılsımların çözülmeye çalışıldığını her seferinde hissettiği ve bu esnada şakaklarına ağrı saplandığı belirtilmektedir (Doğan, 2019: 177). Bu durum, onun manevi duyarlılığının fiziksel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim bu tür bedensel tepkiler, halk inançlarında doğaüstü hassasiyete sahip kişilerin ayırt edici özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Manevi yetkinliğe sahip figürlerden biri olan İsmet, Yadacılığa özgü sezgisel gücü sayesinde tılsımların bozulduğunu önceden fark edebilmektedir. Bu özellik, onun ocaklı bir kişi olduğunu ve seçilmiş bir soya mensup bulunduğunu göstermektedir. Öte yandan, tılsımları bozan kişilerin çeşitli olumsuz durumlarla karşılaştığı görülmektedir. Nitekim Kadir, tılsımı bozduktan sonra kendinden geçerek bayılmış; ardından Congolos’un etkisine maruz kalmış ve Oruç Dede tarafından iyileştirilmiştir. Benzer şekilde, İsmet’in Sorgun ilçesindeki Kerkenes Harabeleri’nde tılsımı bozan bir kişiyi iyileştirdiği de bilinmektedir. Bu örnekler, bilge kişilerin yalnızca doğaüstü varlıklarla mücadele eden figürler olmadığını, aynı zamanda şifacılık yönleriyle de ön plana çıktıklarını göstermektedir. Antikacı İsmet’in de yoldaşları gibi savaşçı bir kimliğe sahip olduğu; görünmeyeni algılayabilen, anlamlandırabilen ve buna göre hareket edebilen bir bilge kişi olduğu anlaşılmaktadır. İsmet, anlatıda hem koruyucu hem yönlendirici hem de

iyileştirici işlevleri bir arada taşıyan bir karakter olarak öne çıkmaktadır.

Bu çerçevede Antikacı İsmet figürü, geleneksel Türk inanç sisteminde yer alan “bilge/ocaklı kişi” tipinin modern anlatı içerisindeki bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan hem geçmişten devralınan bilgiyi koruyan hem de yeni kuşağa aktaran bir aracı konumunda bulunması, onun kültürel süreklilik açısından merkezi bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Geleneksel mirasın ve inanç sistemindeki sürekliliğin temsilcisi olan Kadir, anne ve babasının ölümü üzerine dedesi K r Bahri ve ninesi Mevlide ile birlikte yaşamaktadır. Kadir, saf ve temiz kalbiyle  ne çıkan bir gençtir. Dedesinin kendisine el vermesine rağmen başlangıçta bu geleneği sürdürmeyi reddetse de sahip olduğu soy ba ı ve se ilmi lik doğrultusunda yadacılık ile tanışmak durumunda kalmaktadır.

Kadir’in ailesi “ocaklı” bir soya mensuptur. Bu bağlamda K r Bahri, Congolos ile mücadeleyi sürdürebilmek amacıyla torunu Kadir’e el vererek geleneğin devamlılığını sağlamıştır. Sava çı bir soydan gelen Kadir’in cinlerin lisanını anlayabilmesi ve bu dilde konuşabilmesi, atalarından gelen doğaüstü yeteneklerin bir yansımasıdır. Bu yeteneği ne zaman kazandığını bilmemesi, söz konusu gücün bilinçli bir öğrenme sürecinden ziyade kalıtsal bir aktarım olduğunu göstermektedir. Geleneksel aktarım doğrultusunda dedesi tarafından kendisine bırakılan, koyu damarlarla çevrili parlak yeşil    Yada Taşı bu mirasın somut göstergesidir. Bu ta ları kullanacak kişinin temiz ve saf bir kalbe sahip olması gerekmektedir. Süregelen geleneğe göre dedesinin el verdiği kişi olarak bu ta ları yalnızca Kadir kullanabilmektedir (Doğan, 2019: 170).

Kadir, Congolos’un sesini ilk kez on üç yaşındayken duymuştur. Bu deneyim, dedesinin ölümünün ardından gizemli odanın kapılarını açarak tılsımı bozdu u gece gerçekleşmiştir. Tılsımın bozulduğu gece Congolos’un sesiyle dışarı çıkan Kadir, fırtınalı bir kı  gecesinde bu sese kapılarak yalın ayak hâlde ilerlemiş; bu durum onun iradesinin geçici olarak zayıfladığını göstermektedir. Süreç, bilge figür olan Oruç Dede’nin müdahalesi ve dualarıyla son bulmuştur (Doğan, 2019: 99).

Congolos’un cezbedici ve tatlı sesiyle tılsımın bozulması sonucunda habis ruhların lideri olarak nitelendirilen varlığın uyandığını Mevlide Nine fark etmiş; Oruç Dede ise sandığın açılmasıyla birlikte Congolos ile yapılan dengenin bozulduğunu ifade etmiştir (Doğan, 2019: 102). Congolos’un uyanı ıyla birlikte yeryüzünde kötülüklerin artaca ına dair bir inanç söz konusudur. K r Bahri’nin geçmişte Congolos’u alt ettiğini bilen Mevlide

Nine, bu bilgiyi Kadir'e aktarmayı planlamaktadır. Ancak Kadir, geleneğin öngördüğü zamanı beklememiş; görünmeyen varlıkların etkisiyle hareket ederek tılsımı bozmuş ve süreci erken başlatmıştır (Doğan, 2019: 97). Dolayısıyla Kadir'in eylemi, geleneksel bilginin zamana bağlı aktarım ilkesinin ihlali olarak okunabilir.

Aradan zaman geçtikten sonra İstanbul'a gelen Kadir, ilk işini kaybettikten sonra başladığı ikinci işinde Congolos'un sesini yeniden duyar. Bu sesin Rüya'ya ait olmasıyla birlikte çocukluk döneminde duyduğu Congolos'un sesiyle örtüşmesi dikkat çekicidir (Doğan, 2019: 96). Congolos'un cezbedici sesiyle yeniden karşılaşan Kadir, fiziksel kontrolünü kaybederek uzun süre kendinden geçmiştir. Bu durum, Congolos'un etkisinin devam ettiğini ve Kadir'in doğaüstü mücadelede merkezî bir konuma yerleştirildiğini göstermektedir.

Kadir, muhafız cinin gözetiminde Yada Taşlarını deneyimlediği süreçte taşlarla bütünleşme aşamasına geçmiştir. Taşlara yoğunlaştığında su kabındaki hareketlenmeyi fark ederek başlangıçta ürkse de muhafız cinin yönlendirmesiyle bu süreci kontrol altına almıştır. Taşların ruhunu hissetmesi ve "içindeki evrenin hülasası" olarak tanımlanan güçle teması, onun Yadacılık yeteneğinin açığa çıkışını simgelemektedir. Bu süreçte Kadir'in özü ile taşların özü arasında bir birleşme gerçekleşmiş; böylece geleneksel miras bireysel deneyim yoluyla içselleştirilmiştir (Doğan, 2019: 215).

Roman, Kadir'in seçilmişliğini yalnızca manevi miras üzerinden değil, soy bağı üzerinden de temellendirmektedir. Türkçülüğüyle öne çıkan Kenan'ın, Kadir'i ilk gördüğünde kafatasındaki çukıntıya dikkat çekerek onu "bozulmamış saf ırk" ve "gerçek Türk" olarak nitelendirmesi, seçilmiş kişi anlayışının Türk kimliği ile ilişkilendirildiğini göstermektedir (Doğan, 2019: 86-87). Bu yaklaşım, Oruç Dede'nin soyunun Türklerin atası Oğuz Kağan'a ve Yada Taşlarının muhafızı kabul edilen Halil Baba'ya dayandırılmasıyla da desteklenmektedir (Doğan, 2019: 176). Böylece romanda Yadacılık geleneği yalnızca manevi eğitim yoluyla aktarılan bir bilgi olarak değil, Türk soyu içerisinde kuşaktan kuşağa taşınan kutsal bir miras olarak kurgulanmaktadır.

Bu kurgu, Yada Taşı'nın kökenine ilişkin anlatılarla da paralellik göstermektedir. Abdülkadir İnan'a (1986: 160) göre Yada Taşı, Tanrı tarafından Türklerin atalarına verilen kutsal bir armağandır ve tarih boyunca kamlar ile komutanlar tarafından kullanılmıştır. Ziya Gökalp'in (2000: 57) aktardığı rivayetlerde ise taşın Nuh'un oğlu Yafes aracılığıyla Türk soyuna geçtiği ifade edilmektedir. Bu anlatılar, Yada Taşı'nın hem mitolojik hem de İslami

gelenek içerisinde Türklerle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Roman da bu anlatılardan hareketle Yadacılık geleneğini Türk kimliği, soy bağı ve kültürel miras ekseninde yeniden yorumlamaktadır.

Bu çerçevede Kadir figürü, geleneksel Türk inanç sisteminde yer alan “seçilmiş kişi” ve “mirasın taşıyıcısı” tipinin modern anlatıdaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Onun yaşadığı tereddüt, dönüşüm ve kabul süreci bireysel kimlik ile kolektif miras arasındaki gerilimi ortaya koyarken, geleneğin sürekliliğinin ancak belirli niteliklere sahip bireyler aracılığıyla mümkün olabileceğini göstermektedir. Kadir, yalnızca geleneksel mirası devralan bir karakter değil; İslamiyet öncesi Türk inanç sistemindeki seçilmiş kişi, ocaklı ve bilge soy anlayışının modern kurmaca içerisindeki temsilcisidir. Roman boyunca yaşadığı dönüşüm, bireysel kimliğin geleneksel mirasla bütünleşmesini simgelerken Yadacılık geleneğinin kuşaklar arasında aktarılmasını da görünür kılmaktadır. Böylece Kadir, geçmiş ile gelecek arasında kültürel sürekliliği sağlayan temel figür olarak öne çıkmaktadır.

Anlatıda bilge kadın tipinin temsilcisi Mevlide Nine’dir. Köyde bir çocuğun gözüne kum kaçtığına, köylü kadının doğrudan Mevlide Nine’ye başvurması ve onun ustalıkla müdahale ederek çocuğu iyileştirmesi, geleneksel halk bilgisinin pratikteki yansımaları göstermektedir (Doğan, 2019: 91). Bu noktada, Mevlide Nine’nin daha çok zahiri (bedensel) hastalıkların tedavisinde öne çıktığı, eşi Kör Bahri’nin ise manevi hastalıklar ve doğaüstü varlıklarla mücadele konusunda etkin rol üstlendiği görülmektedir (Doğan, 2019: 97). Böylece anlatıda fiziksel ve ruhsal şifacılık arasında işlevsel bir ayrım kurulmaktadır.

Kadir’e dedesinden Yada Taşları, babaannesi Mevlide Nine’den ise ata tohumları miras kalmaktadır. Bu durum, geleneksel mirasın hem manevi hem de kültürel unsurlar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını göstermektedir. Anlatıda ata tohumlarının yalnızca bir kadın tarafından toprağa ekilebileceği belirtilmektedir. Bu nedenle Kadir, Mevlide Nine’nin kendisine emanet ettiği tohumları Rüya’ya teslim ederek geleneğin devamlılığını sağlamaktadır.

Bu çerçevede Mevlide Nine, yalnızca halk hekimliği bilgisine sahip yaşlı bir kadın değil; geleneksel bilgi ve tecrübeyi yaşatan, kültürel belleği kuşaktan kuşağa aktaran ve gerektiğinde yol gösteren bir bilge kadın tipi olarak değerlendirilebilir. Halk arasında güven duyulan bir şifacı olması ve geleneksel mirasın aktarımında üstlendiği rol, onu İslamiyet öncesi Türk inanç sistemindeki bilge kişi geleneğinin kadın temsilcisini çağrıştıran bir karakter hâline getirmektedir.

Eser, Yozgat'ın İncesu köyünde başlayıp İstanbul'da devam eden bir anlatı yapısına sahiptir. Hikâye, Kör Bahri'nin torunu Kadir'in, atalarından kendisine miras kalan olağanüstü güçleri kabul etmesi ve bu güçleri kullanmaya başlaması etrafında şekillenmektedir. Bu bağlamda anlatının merkezinde yer alan en önemli mitolojik unsurlardan biri Yada Taşı'dır. Taş kültünün önemli örneklerinden biri olan Yada Taşı, Celal Beydili tarafından "çada", "yat" ve "yay" adlarıyla anılırken (Beydili, 2004: 599), Jean-Paul Roux tarafından "panzehir taşı" ve "yağmur taşı" olarak tanımlanmaktadır (Roux, 2005: 409). Ziya Gökalp ise Yada Taşı'nı Eski Türklerin kutlu cisimlerinden biri olarak değerlendirmektedir (Gökalp, 2000: 57). Fuat Köprülü de "yat", "yede", "yada", "cede" ve "cadı" adlarının aynı kavramı karşıladığını belirtmektedir (Köprülü, 1925, akt. Tanyu, 1968: 42).

Yada Taşı; yağmur, kar, dolu, fırtına ve rüzgâr gibi doğa olaylarını meydana getirme gücüne sahip kutsal bir taş olarak kabul edilmektedir. Bunun yanında yangın söndürme, taşıyan kişiyi yıldırımdan koruma, susuzluğu giderme ve savaşlarda üstünlük sağlama gibi işlevlere de sahip olduğuna inanılmaktadır (Gökalp, 2000: 57). Yada Taşı doğa güçleri üzerinde etkili olduğuna inanılan çok yönlü bir mitolojik araçtır. Nitekim Yada (yat vb. adlarla da anılan) Taşı'nın yağmur, kar ve dolu yağdırma ya da rüzgâr estirme gibi doğa olaylarını etkilemeye yönelik dinî ve sihrî işlemlerde kullanıldığına dair inanışlar oldukça yaygındır. Bu inanç yalnızca Türk kültürüyle sınırlı kalmamış, Çin ve Moğol topluluklarını da etkilemiştir (Tanyu, 1968: 44). Bu durum, Yada Taşı inancının geniş bir coğrafyada karşılık bulduğunu ve kültürlerarası etkileşimle yayıldığını göstermektedir.

Tarihsel kaynaklarda, Yada Taşı'nı kullananların kontrol edilemeyen doğa olayları sebebiyle cezalandırıldığına dair anlatılar da bulunmaktadır. Nitekim Şâban Şifâî'den aktarılan rivayetlerde, aşırı yağışlara sebep olan yadacılardan öldürüldüğü ya da bulundukları yerlerden uzaklaştırıldığı ifade edilmektedir (Tanyu, 1968: 58). Örneğin Alaeddin Muhammed'in Çin seferi sırasında aşırı yağmur ve kar yağışına maruz kalması, bir yadacının müdahalesine bağlanmakta; bunun üzerine söz konusu kişilerin cezalandırılmasıyla yağışın kesildiği anlatılmaktadır. Bu anlatılar, Yada Taşı'nın kontrolsüz kullanımının tehlikeli sonuçlar doğurabileceği yönündeki inancı yansıtmaktadır. Yada Taşı'nın kökenine ilişkin anlatılar, onun mitolojik ve dini boyutunu güçlendirmektedir. Abdülkadir İnan'a (1986: 160) göre bu taş, Türklerin atalarına tanrısal bir armağan olarak verilmiş ve kamlar ile komutanlar tarafından kullanılmıştır. Ziya Gökalp'in (2000: 57) aktardığı rivayetlerde ise taşın Nuh'un oğlu Yafes aracılığıyla Türk soyuna geçtiği ifade edilmektedir. Bu anlatılar, Yada Taşı'nın İslami çerçevede yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Roman da bu geleneksel inanışı sürdürmektedir. Eserde Yada Taşı'nın iki temel kullanım alanı dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, K r Bahri'nin köyde yaşanan kuraklığı gidermek amacıyla taşı kullanması; ikincisi ise Kadir'in doğaüstü varlıklarla mücadelesinde bu g  ten yararlanmasıdır. Böylece Yada Taşı, hem toplumsal faydaya hizmet eden hem de mücadele aracı olarak kullanılan çok işlevli bir mitolojik unsur şeklinde kurgulanmıştır.

Eserde K r Bahri'nin gerçekleştirdiği ritüel, İşlamiyet  ncesi unsurlar ile İşlami unsurların i  içe geçtiği bir yapı sergilemektedir. Köyde yaşanan kuraklık sonrasında bir hafta evden çıkmaması, ritüelin hazırlık sürecine işaret etmekle birlikte bu sürecin ayrıntıları verilmemektedir. Ritüel sırasında Allah'ın adını anarak dua etmekte, ardından Yada Taşlarını bir kap içerisindeki suya batırıp toprağa atmaktadır. Bu eylemin ardından bulutların toplanması, şimşeklerin çakması ve bir hafta boyunca süren yağmurun başlaması, taşın doğa olayları üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Ancak yağmuru durdurmaya yönelik ritüele dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Bu durum, anlatının daha çok ‐başlatma gücüne‐ odaklandığını göstermektedir.

Kadir'in Yada Taşı'nı kullanımı ise daha çok savaş bağlamında ortaya çıkmaktadır. Kadir, ilk olarak muhafız cinin önünde taşlarla uyumunu test etmek amacıyla su dolu bir kap içerisinde taşlarla bütünleşmeye çalışır. Yeşil, parlak ve beyaz damarlı taşları suya atarak yoğunlaşmakta ve taşlarla kalbi aracılığıyla bağ kurmaktadır (Doğan, 2019: 214). Bu süreçte bir tür trans hâline geçtiği, göklerde hareketlenme başladığında ise muhafız cinin kaptaki suyu d kmesiyle bu h lden çıktığı görülmektedir (Doğan, 2019: 215). Bu durum, taş ile su arasındaki ilişkinin ritüelin temel unsurlarından biri olduğunu göstermektedir.

Kadir'in savaş sahnesinde Yada Taşı'nı iki kez kullandığı görülmektedir. İlkinde Allah'tan yardım dileyerek taşları suya atmakta ve r zg ra hükmetmektedir. Rüzgârın boz bir ata dönüşmesi, Türk mitolojisindeki Tulpar tasvirini çağrıştırmaktadır. Bu at ile savaş alanında hareket eden Kadir, cinlerle mücadele etmektedir; ancak Congolos'un müdahalesiyle bu g   etkisiz hâle getirilmektedir (Doğan, 2019: 223). İkinci kullanımda ise yağmur ve fırtınaya hükmetmeye çalışmakta; ancak bu gücü tam anlamıyla kontrol edememesi sonucunda  evre sular altında kalmaktadır. Daha sonra düşünce gücüyle yeniden odaklanarak bu durumu kontrol altına almaktadır (Doğan, 2019: 224-225). Bu durum, Yadacının gücünün sınırsız olmadığını ve kontrol gerektirdiğini göstermektedir.

Eserde de benzer şekilde Yafes anlatısına yer verilmekte; taşın kuraklıkla mücadele amacıyla kullanıldığı, ancak zamanla savaşlarda üstünlük sağlama aracı hâline geldiği

belirtilmektedir. Oğuz Kağan anlatısıyla birlikte taşın Türk kavimleri arasında mücadele konusu olduğu ifade edilmektedir. Bu durum, taşın güç ve hâkimiyetle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Ydacılık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarımı, anlatının önemli unsurlarından biridir. Kör Bahri'nin Kadir'i "zamanı değil" diyerek gizli odaya almaması, bilginin belirli bir olgunluk düzeyine ulaşıldığında aktarılmasını ifade etmektedir. Bu durum, geleneksel bilginin rastlantısal değil, kontrollü ve ritüelize edilmiş bir süreçle aktarıldığını göstermektedir.

Antıkacı İsmet tarafından gerçekleştirilen ritüel, Ydacının kaderini belirleyen sembolik bir seçim sürecini yansıtmaktadır. Bu ritüelde Ydacı, Yada Taşlarını toprak, su ve ateş unsurlarından birine atarak taşın hangi amaçla kullanılacağını belirlemektedir (Doğan, 2019: 196). Doğa unsurları üzerinden gerçekleştirilen bu seçim hem tabiatın kutsallığını hem de bireyin kendi yolunu belirleme sürecini simgelemektedir. Bununla birlikte, Ydacıların bu şekilde bir seçim ritüeli uyguladığına ilişkin tarihî ve mitolojik kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu durum, yazarın geleneksel mitolojik malzemeden yararlanarak modern kurmaca içerisinde yeni bir ritüel kurguladığını göstermektedir. Ritüelde kullanılan sirke, tütsü ve üzerlik gibi unsurlar ise arındırma ve korunma işlevleriyle halk inançlarının sürekliliğini yansıtmaktadır.

Yeniden doğuşun, devamlılığın ve büyümenin simgesi olan tohum da Yada Taşı ile birlikte saklanmaktadır. Arapça harflerin yazılı olduğu dedesine ait sandığın içerisinde Zakırlu oymağının yadigâr tohumlarının bulunduğu ifade edilmektedir. Yada Taşı erkeklere emanet edilirken tohumların babaanneden bir kadına aktarılması ve bu geleneğin sürdürülmesinin beklenmesi, anlatıda kadın ve erkeğe yüklenen görevlerin farklı biçimlerde devam ettiğini göstermektedir (Doğan, 2019: 171). Bu durum, soyun ve kültürel mirasın devamlılığı açısından sembolik bir anlam taşımaktadır. Yada Taşı, eserde yalnızca mitolojik bir nesne değil; doğa ile kurulan kutsal bağın, kültürel kimliğin ve geleneksel bilginin sürekliliğinin bir simgesi olarak çok katmanlı bir yapı içerisinde sunulmaktadır.

Romanın merkezindeki kötücül güçlerden biri olan Congolos, anlatının temel çatışmasını oluşturan başlıca mitolojik varlıktır. Kadir'in dedesi Kör Bahri tarafından yıllarca mühür altında tutulan Congolos, tılsımlı sandığın açılmasıyla yeniden özgürlüğüne kavuşur ve anlatı boyunca kötülüğün temsilcisi olarak olayların merkezinde yer alır. Eserde "habis ruhların lideri", "şeytanın sağ kolu", "Türk yurdunun belalısı" ve "kötü ruhların en güçlüsü" gibi ifadelerle nitelendirilen Congolos, yalnızca bireysel bir düşman değil; aynı zamanda Türk yurduna ve kültürel mirasa yönelen kötücül bir güç olarak kurgulanmaktadır. Böylece

Congolos, hem Kadir'in hem de Yada Taşı geleneğinin karşısındaki en büyük tehdit olarak anlatının merkezinde yer almaktadır.

Congolos, Türk halk inanışlarında kış mevsimiyle ilişkilendirilen kötücül varlıklardan biridir. Bölgelere göre Koncolos, Kancalar, Kara-Koncolos ve Congolos gibi farklı adlarla anılan bu varlığın kökeninin Yunan mitolojisindeki Kallikantzaros figürüne dayandığı kabul edilmektedir. Zaman içerisinde sözcüğün değişime uğrayarak Koncolos ve Congolos biçimlerini aldığı, "kara" ön ekinin ise Bulgar ve Yunan halk anlatılarında da kullanıldığı görülmektedir (Boratav, 2012: 82). Halk inanışlarına göre Congolos özellikle kış aylarında ortaya çıkmakta, insanları takip ederek onları çeşitli yöntemlerle kandırmaktadır. Karadeniz bölgesinde onun sorduğu sorulara "kara" kelimesini içeren cevaplar verilmediğinde kurbanlarını öldürdüğüne inanılmaktadır. Bu nedenle bu dönemlerde tarakların saklandığı, ayrıca Congolos'tan korunmak amacıyla pancar kullanıldığı bilinmektedir. Yozgat yöresinde ise zemheri başlangıcındaki günler "Congolos zamanı" olarak adlandırılmakta; bu süreçte insanların dışarı çıkmamaya özen gösterdiği ifade edilmektedir. Yakınlarının sesini taklit ederek insanları dışarı çağırması, yiyecekleri kirletmesi ve kişilerin donarak ölmesine sebep olması gibi özellikler onun kötücül niteliğini göstermektedir (Boratav, 2012: 83).

Jean-Paul Roux da Kara Koncolos'un Yunanca Kalikantzaros kelimesinden türediğini belirtmekte; onu özellikle kış aylarında ortaya çıkan, insanlara sorular soran ve cevap veremeyenleri öldüren bir kötü ruh olarak değerlendirmektedir. Roux'ya göre Kara Koncolos, eski dönemlere ait şeytan ve cin tasavvurlarının sonraki dönemlere ulaşmış örneklerinden biridir. Bunun yanında Çarşamba Karısı ve Kara-Kura gibi varlıkların ise daha geç dönemlerde ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Çoruhlu, 2002: 54-55).

Roman, halk inanışlarında yer alan bu özellikleri büyük ölçüde korumakla birlikte Congolos'u daha güçlü ve merkezi bir karakter olarak yeniden kurgulamaktadır. Eserde Congolos'un en belirgin özelliği sesi aracılığıyla insanları kandırmasıdır. Nitekim Kadir'in on üç yaşındayken tılsımlı sandığı açtığı gece Congolos'un kadife gibi yumuşak sesiyle onu etkisi altına aldığı ve böylece musallat olduğu görülmektedir (Doğan, 2019: 99). Anlatıda Congolos; her türlü sesi taklit edebilen, insanları cezbedici seslerle ölüme sürükleyen ve kötülüğü güzellikle örten habis bir ruh olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 2019: 103).

Congolos'un romandaki en dikkat çekici özelliklerinden biri de tılsımlı bir sandık içerisinde mühürlenmiş olmasıdır. Bahriler'in evindeki gizemli odada bulunan bu sandık, Kör Bahri tarafından yıllarca korunmaktadır. Ancak Kadir'in gençliğinin verdiği merak ve

gördüğü rüyaların etkisiyle sandığı açması sonucunda tılsım bozulmakta; sandıktan yükselen duman ise Congolos ile yapılan kadim anlaşmanın sona erdiğini ve mühürlenene kötücül gücün yeniden serbest kaldığını göstermektedir (Doğan, 2019: 103). Kötü ruhların bir sandık içerisinde mühürlenmesi motifi, Türk halk inanışlarında doğrudan karşılaşılan bir unsur değildir. Roman, geleneksel mitolojik malzemeyi modern kurgu teknikleriyle yeniden yorumlamaktadır. Özellikle kötücül gücün kapalı bir sandıkta tutulması ve açılmasıyla birlikte serbest kalması motifi, Pandora'nın Kutusu anlatısını çağrıştıran modern bir kurmaca tercihidir.

Congolos'un romandaki işlevi yalnızca bireysel kötülükle sınırlı değildir. Onun "Türk yurdunun belalısı" ve "ırkımıza savaş açmış kötü ruh" olarak tanımlanması, mücadelenin kültürel ve kolektif bir anlam taşıdığını göstermektedir. Böylece Congolos, yalnızca Kadir'in karşısındaki düşman değil; aynı zamanda Türk kimliğini ve kültürel mirası tehdit eden sembolik bir güç hâline gelmektedir. Romanda Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki Tepegöz anlatısına yapılan gönderme de oldukça önemlidir.

Roman ilerledikçe Congolos'un yalnızca sesiyle değil fiziksel varlığıyla da görünür olduğu sahneler yer almaktadır. Rüya'nın sanat galerisinde Kadir'in kendisini bir tablo içerisinde bulması ve Congolos'un silüet hâlinde yaklaşması, modern anlatım teknikleriyle oluşturulmuş dikkat çekici bir sahnedir (Doğan, 2019: 147). Burada farklı bir dilde konuşması ve Rüya'nın sesiyle Kadir'e seslenmesi, onun insanın en zayıf yönlerini kullanarak kandırmaya çalıştığını göstermektedir (Doğan, 2019: 148).

Kadir'in İstanbul'a geldikten sonra ilk işe girdiği ve bağ kurduğu köpek Şimal'in ölümünün ardından geçen mezarlık sahnesinde çevrenin aniden kararması, kar yağışının başlaması ve ortamın ürpertici bir hâl alması, Congolos'un halk inanışlarında kış ve soğukla ilişkilendirilen özellikleriyle uyum göstermektedir (Doğan, 2019: 160). Bu sahnede siyah renkli ve maymun büyüklüğünde tasvir edilen Congolos, Kadir'den Yada taşlarını ateşe atmasını istemektedir.

Congolos'un en ayrıntılı fiziksel tasviri ise Akbar'daki savaş sahnesinde yapılmaktadır. Burada aslan başlı, maymun gövdeli, iri yapılı ve siyah derili bir varlık olarak betimlenmekte; özellikle gözlerinin diğer yaratıklardan farklı biçimde belirgin olduğu vurgulanmaktadır (Doğan, 2019: 226). Böylece Congolos, yalnızca psikolojik korku oluşturan görünmez bir ruh olmaktan çıkarılarak fiziksel bir düşman kimliği de kazanmaktadır. Congolos figürü, geleneksel halk inanışlarında yer alan kötücül varlık tipinin

modern roman içerisinde yeniden üretilmiş bir örneğini oluşturmaktadır. Roman, Congolos'un kışla ilişkisi, insanları kandırması ve kötücül niteliği gibi geleneksel özelliklerini korurken; onu tılsımlı sandık, Yada Taşı mücadelesi ve Türk kültürünü tehdit eden güçlü bir düşman kimliğiyle yeniden kurgulamaktadır. Böylece Congolos, hem mitolojik mirastan beslenen hem de modern anlatının ihtiyaçlarına göre dönüştürülen çok katmanlı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda yer alan Tepegöz, Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahip olan ve özellikle Dede Korkut Hikâyeleri ile tanınan mitolojik bir figürdür. Romanda Congolos, Kadir'in doğal Ydacılık yetenekleri karşısında şaşkına dönerek ona karşı Tepegöz'ü ortaya çıkarır (Doğan, 2019: 226). Böylece yazar, Dede Korkut geleneğinin önemli figürlerinden birini çağdaş kurgu içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Tepegöz ile mücadele sahnesinde Kenan karakteri de dikkat çekmektedir. Roman boyunca Türkçülük düşüncesini benimseyen ve Türk mitolojisine hâkim bir karakter olarak kurgulanan Kenan, Kadir'i "saf kan bir Türk" olarak nitelendirmekte ve onun soyuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda Tepegöz ortaya çıktığında Kenan'ın onu "ezeli düşmanımız" sözleriyle tanımlaması, anlatıda Türk kültürel hafızasının ve mitolojik geçmişin canlı tutulduğunu göstermektedir (Doğan, 2019: 226). Bu ifade yazarın, Tepegöz ile mücadeleyi tarihsel ve kültürel bir hesaplaşma biçiminde kurguladığını ortaya koymaktadır.

Kadir'i korumak amacıyla Tepegöz'e saldıran Kenan'ın yaşamını yitirmesi, anlatının önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Bunun üzerine Kadir, arkadaşının intikamını almak amacıyla Tepegöz'ün alnındaki tek gözüne kılıcını saplayarak onu öldürmektedir (Doğan, 2019: 228). Tepegöz'ün tek gözünden vurularak etkisiz hâle getirilmesi, Dede Korkut Hikâyelerindeki Tepegöz anlatısıyla açık bir benzerlik göstermektedir. Roman, geleneksel anlatı unsurlarını modern kurgu içerisinde yeniden üreterek Türk mitolojik hafızasını günümüz okuyucusuna aktarmaktadır.

Anlatıda Dede Korkut geleneğine yapılan göndermeler yalnızca Tepegöz figürüyle sınırlı değildir. Akbar şehrinde karşılaşılan, altın gibi parlayan saçları, iri siyah gözleri ve şeffaf elbiseleriyle tasvir edilen peri kızlarını gören Kenan'ın, Dede Korkut Hikâyelerindeki Tepegöz anlatısını hatırladığı belirtilmektedir (Doğan, 2019: 204). Bu gönderme, romanın Dede Korkut anlatı geleneğine ait farklı unsurları da kurguya dâhil ettiğini göstermektedir. Ayrıca cinlerin piri olarak tasvir edilen yaşlı mahlukun Türkçe konuşabilmesi de anlatının Türk kültürel hafızasıyla kurduğu bağı güçlendiren dikkat çekici ayrıntılar arasında yer almaktadır (Doğan, 2019: 205).

Romanın dikkat çeken kötücül mitolojik varlıklarından biri olan Alkız, özellikle lohusa kadınlara ve hayvanlara musallat olan habis bir ruh olarak kurgulanmaktadır. Eserde Kadir'in babaannesi Mevlide'ye musallat olmasıyla anlatıya dâhil olan Alkız, yalnızca bireysel bir tehdit oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda geleneksel halk inanışları, koruyucu ritüeller ve seçilmiş kişi anlayışının yeniden görünür hâle gelmesine de aracılık etmektedir. Roman boyunca Alkız ile mücadelede hem İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait uygulamalar hem de İslami unsurlar birlikte kullanılarak iki inanç sisteminin iç içe geçtiği bir yapı ortaya konulmaktadır.

Türk inanç sisteminde Alkız; Al karası, Albastı, Albıs ve Almıs gibi farklı adlarla anılan, özellikle lohusa kadınlara musallat olduğuna inanılan kötücül bir ruh olarak bilinmektedir (İnan, 1986: 169). Kırgız ve Kazak Türkleri arasındaki inanışlarda Albastı'nın "kara albastı" ve "sarı albastı" olmak üzere iki türü bulunduğu belirtilmektedir. Sarı Albastı'nın hoca ya da kam tarafından yapılan okumalarla uzaklaştırılabildiği, buna karşılık Kara Albastı'nın ise ancak onu görebilme yetisine sahip "ocaklı" kişilerden çekindiği ifade edilmektedir (İnan, 1986: 169). Eserde ise Alkız için böyle bir ayırım yapılmamakta, tek bir kötücül ruh tipi olarak ele alınmaktadır.

Roman da bu geleneksel inanışı büyük ölçüde sürdürmektedir. Nitekim Kadir'in babaannesi Mevlide'ye musallat olan Alkız'ın sıradan insanlar tarafından görülememesi, ancak Kır Bahri tarafından fark edilmesi, onun "ocaklı" ya da seçilmiş kişi niteliğiyle ilişkilendirilebilir. Alkız'ın eve musallat olduğu durumlarda Kur'an okunması, duaların üflenmesi ve tılsımlı kâğıtların duvarlara asılması gibi uygulamalarla uzaklaştırılmaya çalışıldığı; ancak bu kez ahıra yönelerek varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Doğan, 2019: 79). Bu durum, anlatıda İslamiyet öncesi inanç unsurları ile İslami uygulamaların birlikte sürdürüldüğünü göstermektedir.

Alkız'ın yalnızca lohusa kadınlara değil, hayvanlara da musallat olduğu görülmektedir. Ahırdaki atın herhangi bir fiziksel neden olmaksızın bitkin düşmesi, onun doğaüstü müdahalesinin bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Kır Bahri'nin atın sırtına kara sakız yakısı sürerek Alkız'ı ortaya çıkarması ve "Ya Bismillah" diyerek çuvaldızı bacağına batırıp onu etkisiz hâle getirmesi, anlatıda önemli bir ritüel olarak yer almaktadır (Doğan, 2019: 79). Çuvaldızın kullanılması İslamiyet öncesi Türk inançlarındaki koruyucu uygulamaları çağrıştıırken, ritüelin "Ya Bismillah" sözüyle gerçekleştirilmesi ise İslami unsurların bu geleneksel uygulamalarla kaynaştırıldığını göstermektedir.

Bu bağlamda Alkız'ın herkes tarafından görülememesi ve yalnızca belirli yetilere

sahip kişiler tarafından fark edilip etkisiz hâle getirilebilmesi, eski Türk inanç sistemindeki "seçilmiş kişi" anlayışıyla örtüşmektedir. Kör Bahri'nin atalarından kuşaktan kuşağa aktarılan ermişlik vasfı sayesinde Alkız'ı görebilmesi ve onu kontrol altına alabilmesi, anlatıda soy yoluyla aktarılan kutsallığın ve geleneksel bilgeliğin devamlılığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Alkız'ın fiziksel tasviri de geleneksel halk anlatılarındaki özellikleri yansıtmaktadır. Yeraltı dünyasına ait bu kötücül ruh, yüzünün güzelliğiyle karanlık ahır aydınlatacak kadar etkileyici bir görünüme sahip olmakla birlikte; göğüsleri yerde sürünen, saçlarını arkaya savurur gibi göğüslerini geriye atan ve ayakları ters olan korkutucu bir varlık olarak betimlenmektedir. Amacı ise lohusa kadınların ciğerini yemek ve çocuklarına taze ciğer götürmektir (Doğan, 2019: 78-79). Farklı coğrafyalardaki anlatılarda Alkız'ın fiziksel özellikleri değişiklik gösterse de eserde hem güzelliği hem de korkutucu görünümü bir arada verilerek çift yönlü bir tasvir oluşturulmaktadır.

Anlatıda Alkız'ın şekil değiştirme özelliği de dikkat çekmektedir. Mevlide'nin saniyeler içerisinde başka bir âleme geçmesiyle Alkız'ın önce son derece güzel bir kadın donuna girdiği, ardından kapkara bir cadıya dönüştüğü görülmektedir (Doğan, 2019: 77). Farklı donlara girerek insanları tuzağa düşürebilmesi, onun aldatıcı yönünü ön plana çıkarmaktadır. Romanda ayrıca Alkız'ın kırk gün kırk gece hizmet ettirilmesi hâlinde bir daha aynı eve gelmeyeceğine inanıldığı belirtilmektedir. İnsanoğlu tarafından aşağılandığını düşünen Alkız'a Bahri'nin evine bir daha gelmemesi için yemin ettirilmekte; daha sonra ise gürül gürül akan çaya bırakılmaktadır. Bunun ardından İncesu köyündeki pınarlardan kan akması, anlatıda doğaüstü olayların etkisini güçlendiren sembolik bir unsur olarak kullanılmaktadır (Doğan, 2019: 81).

Alkız'dan korunmaya yönelik ritüeller de romanda ayrıntılı biçimde yer almaktadır. Mevlide'nin kayınvalidesinin yönlendirici rol üstlenmesi, onun "bilge kadın" tipinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Mevlide'nin yatağının yanına çuvaldız batırılması, yastığının yanına bıçak konulması, üzerlik tohumunun yakılarak dumanının eve üflenmesi, günlerce pancar kaynatılıp suyunun kapı eşiğine serpilmesi ve eşiklere sirke dökülmesi gibi uygulamalara başvurulmaktadır (Doğan, 2019: 78). Bu uygulamaların tamamı kötü ruhlardan korunmaya yönelik halk inanışlarının devamı niteliğindedir. Çuvaldızın yatağın yanına batırılması, Alkız'ın geldiği anda etkisiz hâle getirilebilmesi düşüncesiyle ilişkilendirilirken; bıçak kullanımı ise Türk inanç sisteminde demire yüklenen koruyucu güçle açıklanmaktadır. Demirin göksel kökenli kabul edilmesi ve kötü ruhların

demirden çekindiğine inanılması, metal nesnelerin koruyucu amaçla kullanılmasının temelini oluşturmaktadır. Üzerlik tohumunun yakılması ve dumanının ev içerisinde dolaştırılması ise şamanik uygulamaların halk inanışları içerisindeki devamlılığını göstermektedir.

Koruyucu uygulamalar arasında yer alan sirke ve pancar suyunun kapı eşiklerine dökülmesi de mekânın arındırılması ve kötü ruhların eve girişinin engellenmesi amacını taşımaktadır. Nitekim Boratav, Congolos'un evlere girmesini önlemek amacıyla pancar kullanımından söz etmektedir (Boratav, 2012: 83). Romanda ise aynı uygulamanın Alkız'a karşı kullanılması dikkat çekmektedir. Bu durum, farklı kötücül ruh tiplerine karşı benzer koruyucu ritüellerin uygulanabildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Böylece geleneksel halk inanışları, modern anlatı içerisinde farklı mitolojik varlıklara uyarlanarak yeniden yorumlanmaktadır.

Oruç Dede'nin lohusa Mevlide'ye verdiği okunmuş akik taşı da İslamiyet öncesi ve İslami unsurların birlikte kullanıldığı sembolik nesnelerden biridir. Doğal taşlara koruyucu ve şifa verici özellikler yükleyen taş kültürünün izlerini taşıyan akik taşı, okunmuş olması sebebiyle İslami bir anlam da kazanmaktadır. Böylece romanda taş kültürü ile dini inançların iç içe geçtiği görülmektedir. Alkız figürü, Türk halk inanışlarında lohusa kadınlara musallat olan Albastı inancının modern roman içerisindeki yeniden yorumlanmış biçimini temsil etmektedir. Roman, Alkız'ın geleneksel özelliklerini büyük ölçüde korurken; koruyucu ritüeller, seçilmiş kişi anlayışı ve İslamiyet öncesi Türk inançları ile İslami unsurları aynı anlatı içerisinde bir araya getirerek mitolojik mirası çağdaş kurgu içerisinde yeniden üretmektedir.

Roman içerisinde ecinniler, görünmeyen ancak anlatının yönünü belirleyen doğaüstü varlıklar arasında yer almaktadır. Özellikle Kadir'in etrafında bulunan muhafız cin, olay örgüsünün ilerleyişinde önemli bir işleve sahiptir. Anlatının başlangıcından itibaren siyah köpek donunda Kadir'i takip eden bu varlık, onu koruyan, tehlikelere karşı uyarıcı ve gerektiğinde müdahalede bulunan koruyucu bir figür olarak kurgulanmaktadır. İnsanlar tarafından doğrudan algılanamayan muhafız cinin farklı suretlere girebilmesi ise eski Türk inanç sisteminde görülen don değiştirme (şekil değiştirme) motifiyle benzerlik göstermektedir.

Muhafız cinin koruyucu niteliği, Kadir'e yaklaşan ve karısının ecinnilerden olduğu belirtilen pejmürde kılıklı adamın saldırısı sırasında açık biçimde görülmektedir. Söz konusu

sahnede siyah köpek donundaki muhafız cin, Kadir'i korumak amacıyla bu kişiye saldırmakta ve onu tehlikeden uzaklaştırmaktadır (Doğan, 2019: 40). Böylece muhafız cin, anlatıda yalnızca rehberlik eden değil, aynı zamanda aktif biçimde mücadele eden bir koruyucu olarak öne çıkmaktadır.

Buna karşılık pejmürde adam, kötücül güçlerin sözcüsü konumundadır. Kadir'den Yada Taşlarını ateşe atmasını istemesi, onun karanlık güçlerin temsilcisi olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle muhafız cin ile pejmürde adam arasında iyilik ve kötülük ekseninde sembolik bir karşıtlık kurulmaktadır. Dikkat çekici olan nokta ise, muhafız cinin siyah köpek donunda olmasına rağmen iyiliği temsil etmesidir. Böylece anlatıda siyah rengin olumsuz anlamı tersine çevrilerek farklı bir sembolik kullanım ortaya konulmaktadır.

Türk halk inanışlarında cin ve ecinni kavramları, insanların göremediği, farklı şekillere girebilen ve doğaüstü güçlere sahip varlıklar olarak kabul edilmektedir. Roman da bu geleneksel inanışı sürdürmektedir. Muhafız cinin farklı kılıklara girebilmesi, çok kısa sürede uzak mesafelere ulaşabilmesi ve insanlar tarafından her zaman görülememesi, ecinnilere atfedilen geleneksel özelliklerle örtüşmektedir.

Eserde muhafız cinin altı yüz elli üç yaşında olduğu ve son üç yüz yılını savaşlarla geçirdiği belirtilmektedir. Ayrıca yalnızca Kadir'i değil, dedesi Kör Bahri'yi ve ondan önceki kuşakları da korumakla görevli olduğu ifade edilmektedir (Doğan, 2019: 191). Bu durum, muhafız cinin yalnızca bireysel bir koruyucu olmadığını; kuşaktan kuşağa aktarılan kutsal görevin devamlılığını sağlayan bir varlık olarak kurgulandığını göstermektedir.

Muhafız cinin zaman zaman Kadir ile konuşarak yaşanan olayları açıklaması, anlatının fantastik yönünü güçlendirmektedir. Ayrıca cinlerin göz açıp kapayıncaya kadar bir yerden başka bir yere ulaşabilen varlıklar olarak tasvir edilmesi, onların doğaüstü niteliklerini pekiştirmektedir (Doğan, 2019: 192). Romanda ecinniler yalnızca korku unsuru olarak değil, iyilik ile kötülük arasındaki mücadelenin aktif aktörleri olarak kurgulanmaktadır. Özellikle muhafız cin figürünün, Türk halk inanışlarında çoğunlukla insanlara zarar veren cin tasavvurundan farklı olarak koruyucu ve yol gösterici bir işleve sahip olması, ecinni motifinin modern anlatıda yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Rüya motifi, anlatı içerisinde yer alan önemli mitolojik unsurlardan biridir. Kadir, dedesinin ölümü sonrasında giremediği gizemli odayı ve odanın anahtarını rüyasında görmektedir. Odanın kapısı açıldığında içeriden yayılan rengârenk ışıkların gözleri kör edecek derecede parlak olduğu, odadan gelen seslerin ve ışığın ise düğün gecesini andırdığı ifade

edilmektedir (Doğan, 2019: 48). Bu rüya, Kadir'in Yada Taşlarına ulaşmasını ve tılsımın bozulmasını sağlayan bir işlev üstlenmektedir. Bu bakımdan rüya, anlatıda haberci rüya motifi kapsamında okunabilir. Yada Taşlarını kullanacak olan Kadir sayesinde dünyadaki iyiliğin korunacağı ve kötü mahluklara karşı zafer kazanılacağı düşüncesi, rüyanın yol gösterici ve kader belirleyici niteliğini ortaya koymaktadır.

Eser içerisinde yer alan sayı motifleri, eski Türk inanç sisteminde kutsal kabul edilen üç, dokuz ve kırk sayıları etrafında şekillenmektedir. Bu sayılar, anlatı içerisinde yalnızca nicelik bildiren unsurlar olarak değil; sembolik ve işlevsel anlamlar yüklenen mitolojik motifler olarak kullanılmaktadır. Anlatıda en dikkat çeken sayılardan biri kırk sayısıdır. Alkız yakalandıktan sonra kırk gün kırk gece musallat olduğu evde hizmet ettirilmekte ve kırkinci günün sonunda evden çıkarılmaktadır (Doğan, 2019: 80). Bu kullanım, Türk kültüründe kırk sayısına yüklenen arınma, tamamlanma ve dönüşüm anlamlarıyla örtüşmektedir. Böylece kırk sayısı, kötülüğün etkisinin sona erdiği ve yeni bir başlangıcın mümkün hâle geldiği sembolik bir süreci ifade etmektedir. Anlatıda sıkça karşılaşılan bir diğer sayı ise üçtür. Congolos'un Kadir'e musallat olmasının ardından Oruç Dede'nin üç gün üç gece Kur'an okuması, üç sayısının koruyucu ve tamamlayıcı yönünü ortaya koymaktadır (Doğan, 2019: 105). Bunun yanında anlatıda Yadacı ve mahluklarla mücadele eden Oruç, Bahri ve İsmet'ten oluşan üçlü ile onların izinden giden Kenan, Ömer ve Kadir'den oluşan ikinci üçlü dikkat çekmektedir. İyilik ile kötülük arasındaki mücadelenin sonunda iyi mahlukların Kadir'in etrafında üç kez dönerek onu uğurlamaları (Doğan, 2019: 229), farklı âlemde Kadir'i karşılamak üzere üç cinin gelmesi (Doğan, 2019: 199) ve Antikacı İsmet'in gerçekleştirdiği Yada Taşı ritüelinde toprak, su ve ateşi temsil eden üç kabı kullanması (Doğan, 2019: 196), üç sayısının hem ritüellerde hem de anlatının kurgusunda bütünlüğü ve dengeyi simgeleyen bir unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca Kör Bahri'nin üç adet yeşil Yada Taşı'na sahip olması da bu sembolik yapıyı desteklemektedir (Doğan, 2019: 93). Dokuz sayısı ise Yada Taşlarının korunmasıyla ilişkilendirilmektedir. Kör Bahri'nin Yada Taşlarını dokuz kat beze sararak muhafaza etmesi ve her kat açıldığında taşları koruyan varlıkların nöbet yerlerini birer birer terk etmesi, dokuz sayısının kutsallık ve koruyuculuk anlamını yansıtmaktadır (Doğan, 2019: 165). Böylece dokuz sayısı, katmanlı koruma anlayışının ve kutsal emanetin güvence altına alınmasının sembolü olarak işlev görmektedir. Romanda üç, dokuz ve kırk sayıları yalnızca tekrar edilen rakamlar olarak kullanılmamış; eski Türk inanç sisteminde bu sayılara yüklenen kutsallık, koruyuculuk, tamamlanma ve dönüşüm anlamları doğrultusunda anlatıya dâhil edilmiştir. Sayı sembolizmi, romanın mitolojik altyapısını güçlendiren ve geleneksel kültürel belleğin çağdaş

kurmaca içerisinde yeniden üretilmesini sağlayan önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Romanda Akbar, insanların yaşadığı dünyanın dışında yer alan, ancak belirli ritüeller aracılığıyla ulaşılabilen mitolojik bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Âlemler arası geçişi sağlamak amacıyla Kadir ve yanındaki iki arkadaşı Yada Taşlarını toprağa attıklarında, deprem hissi uyandıran şiddetli bir sarsıntı yaşamakta; frekans cızırtısını andıran sesler ve birbirine karışan uğultular eşliğinde saniyeler içerisinde farklı bir âleme geçmektedirler (Doğan, 2019: 197). İnsanlar için metruk ve harabe görünümünde olan bu yer, ecinniler için görkemli bir şehir niteliği taşımaktadır. Akbar, kahramanın sınıldığı ve kötücül varlıklarla mücadele ettiğı metafizik bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadir ve arkadaşlarının Congolos'a karşı savaşmak amacıyla buraya gitmeleri, Akbar'ın anlatıda mücadele ve sınanma mekânı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Romandaki Akbar'ın, klasik anlatılarda yer alan Vadi-i Akbar motifiyle ilişkilendirilebilecek özellikler taşıdığı söylenebilir.

Akbar'da yaşayan varlıklar, insanların normal şartlarda göremediğı ancak istedikleri zaman görünür hâle gelebilen doğaüstü mahlûklardır. Anlatıda İslami unsurlar ile İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait ruh anlayışının iç içe geçtiğı görülmektedir. Muhafız cinler ve insanların yanında bulunan imanlı cinler iyiliğı temsil ederken, Congolos ve onun emrindeki varlıklar kötücül ruhlar olarak kurgulanmaktadır. Böylece eski Türk inanç sistemindeki iyi ve kötü ruh anlayışı, İslami cin tasavvuruyla birlikte yeniden yorumlanmaktadır.

Akbar tasvir edilirken harabe görünümündeki yapılar ve yıkık dökük evler ön plana çıkarılmaktadır. Bu mekânda kafası insana, bedeni iri bir kısırağa benzeyen yaratıklar, iki ayaklı ejderhalar, derisi soyulmuş köpekler ile boynuzlu ve keçi sakallı mahlûklar yaşamaktadır. Ancak kendi yasaları gereğı insanların bu varlıkları ve yaşadıkları şehri olduklarından farklı gördükleri belirtilmektedir (Doğan, 2019: 202). Kenan ve Ömer bu manzara karşısında korkuya kapılırken, Kadir yanında taşıdığı efsunlu taşların verdiği güven sayesinde kendisini daha hazırlıklı hissetmektedir (Doğan, 2019: 203). Bu durum, onun atalarından devraldığı kahramanlık vasfının güçlenmeye başladığını göstermektedir.

Akbar'ın içerisinde ayrıca iki bekçi cin tarafından korunan yeşil renkli bir kapı bulunmaktadır. Şekilsiz kafaları maymunu andıran, hırıltılı sesler çıkaran ve ellerinde paslı güzler taşıyan bu bekçiler, kapının girişini korumaktadır (Doğan, 2019: 203). Kapının ardındaki mekân ise dışarıdaki harabe görüntüsünden tamamen farklıdır. Çiçekler ve hurma

ağaçlarıyla çevrili bu bahçede peri kızlarının yaşadığı ifade edilmektedir. Peri kızı motifi daha çok İslami anlatı geleneğinin etkisiyle şekillenmiş görünmektedir. Bu bağlamda eski Türk inanç sistemindeki su iyelerinin, romanda havuz kenarında tasvir edilen peri kızları aracılığıyla farklı bir biçimde yeniden yorumlandığı söylenebilir.

Congolos romanı, Türk mitolojisi, halk anlatıları ve İslamiyet öncesi Türk inanç sistemine ait unsurları modern fantastik roman kurgusu içerisinde yeniden yorumlayan çok katmanlı bir anlatı ortaya koymaktadır. Eserde kutsal kişiler, ritüeller, mitolojik varlıklar, rüyalar, sembolik sayılar ve metafizik mekânlar aracılığıyla geleneksel kültürel hafıza güncel bir anlatı düzleminde yeniden üretilmekte; böylece geçmişe ait inanç ve anlatı biçimleri çağdaş okurla yeniden buluşturulmaktadır.

Romanın merkezinde yer alan en önemli mitolojik unsur Yada Taşı'dır. Ancak Yada Taşı anlatıda yalnızca doğa olaylarını yönlendiren olağanüstü bir nesne olarak kullanılmamaktadır. Öte yandan soyun devamlılığı, seçilmişlik, kutsal bilginin aktarımı ve kültürel mirasın korunması gibi anlam katmanlarıyla donatılmıştır. Kör Bahri'den Kadir'e aktarılan bu miras, geleneksel bilginin rastlantısal değil; belirli bir olgunluk, hazırlık ve sorumluluk sürecinin sonunda devredildiğini göstermektedir. Böylece Yadacılık, yalnızca doğaüstü güçlerin kullanıldığı bir gelenek olmaktan çıkarak kültürel sürekliliği sağlayan sembolik bir görev hâline dönüşmektedir.

Romanda dikkat çeken bir diğer unsur ise kutsal kişi tiplerinin kuruluş biçimidir. Oruç Dede, Kör Bahri ve Antikacı İsmet; görünmeyeni algılama, şifa verme, doğaüstü varlıklarla mücadele etme ve bilgiyi sonraki kuşaklara aktarma özellikleriyle eski Türk inanç sistemindeki kam ve baksı geleneğini çağrıştırmaktadır. Bununla birlikte bu karakterler doğrudan şaman olarak değil; İslami unsurlarla birleşmiş ocaklı, ermiş ve bilge kişi tipleri şeklinde yeniden kurgulanmıştır. Roman, şamanistik unsurları olduğu gibi tekrar etmek yerine Anadolu halk inanışları içerisinde dönüştürerek güncelleyen bir yaklaşım sergilemektedir.

Anlatının dönüşüm eksenini oluşturan Kadir karakteri ise başlangıçta kendisine bırakılan mirası reddeden sıradan bir gençken, süreç içerisinde soyuyla, geçmişiyle ve taşıdığı sorumlulukla yüzleşmektedir. Yada Taşlarıyla kurduğu bağ, yalnızca olağanüstü güçlerin ortaya çıkışını değil; bireysel kimliğin kültürel hafızayla bütünleşmesini de simgelemektedir. Böylece kahramanın yolculuğu, klasik fantastik edebiyatta görülen seçilmiş kişi temasının Türk mitolojik unsurlarıyla yeniden kurgulanmış bir örneğini

oluşturmaktadır.

Congolos, Alkız, Tepegöz, ecinniler, Akbar ve peri kızları gibi mitolojik ve metafizik unsurlar ise romanın çatışma yapısını oluşturmaktadır. Bu unsurlar aracılığıyla iyilik-kötülük, düzen-kaos, koruyucu ruh-habis ruh karşıtlığı kurulurken; İslamiyet öncesi Türk inanç sistemi ile İslami dönem anlatı unsurları iç içe kullanılmaktadır. Muhafız cin figürünün koruyucu bir işleve sahip olması, Congolos'un geleneksel kötücül ruh tipinin modern fantastik kurgu içerisinde yeniden yorumlanması, Akbar'ın metafizik bir mücadele alanı olarak tasarlanması ve peri kızlarının eski Türk inançlarındaki su iyelerini çağrıştıracak biçimde yeniden kurgulanması, romanın mitolojik malzemeyi çağdaş anlatım teknikleriyle yeniden ürettiğini göstermektedir.

Bunun yanında rüya motifi, kutsal emanet, tohum, ritüeller ve sayı sembolizmi de anlatının mitolojik derinliğini güçlendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Özellikle üç, dokuz ve kırk sayıları; haberci rüyalar, koruyucu uygulamalar ve geçiş ritüelleriyle birlikte değerlendirildiğinde, eski Türk inanç sistemindeki sembolik anlamlarını koruyarak anlatıya aktarılmıştır. Benzer şekilde kutsal emanet ve tohum motifleri de yalnızca fiziksel aktarımı değil; kültürel belleğin, soyun ve geleneksel bilginin gelecek kuşaklara taşınmasını simgelemektedir.

Nihayetinde *Congolos* romanı, Türk mitolojisini yalnızca geçmişe ait bir inanç sistemi olarak ele almamakta; onu modern fantastik romanın anlatı imkânlarıyla yeniden işlevselleştirerek yaşayan bir kültürel kaynak hâline getirmektedir. Mitolojik, halk bilimsel ve dinî unsurları aynı kurgu içerisinde buluşturan eser, İslamiyet öncesi Türk inanç sistemi ile Anadolu halk inanışlarının sürekliliğini görünür kılarken, Türk kültürel belleğinin çağdaş edebiyatta nasıl yeniden üretilebileceğini gösteren başarılı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

4.4.4. Seçilmiş insanlar/ şamanlar

4.4.4.1. Son Şaman/ Kemal Bal

Romanın yazarı Kemal Bal, ilköğrenimini köyünde tamamlamıştır. Ortaöğrenimini Merzifon Lisesinde tamamlayan yazar, daha sonra Anadolu Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümünden mezun olmuştur. 1991 yılında Emniyet Teşkilatında göreve başlayan Bal, 2015 yılında 4. Sınıf Emniyet Müdürü rütbesiyle emekliye ayrılmıştır. Evli ve iki çocuk babası olan yazar, edebiyat çalışmalarını sürdürmektedir (Bal, 2018).

Kemal Bal'ın kaleme aldığı *Son Şaman* adlı roman ilk kez 2018 yılında yayımlanmıştır. Yirmi bir ana bölümden oluşan eser, İslamiyet öncesi dönemde yaşayan Türk boylarının, İslamiyet ile tanışmalarından hemen önceki yaşamlarını, inançlarını ve mücadelelerini konu edinmektedir. Tarihî roman özellikleri de taşıyan eserde Türk mitolojisi ile İslamiyet öncesi Türk kültürüne ait çok sayıda unsur anlatının içerisine yerleştirilmiştir.

Roman, Türk boylarının "Gök Tanrı'nın sesi" olarak kabul ettiği Bilge Ana'nın yaklaşan büyük felaketi haber vermesiyle başlar. Baktar'da üç yıldır süren kuraklık nedeniyle toprak verimsizleşmiş, hayvanlar telef olmaya başlamış ve halk göç etmeyi düşünmektedir. Bilge Ana'nın ulu kayın ağacının yanında "Az kaldı." sözlerini söylemesinin ardından yağmur yağmaya başlar. Aynı gün dünyaya gelen çocuğun doğumuyla birlikte bereket yeniden obaya döner. Kırk Aksaçlı Ulular, bu olağanüstü olayın kutlu bir ruhun gelişiyile gerçekleştiğini söyleyerek çocuğa "Yaşılkan" adını verirler.

Yıllar sonra Yaşılkan, güçlü yapısı, savaşçılığı ve yeşile çalan gözleriyle dikkat çeken bir genç olur. Aynı dönemde Buhara'da yaşayan Alas Han ise adaletiyle tanınan bir hükümdardır. Baharın gelişiyile Seyran Tepesi'ndeki ulu kayın ağacını ziyaret eden Alas Han, burada gördüğü rüyanın etkisiyle ölümsüzlük suyunu aramaya karar verir. Yönetimi eşi Kıbaç Hatun'a bırakarak çıktığı yolculuk sırasında Baktar'a ulaşır. Ancak burada büyük bir katliamla karşılaşır. Oba tamamen yok edilmiş, geriye yalnızca yaralı hâlde bulunan Tulu Kepi ile küçük oğlu Yaşılkan kalmıştır. Ölmeden önce oğlunu Alas Han'a emanet eden Tulu Kepi'nin vasiyetini yerine getiren Alas Han, Yaşılkan'ı Buhara'ya götürerek öz oğlu gibi büyötmeye karar verir. Yaşılkan'ın babası Börü Han'ın emanet ettiği tayla birlikte Börü Han'ın seyisi Tingiş de onlara katılır ve Yaşılkan'ın gerçek kimliği uzun yıllar gizli tutulur.

Yaşılkan zamanla iyi bir savaşçı olarak yetişir. Ata binmeyi, ok ve yay kullanmayı öğrenir. Bu sırada Arap coğrafyasında yaşanan siyasi gelişmeler Türk boylarını da etkilemeye başlamıştır. Alas Han, Türk boyları arasındaki birlik ve dayanışmayı güçlendirmek amacıyla büyük bir toy düzenler. Çeşitli boylardan gelen savaşçılar hünelerlerini sergilerken Karluk Han'ın cesur kızı Aybike de toyda yer alır. Toy sırasında obaya sızan bir casusun Arap orduları adına çalıştığı anlaşılır ve yaklaşan tehlike açık biçimde hissedilmeye başlanır. Daha sonra Alas Han, hanlık görevini Kıbaç Hatun'a devrederek Kırklar Meclisi'nde görev almaya başlar.

Bir süre sonra Yaşılkan, sürekle avı sırasında takip ettiği alageyiğin peşinden Fergana'ya ulaşır ve Karluk Han'ın misafiri olur. Ancak kısa süre sonra Arap ordularının

bölgeye geldiği haberi ulaşır. Başlangıçta dostça görünen ilişkiler kısa sürede ihanete dönüşür. Arap askerleri Karluk Han'ı ve ailesini öldürerek obayı ele geçirir, Aybike'yi ise esir alırlar. Yaşılkan, bir Arap askerini etkisiz hâle getirip onun kıyafetlerini giyerek Aybike'yi kurtarmayı başarır. Hayatta kalanlarla birlikte Buhara'ya dönerek yaşanan katliamı anlatır.

Arap orduları kısa süre sonra Buhara'ya da saldırır. Yaşılkan'ın önderliğindeki Türk savaşıları hilâl ve kurt kapını taktiklerini kullanarak düşmana ağır kayıplar verdirir. İki büyük saldırının da püskürtülmesiyle Arap ordusu geri çekilmek zorunda kalır. Bu zafer, Türk boylarının birlik içerisinde hareket ettiklerinde güçlü ordulara karşı koyabileceklerini göstermektedir. Savaşların ardından Buhara'da hayat yeniden normale döner. Ancak yaşının ilerlemesiyle hastalanan Tingiş, ölmeden önce Yaşılkan'ın gerçekleri öğrenmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Alas Han, yıllardır gizlenen sırrı açıklar. Yaşılkan'ın Baktar katliamından kurtulan tek kişi ve Börü Han'ın oğlu olduğu ortaya çıkar. Bu gerçeği öğrendikten kısa süre sonra Tingiş hayatını kaybeder. Böylece Yaşılkan hem gerçek kimliğini hem de halkına karşı taşıdığı sorumluluğu öğrenerek geçmişiyi yüzleşir.

Son Şaman Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Romanda ilk dikkat çeken şaman tipi, "Ulu Gök Işıklı Bilge Ana" olarak adlandırılan kadın şamandır. Yazar, anlatıya bu karakter aracılığıyla giriş yapmakta ve olay örgüsünün başlangıcında ona önemli bir işlev yüklemektedir. Bilge Ana; Tanrılarla iletişim kuran, onlardan mesajlar alan, geleceği gören ve kehanette bulunan bir kam olarak tasvir edilmektedir. Şaman oluşuna ilişkin herhangi bir bilgi verilmemekle birlikte fiziksel görünümü yaşlı ve zayıf bir kadın olarak betimlenmektedir. Romanda onun en belirgin özelliği, esime hâline geçerek kehanette bulunmasıdır. Kadim dostu olarak nitelendirilen kayın ağacının önüne oturur, mırıldanmaya başlar, sesi zaman zaman yükselip alçalır ve elindeki dal parçasıyla toprağa çeşitli şekiller çizer. Bu sırada geleceğe ilişkin haberler verir. Oba halkı da Bilge Ana'nın Tanrılarla konuştuğuna inanmakta ve ona büyük saygı göstermektedir (Bal, 2018: 7-8).

Roman boyunca Bilge Ana'nın şamanlığına ilişkin bu özellikler dışında başka bir uygulama veya ritüele yer verilmemektedir. Bununla birlikte karakter, Türk mitolojisindeki kadın şaman geleneğini çağrıştıran önemli bir örnek oluşturmaktadır. Nitekim Sibirya Şamanizmi üzerine yapılan araştırmalarda ilk şamanların kadın olduğuna dair yaygın bir inanış bulunmaktadır. Çoruhlu (1999: 61), çeşitli araştırmalara dayanarak ilk ve en güçlü şamanların kadınlar olduğunu, erkek şamanların ise zamanla kadın şamanların etkisi

nedeniyle görünüş bakımından onları taklit etmiş olabileceklerini belirtmektedir. Benzer şekilde İnan (1986: 89), bazı Şamanist topluluklarda en güçlü şamanların kadınlar olarak kabul edildiğini ve eski dönemlerde şamanlığın kadınlara özgü bir meslek olduğuna işaret eden çeşitli uygulamaların bulunduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Ulu Gök Işıklı Bilge Ana, romanda kadın şaman tipinin temsilcisi olarak kurgulanmış ve geleneksel şaman anlayışıyla büyük ölçüde örtüşen bir karakter olarak sunulmuştur.

Romanda şaman kimliğiyle öne çıkan karakterlerden biri de Alas Han'dır. Baktar obasının hakani olan Alas Han, ölümsüzlük suyunu (ab-ı hayat) bulmak amacıyla çıktığı yolculuk sırasında şaman kimliği kazanmaya başlar. Ancak bu süreçte geleneksel şaman tipinde görülen birçok özelliği taşımadığı dikkat çekmektedir. Esrime hâline girme, ayin yönetme, toplumdan uzak yaşama ve soyunda şaman bulunması gibi klasik şaman özellikleri romanda Alas Han için görülmemektedir.

Alas Han, toplum tarafından saygı duyulan ve sevilen bir hükümdardır. Bu bakımdan toplumdan uzak yaşayan ve sıra dışı özellikleriyle öne çıkan geleneksel şaman tipinden ayrılmaktadır. Ayrıca romanda onun yönettiği herhangi bir şaman ayinine ya da ritüeline de yer verilmemiştir. Geleneksel şamanların kullandıkları davul, tef veya benzeri ritüel araçları Alas Han'da bulunmamaktadır. Bunun yerine Kırk Bilgeler arasına seçildiğinde kendisine verilen bir asa taşımaktadır. Söz konusu asa, romanda olağanüstü güçlerle donatılmış bir nesne olarak tasvir edilmektedir. "Elindeki asa, sanki nurlu bir ışık gibi parlayarak beyaz ışıklar saçıyordu." (Bal, 2018: 246) ve "Çemberin önünde asasıyla bekleyen Son Şaman Alas Han... her vurduğu Arap askerini belinden ikiye bölüyordu." (Bal, 2018: 250-251) ifadeleri, asanın sıradan bir savaş aracı olmadığını göstermektedir. Bununla birlikte asa, geleneksel şamanların ayinlerde kullandıkları araçlardan farklı olarak romanda savaş aracı işleviyle öne çıkmaktadır.

Roman boyunca Alas Han'ın şamanlık uygulamalarına doğrudan yer verilmez. Bununla birlikte eserin sonunda seyis Tingiş'in Alas Han'ın özelliklerini sıralamasıyla onun otacı, şifacı ve gaipten haber alabilen bir şaman olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Bu itibarla Alas Han, klasik şaman tipini bütünüyle yansıtmaktan ziyade, geleneksel şaman özelliklerinin bazılarını taşıyan ve yazar tarafından yeniden yorumlanan bir karakter görünümündedir.

Romanda yer alan bir diğer şaman tipi "Gezgin Şaman"dır. Alas Han, ölümsüzlük suyunu aramak amacıyla çıktığı yolculuk sırasında Oxus Irmağı kıyısında Aksaçlı Ulu

Şaman ile karşılaşır. Bu karakter, Alas Han'ın yolculuğunda yön gösterici bir işlev üstlenmektedir. Gezgin Şaman'ın elinde bir asa bulunmaktadır. Bertü adı verilen deriden yapılmış bir ceket giymekte; uzun beyaz sakallı ve dağınık saçlı bir görünüm sergilemektedir. Buna karşılık geleneksel şaman kıyafetlerinde görülen başlık, maske, metal süslemeler ve hayvan figürleri gibi unsurlar romanda bu karakter için kullanılmamıştır.

Romanda kısa süre görünen Gezgin Şaman, Alas Han'ı Baktar'a yönlendirmesi bakımından olay örgüsünde önemli bir görev üstlenmektedir. Böylece hem Alas Han'ın hem de "kutlu ruh" olarak dünyaya gelen Yaşılkan'ın kaderinin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Ayrıca geçmişe ilişkin bilgi sahibi olması ve aniden ortadan kaybolması gibi olağanüstü özellikleriyle geleneksel şaman tipinin doğaüstü yönlerini temsil eden bir karakter olarak kurgulanmıştır.

Romanda yer alan önemli mitolojik tiplerden biri de Türk destanlarında sıkça görülen bilge kişi tipidir. Eserde "Kırk Aksaçlı Aksakallı Ulular" olarak adlandırılan bu kişiler, Buhara obasının danışma kurultayında görev yapmakta ve toplum içerisinde saygı gören kimseler olarak tanıtılmaktadır. Doğayı doğru okuyabilen, olağanüstü olayları yorumlayabilen ve geleceğe ilişkin öngörülerde bulunabilen bu kişiler, toplumun danıştığı ve yol gösterici olarak kabul ettiği bilgelerdir.

Romana göre bu bilgeliğin kaynağı, tabiatı gözlemleme ve doğanın işaretlerini doğru yorumlayabilme yeteneğidir. Rüzgârın yönünden, bulutların renginden, hayvanların davranışlarından ve mevsimsel değişimlerden çeşitli sonuçlar çıkarabilmektedirler. Bunun yanında insanların karakterlerini, sağlık durumlarını ve yaşamlarına ilişkin bazı bilgileri de gözlem yoluyla değerlendirebildikleri ifade edilmektedir. Bu özellikleriyle yalnızca bilgi sahibi kişiler değil; aynı zamanda toplumun ahlaki düzenini koruyan, güven veren ve yol gösteren önderler olarak da öne çıkmaktadırlar.

Alas Han, ölümsüzlük suyunu aramaya karar verdiğinde Kırk Bilgenin toplantısına katılarak onların görüşlerine başvurur. Aksaçlı Ulular, Alas Han tarafından şu sözlerle tanımlanmaktadır: "Boyumuzun Aksaçlı uluları, siz ki doğanın sırlarını öğrenmiş, rüzgârı dinleyenlersiniz... Bir insanın yüzüne bakınca fitratını, kişiliğini, derdini, devasını, hüznünü, sevdasını, merakını ve muradını da anlarsınız." (Bal, 2018: 55-56). Bu özellikleriyle Kırk Aksaçlı Ulular, Türk destanlarında kahramana yol gösteren ve onu doğru yöne sevk eden bilge kişi tipinin romandaki temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Bilge Saru'nun yerine Alas Han'ın Kırk Ulular arasına

seçildiği görülmektedir. Kurultaya kabul edilmesinin simgesi olarak kendisine bir asa verilir ve bu aşamadan sonra "Son Şaman" olarak anılmaya başlanır. Ancak romanda Alas Han'ın şamanlığına ilişkin ayin yönetme, esrime hâline girme veya ritüel gerçekleştirme gibi uygulamalara yer verilmemektedir. Bu nedenle karakterin şaman kimliği daha çok sözlü olarak ifade edilmekte; anlatıda ise bilgelik, danışmanlık ve yol göstericilik vasıfları ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum, romanda şamanlık ile bilgelik kavramlarının birbirine yaklaştırılarak yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Su, Türk mitolojisinde yaşamın kaynağı ve kutsal unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bozkır hayatını sürdüren Türk toplulukları için su, saygı gösterilmesi gereken kutsal bir varlıktır. Romanda da bu anlayış açık biçimde yansıtılmaktadır. Türklerin çocuklarına öğrettikleri ilk hayat dersinin, başta insan olmak üzere bütün canlılara sevgi, saygı ve merhamet göstermek olduğu belirtilmektedir (Bal, 2018: 256-257).

Romanın başkahramanlarından Alas Han, yolculuğunun yedinci gününde Oxus Irmağı'ndan su içmeden önce sudan izin ister ve ona saygısını ifade eder. Yemekten sonra ellerini yıkamak için yeniden ırmağa geldiğinde de suyla konuşur, ona sunduğu nimetler için şükreder, suyu kutsadıktan sonra içer ve içtiği sudan bir miktarını çimlere serperek ritüelini tamamlar. Bu uygulama, suyun yalnızca fiziksel bir ihtiyaç olarak değil, kutsal kabul edilen bir varlık olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Nitekim Türk halk inanışlarında suya yaklaşırken veya sudan geçerken su iyesine saygı göstermek amacıyla selam verilmesi gerektiğine inanılmaktadır. Aksi hâlde su iyesinin kişiye zarar verebileceği düşünülmektedir (Beydili, 2004: 505). Dolayısıyla romandaki uygulamalar, geleneksel Türk inanışlarıyla büyük ölçüde örtüşmektedir.

Romanda su kültürüyle ilişkili bir diğer unsur ise Baktar Obası'nın ortasından geçen Kutlu Irmak'tır. Irmağın normal zamanlarda sakin akarken aniden köpürüp kabarması yaklaşan felaketlerin habercisi olarak yorumlanmaktadır. Bunun yanında ırmağın taşıdığı toprağın bereket getireceğine, coşkun akmasının ise sıkıntılı günleri işaret ettiğine inanılmaktadır (Bal, 2018: 14). Böylece Kutlu Irmak, yalnızca doğal bir unsur olarak değil, geleceğe ilişkin işaretler veren kutsal bir varlık olarak anlatıda yer almaktadır.

Romanda öne çıkan bir diğer su motifi ise ab-ı hayat, diğer adıyla hayat suyudur. Boratav'a (2012: 29) göre hayat suyu, içene ölümsüzlük ve uzun yaşam sağlayan olağanüstü bir su kaynağıdır. Alas Han'ın yolculuğunun temel amacı da bu suyu bulmaktır. Ölümsüzlük suyuna ulaşarak hem kendi yaşamını uzatmayı hem de halkına daha uzun süre adaletle hükmetmeyi amaçlamaktadır. Kayın ağacının altında gördüğü rüyanın ardından bu yolculuğa

çıkması, ab-ı hayat motifini romanın temel hareket noktalarından biri hâline getirmektedir (Bal, 2018: 42).

Ab-ı hayat motifi, Yaşılkan'ın doğumuyla sona eren kuraklık sonrasında da yeniden karşımıza çıkmaktadır. Uluların konuşması sırasında ortaya çıkan gizemli Aksaçlı'nın bir anda kaybolması üzerine Bilge Saru, ölümsüzlük pınarından hayat suyu içen kişilerin zaman ve mekân sınırlarını aşabildiklerini ifade etmektedir: "Bu ulular, ölümsüzlük pınarından akan hayat suyundan içip sonsuz yaşama hakkını yakalayanlardır..." (Bal, 2018: 27). Bu anlatım, ab-ı hayatın yalnızca ölümsüzlük sağlayan mitolojik bir unsur olarak değil, olağanüstü güçlerin ve kutsallığın da kaynağı olarak kurgulandığını göstermektedir. Romanda su kültü; su iyesi, Kutlu Irmak ve ab-ı hayat motifleri aracılığıyla farklı yönleriyle ele alınmış, böylece Türk mitolojisindeki su anlayışı olay örgüsüne bütüncül biçimde yansıtılmıştır.

Doğa ile iç içe yaşayan Türk toplulukları, yaşamlarını mevsimsel döngülere göre şekillendirmiş ve doğanın çeşitli unsurlarına kutsiyet atfetmiştir. Bu unsurlardan biri de ağaçtır. Türk kültüründe ağaç; kökleriyle yer altına, gövdesiyle yeryüzüne ve dallarıyla göğe uzanması nedeniyle evrenin katmanlarını birbirine bağlayan kutsal bir unsur olarak kabul edilmektedir. Beydili'ye göre Türk Tanrıçılık sisteminde ağaç, Gök Tanrı'nın simgelerinden biridir. Bu nedenle Türklerde ağaca gösterilen saygı, tapınmadan ziyade kutsallığına duyulan hürmetin bir ifadesidir (Beydili, 2004: 25). Romanda da bu anlayış doğrultusunda özellikle kayın ve elma ağaçları ön plana çıkarılmış; ağaçlara bez veya ip bağlanması gibi uygulamalarla ağaç kültü anlatıya yansıtılmıştır.

Romanda kayın ağacı, Hayat Ağacı anlayışını temsil eden önemli kutsal unsurlardan biridir. Anlatının önemli olayları Seyran Tepesi'ndeki Ulu Kayın'ın çevresinde gerçekleşmektedir. Adaklar adanmakta, törenler düzenlenmekte, toylardan önce niyaz ritüelleri yapılmakta ve bahar şenliklerinde obanın huzuru ile bereketi için kurbanlar kesilmektedir. Evlenmek isteyen gençlerin kayın ağacına renkli bezler bağlamaları da ağacın halk inançlarındaki kutsal konumunu göstermektedir. Ulu Kayın, oba halkının ortak hafızasında kutsal bir merkez niteliği taşımaktadır.

Pervin Ergun'a (2016: 130) göre Türk inanç sisteminde yaratıcı, esirgeyici, eşsiz ve tek Tanrı'dan hastalıklardan ve belalardan kurtulmak, şükran duygularını ifade etmek ve dileklerde bulunmak amacıyla adaklar adamak ve kurbanlar sunmak yaygın uygulamalar arasında yer almaktadır. Tanrı kutunu geri getirmek amacıyla Tanrı'yı sembolize eden kutsal ağaçların altında törenler yapılmakta, ağaçlara bezler bağlanarak kutsal ağaç vasıtasıyla Tanrı'ya niyazlarda bulunmaktadır. Tanrı'dan bir şey dilemek, bir hastalıktan veya felaketten

kurtulmak isteyen kişi, Tanrı'nın mekânına ulaştırdığına inandığı ağacı bir vasıta olarak kullanmaktadır. Romanda Ulu Kayın'ın çevresinde gerçekleştirilen adak, niyaz, kurban ve bez bağlama gibi uygulamalar, kutsal ağacın Türk inanç sistemindeki bu işlevleriyle benzerlik göstermektedir. Ulu Kayın, yalnızca anlatının geçtiğı bir mekân değil, ritüellerin gerçekleştirildiğı, dileklerin ifade edildiğı ve oba halkının ortak hafızasında kutsallık kazanan bir merkez olarak kurgulanmıştır.

Yazar, kayın ağacının sembolik anlamını şu sözlerle ifade etmektedir: “Kökleri yerin altına tutunurken, gövdesi yeryüzüne, dal ve yapraklarıyla da göğe doğru uzanan Kayın, yaşamın sembolüydü.” (Bal, 2018: 35). Bu ifadeler, kayın ağacının yalnızca bir doğa unsuru olarak değil, yaşamı, neslin devamını ve evren düzenini simgeleyen kutsal bir varlık olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Ağacın kökleriyle yer altına, gövdesiyle yeryüzüne ve dallarıyla göğe uzanması, onun farklı varlık alanları arasında bağlantı kuran niteliğini de ortaya koymaktadır.

Seyran Tepesi'ndeki Ulu Kayın'ın kutsallığını artıran bir diğer unsur ise oba halkının evreni ayakta tuttuğına inandığı altın ışıklardan birinin burada bulunduğunu düşünmesidir. Türk mitolojisinde ışık, kutsallığın ve kutun göstergelerinden biridir. Nitekim Gökalp, ışığın üzerine düştüğü her şeyi kutsallaştırdığını ve kut taşıdığını belirtmektedir (Gökalp, 1974, akt. Önal, 2007: 10). Bu nedenle Ulu Kayın, yalnızca Hayat Ağacı olmasıyla değil, kut taşıyan kutsal bir mekân olarak da önem kazanmaktadır.

Kayın ağacı, romanda insan ile kutsal dünya arasında bağlantı kuran bir unsur olarak da kullanılmaktadır. Ulu Gök Işıklı Bilge Ana, esrime hâline geçtiğinde kehanetlerini sürekli olarak Seyran Tepesi'ndeki kayın ağacının altında dile getirmektedir. Türkleri bekleyen felaketleri burada haber vermesi, ağacın kutsal bilgiye ulaşmada aracı bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Roux'ya (2005: 66) göre ağaçlar ve direkler, gökle iletişim kurulmasını gerektiren birçok uygulamada kullanılmaktadır. Bilge Ana'nın esrime hâllerinin kayın ağacı yanında gerçekleşmesi de bu anlayışla örtüşmektedir.

Kayın ağacının kutsallığı, Kıtay'ın affedilmesi için gerçekleştirilen kurban töreninde ve Alas Han'ın burada gördüğü rüyada da ön plana çıkmaktadır. Alas Han'ın Ulu Kayın'ın altında gördüğü rüya, onun ab-ı hayatı aramak üzere çıktığı yolculuğun başlangıcını oluşturmaktadır. Böylece kayın ağacı, kutsal bilginin ortaya çıktığı ve kahramanın kaderini değıştiren ilahi işaretlerin alındığı bir merkez hâline gelmektedir.

İnan'a (1986: 64) göre Altay ve çevresindeki birçok Türk topluluğunda kamlar

ayinlerini kayın ağacı olmadan gerçekleştirmezler. Kayın ağacı, kutsal kabul edilen bir varlıktır. Romanda kayın ağacına yüklenen anlamların da geleneksel Türk inanç sistemiyle büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Romanda kutsal kabul edilen ağaçlardan biri de elma ağacıdır. Eserde elma ağacı, dünyanın yaratılışını ve yaşamın özünü simgeleyen bir unsur olarak tanıtılmaktadır. Nitekim romanda elmanın, "gözle görülebilen yaşamın ve içinde bulunan evrenin özünü simgelediği" ifade edilmektedir (Bal, 2018: 13).

Alas Han, yolculuğu sırasında karşılaştığı Gezgin Şaman ile azığını paylaşırken aralarında elmanın anlamı üzerine bir konuşma geçmektedir. Şaman, insan var olduğunda elmanın da onunla birlikte var olduğunu söylerken, Alas Han da elmanın Türk budunları için taşıdığı kutsal anlamı şu sözlerle açıklamaktadır: "Bizim budunlarımızda elma, insan kadar kutsaldır..." (Bal, 2018: 69). Bu ifadeler doğrultusunda elma; yaratılışın, bereketin, üretkenliğin ve toplumsal birlikteliğin simgesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca gizli toplantılara davet amacıyla elma gönderilmesi, bu meyvenin toplum içerisinde haberleşme ve saygınlık göstergesi olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Böylece elma ağacı, Türk mitolojisindeki kutsal ağaç anlayışının romandaki önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda ağaç kültürünün yalnızca kutsal ağaçlarla sınırlı olmadığı, doğaya gösterilen saygı anlayışıyla birlikte ele alındığı da görülmektedir. Obanın ihtiyaç duyduğu kadar ağacın kesilmesi, yalnızca yaşlı veya kurumuş ağaçların tercih edilmesi, kesim öncesinde ağaçlardan izin istenmesi, özür dilenmesi ve kesilen her ağacın yerine yeni bir fidan dikilmesi bu anlayışın göstergeleridir (Bal, 2018: 37). Bu uygulama, Yaşılkan'a yay yapılacağı sırada ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Yedi yaşına gelen Yaşılkan için uygun ağacı seçen Tingiş, baltasını kullanmadan önce ağacı öpmekte, onu okşamakta, kesme nedenini açıklamakta ve yerine yeni bir fidan dikeceklerine söz vermektedir. Ancak bu ritüeller tamamlandıktan sonra ağaç kesilmektedir.

Romanda yer verilen bu uygulamalar, ağaçların yalnızca doğal bir kaynak olarak görülmediğini; kesilmeleri gerektiğinde dahi onlardan izin istenmesi, özür dilenmesi ve yerlerine yeni fidan dikilmesi gerektiği anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Böylece Türk mitolojisindeki ağaç kültürü, yalnızca kutsal kabul edilen belirli ağaçlarla sınırlı kalmayıp doğaya karşı geliştirilen saygılı yaklaşımın da bir yansıması olarak anlatıya aktarılmıştır.

Doğayla iç içe yaşamın en önemli figürlerinden biri de hayvanlardır. Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve çeşitli anlamlar yüklenen hayvanlar vardır. Kurt, kaplumbağa, geyik ve at bunlardan birkaçıdır. *Son Şaman* romanında öne çıkan sınırlı sayıda hayvan bulunmaktadır. At, Türklerle özdeşleşmiş hayvanlardan biridir. Mitolojik açıdan at, kurban edilen bir hayvan olabileceği gibi, geyik gibi şamanın göksel yolculuğuna eşlik eden bir varlık da olabilir.

Romanda at, Türk kültürünün vazgeçilmez unsurlarından biri olarak yer almaktadır. Obada doğan her çocuğun kendisiyle birlikte büyüyen bir tayı bulunmakta; çocuk ile tay arasında kardeşlik bağı kurulmaktadır. At yalnızca savaşlarda kullanılan bir binek hayvanı değil, aynı zamanda insanın en yakın dostu ve yol arkadaşı olarak tasvir edilmektedir. Romandaki at motifi, Türk kültüründe atın sadakat, dostluk ve hayat arkadaşlığıyla ilişkilendirilen geleneksel konumunu yansıtmaktadır.

Türk mitolojisinde geyik, kutsal kabul edilen ve çoğunlukla yol gösterici niteliğiyle öne çıkan hayvanlardan biridir. Destan ve halk anlatılarında kahramanlara rehberlik eden, onları önemli olaylara yönlendiren ve ilahi mesajların taşıyıcısı olarak görülen geyik, diğer yandan şamanlara ve mitolojik kahramanlara yardım eden kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir. Gürbüz'e göre geyik, insanlara maddi ve manevi anlamda yol gösteren bir hayvan olarak bilinmektedir (Gürbüz, 2016, akt. Sayın Alsan ve Akın, 2020: 216). Sayın Alsan ve Akın da geyiğin iyi huylu, yardımsever ve yol gösterici özellikleriyle Türk kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (2020: 216).

Romanda bu mitolojik işlev, alageyik motifi üzerinden yansıtılmaktadır. Sonbaharda düzenlenen sürekle avı sırasında Yaşılkan, uzaklardan gelen gizemli bir ses duyar ve bunu kendisine yöneltilmiş bir meydan okuma olarak algılar. Tam geyik sürüsünü kısırdığı sırada sürünün lideri olan alageyik, sürüsünü avcılarının elinden kurtararak uzaklaşır. Yaşılkan, duyduğu sesin bu alageyiğe ait olduğunu anlar ve onun peşine düşer. Bu takip, Yaşılkan'ı Fergana'ya kadar götürür ve olay örgüsünün yönünü değiştirir. Anlatıda Yaşılkan ile alageyik arasında sembolik bir benzerlik kurulmaktadır. Yaşılkan avcılarının beyi, alageyik ise sürünün lideridir. Bu benzerlik, alageyiğin sıradan bir av hayvanı olmadığını göstermektedir. Nitekim Yaşılkan'ın alageyiği takip etmesi, onu Aybike ile karşılaştıran ve daha sonra Aybike'nin kurtuluşuna zemin hazırlayan olayların başlangıcını oluşturmaktadır. Böylece alageyik, kahramanın kaderini değiştiren ve onu yeni bir yolculuğa yönlendiren kutsal bir rehber işlevi üstlenmektedir. Romandaki alageyik motifi, Türk mitolojisinde kahramanlara yol gösteren ve onları kaderlerinde önemli dönüm noktalarına ulaştıran geyik anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Yazar, alageyiği yalnızca olay örgüsünde yer alan bir hayvan olarak değil, mitolojik geleneğin rehberlik ve yön göstericilik işlevini sürdüren sembolik bir unsur olarak yeniden kurgulamıştır.

Romanda mitolojik anlam yüklenen hayvanlardan biri de kaplumbağadır. Börü Han'ın defin töreni anlatılırken mezarın kaplumbağa biçiminde yapıldığı belirtilmektedir. Sert kabuğu ve uzun ömrü nedeniyle kaplumbağa; güç, dayanıklılık ve ebedî yaşamın sembolü olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan mezar kültürünün önemli bir unsuru olarak kullanılmaktadır

(Bal, 2018: 76-77).

Türk mitolojisinde sayılar, evren düzenini, kutsallığı ve kozmik dengeyi ifade eden önemli semboller arasında yer almaktadır. Özellikle üç, yedi, dokuz, on yedi ve kırk sayıları mitolojik anlatılarda sıkça kullanılmaktadır. Schimmel'e (2000: 140) göre yedi sayısı, dört unsur ile yaratıcı ilkelerin birleşimini temsil eden sembolik bir anlam taşımaktadır. Romanda da özellikle yedi ve kırk sayıları öne çıkmaktadır. Ulu Gök Işıklı Bilge Ana, kehaneti sırasında yaşanacak felaket sonrasında dağların utançlarından yerin yedi kat altına gireceğini ifade etmektedir. Kuraklığın sona ermesinin ardından anlatıda yedi ulu kişinin yer alması, Tingiş'in Börü Han'ın mezarı etrafında yedi kez dolaşması ve Bilge Saru'nun yerine geçen Alas Han'ın yedi kat semanın ışık boyutuna ulaşması, yedi sayısının kutsallığını vurgulayan örneklerdir. Bunun yanında kırk sayısı da romanda önemli bir sembolik değer taşımaktadır. Buhara obasının yönetiminde Kırk Aksaçlı Uluların bulunması, Kıbaç Hatun'un savaş öncesinde kırk yiğitle birlikte hareket etmesi ve Seyran Tepesi'ndeki Ulu Kayın'ın çevresindeki ağaçların kırk adım uzaklıkta bulunması, kırk sayısının geleneksel Türk mitolojisindeki kutsallığını yansıtmaktadır. Böylece yazar, yedi ve kırk sayılarını olay örgüsünün farklı aşamalarında kullanarak anlatının mitolojik atmosferini güçlendirmektedir.

Türk mitolojisinde ölüm, yaşamın sonu olarak değil, ruhun başka bir âleme geçişi şeklinde değerlendirilmektedir. Romanda birçok ölüm sahnesi yer almakla birlikte, mitolojik açıdan en dikkat çekici örnek Seyis Tingiş'in ölümüdür. Yaşlılık nedeniyle yatağında hayatını kaybeden Tingiş'in ölümü sırasında Bilge Alas, çadırın içerisinden yükselen bir ışığın göğe doğru çıktığını görmektedir. Aynı anda Tingiş'in ruhunun kartal olarak göğe yükseldiği ifade edilmektedir (Bal, 2018: 260). Bu anlatım, ruhun bedenden ayrılarak göğe yükseldiği yönündeki eski Türk inancını yansıtmaktadır.

Romanda Börü Han için de benzer bir anlayış benimsenmektedir. Kahramanın "uçmağa" gönderildiği ifade edilmekte, böylece ölümün yok oluş değil, ruhun başka bir yaşama geçişi olduğu vurgulanmaktadır. Çoruhlu'ya (2002: 121) göre uçma düşüncesi, ruhun göğe yükselmesini ifade eden eski Türk inanışının temel unsurlarından biridir. Eserde de Tingiş'in kartala dönüşmesi ve Börü Han'ın uçmağa uğurlanması, ruhun ölümden sonra varlığını sürdürdüğü anlayışını ortaya koymaktadır. Romanda ayrıntılı biçimde anlatılan defin töreni Börü Han'a aittir. Börü Han için bir kurgan hazırlanmakta; elbiseleri, yayı ve oklarıyla birlikte toprağa verilmektedir. Kurganın üzeri kayın ağacından hazırlanan tahtalarla kapatılmakta, mezarın başına ise büyük bir taş dikilmektedir. Savaşçı kimliği nedeniyle silahlarıyla birlikte gömülmesi, eski Türklerin ölümden sonraki yaşam inancını yansıtmaktadır (Bal, 2018: 76-77).

Romanda kurgan geleneği ve ölü gömme ritüelleri, Türk mitolojisindeki ölüm kültürünün önemli bir örneğini oluşturmaktadır.

Türk mitolojisinde rüya, ilahi mesajların iletildiği, kahramanlara yol gösteren ve geleceğe ilişkin işaretler veren önemli motiflerden biridir. Romanda bu işlev, Alas Han'ın Seyran Tepesi'ndeki Ulu Kayın ağacının altında gördüğü rüya aracılığıyla ortaya konulmaktadır. Rüyasında ölümsüzlük suyunu araması gerektiğine dair işaret alan Alas Han, bu olayın ardından ab-ı hayatı bulmak için yolculuğa çıkmaktadır. Böylece rüya motifi, yalnızca kahramanın bilgelik ve "Son Şaman" olma sürecini başlatan mitolojik bir rehber işlevi üstlenmektedir.

Roman, Türk mitolojisine ait çok sayıda unsurun bir araya getirildiği kapsamlı bir kurgu evreni sunmaktadır. Romanda şaman, bilge kişi, aksakallı, hayat ağacı, alageyik, uçmağ, ruh, kutsal su, ab-ı hayat, rüya, sayı sembolizmi ve çeşitli ritüeller anlatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Roman, belirli bir mitolojik unsura odaklanmak yerine Türk mitolojik hafızasının farklı katmanlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getirerek zengin bir mitolojik yapı kurmaktadır. Romandaki mitolojik unsurların başında şaman figürü, su kültürü, ağaç kültürü, hayvan kültürü ile ölüm ve ruh anlayışı gelmektedir. Özellikle ab-ı hayat motifi anlatının merkezinde yer almakta; Alas Han'ın ölümsüzlük suyunu arayışı olay örgüsünü yönlendiren temel unsur hâline gelmektedir. Benzer şekilde alageyik motifi de Yaşılkan'ın kaderini değiştiren rehber bir varlık olarak kullanılmış; böylece mitolojik hayvanlar yalnızca sembolik değil, anlatıyı yönlendiren aktif unsurlar hâline getirilmiştir.

Romanın su kültürü, ağaç kültürü, ruh anlayışı, uçmağ düşüncesi ve kutsal hayvanlar gibi birçok unsurun geleneksel Türk inanç sistemiyle büyük ölçüde uyumlu biçimde işlendiği görülmektedir. Tingiş'in ölümünün ardından ruhunun ışıkhâlinde göğe yükselmesi ve kartala dönüşmesi ile Börü Han için kullanılan uçmağ varma motifi, ölümün yok oluş değil başka bir varoluşa geçiş olarak algılandığını göstermektedir. Kayın ağacının kutsal merkez olarak sunulması, suya gösterilen saygı ritüelleri ve ab-ı hayat anlayışı da romanın geleneksel mitolojik kaynaklarla kurduğu bağı güçlendirmektedir.

Bununla birlikte romanda bazı mitolojik unsurlar yeniden yorumlanmıştır. Bu durum en belirgin biçimde şaman figüründe görülmektedir. Bilge Ana, kehanette bulunması, esrime hâline geçmesi ve Tanrılarla iletişim kurması bakımından geleneksel şaman tipine yakın bir görünüm sergilerken, romanın merkezindeki Alas Han'da ayin yönetme, trans hâline girme ve ruhlarla iletişim kurma gibi şamanlığın temel özellikleri belirgin değildir. Buna rağmen "Son Şaman" olarak adlandırılması, şamanlığın romanda dinî bir kimlikten ziyade bilgelik, liderlik

ve manevi olgunlukla ilişkilendirilerek yeniden yorumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda şaman, bilge ve aksakallı tipleri arasındaki sınırlar bilinçli biçimde genişletilmiş; geleneksel şaman tipi çağdaş kurgu içerisinde farklı bir kimlik kazanmıştır.

Roman, Türk boylarının İslamiyet öncesi inanç sistemi ile İslamlaşma sürecini tarihî kurgu içerisinde birlikte ele almaktadır. Türkistan'da geleneksel inançlarını sürdüren Türk boyları ile bölgeye hâkim olmaya çalışan Arap orduları arasındaki mücadele, yalnızca askerî değil, aynı zamanda kültürel ve dinî bir çatışma olarak kurgulanmıştır. Bu süreçte yazar, eski Türk inanç sistemine ait pek çok miti ve ritüeli olay örgüsüne yerleştirirken, Türklerin İslamiyet'le karşılaşma dönemini de destansı bir anlatı içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Bu bağlamda romanda Türk mitolojisinin işlevi yalnızca geçmişe ait inanç ve uygulamaları tanıtmak değildir. Mitoloji; olay örgüsünü yönlendiren, kahramanların dönüşümünü sağlayan, tarihî süreci anlamlandıran ve Türk kültürel hafızasını canlı tutan temel bir anlatı unsuru olarak kullanılmaktadır. Böylece *Son Şaman*, Türk mitolojisini tarihsel bir miras olmanın ötesine taşıyarak çağdaş tarihî roman içerisinde yeniden üreten ve kültürel kimliği besleyen başarılı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

4.4.4.2. Yeşil Şaman ve Papağan/Hasan Güleryüz

Romanın yazarı Hasan Güleryüz, 1954 yılında Trabzon'un Maçka ilçesinde doğmuştur. Erzurum Yavuz Selim İlköğretim Okulundan 1972 yılında, Samsun Eğitim Fakültesi Sosyal Bilgiler Bölümünden 1978 yılında ve Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü Pedagoji Programından 1986 yılında mezun olmuştur. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesinde Program Geliştirme alanında yüksek lisansını 1999 yılında tamamlamıştır. Meslek yaşamı boyunca sınıf öğretmeni, sosyal bilgiler öğretmeni ve ilköğretim müfettişi olarak görev yapan Güleryüz, ayrıca Süleyman Demirel Üniversitesinde dersler vermiştir. Eğitimci kimliğinin yanı sıra çocuk edebiyatı ve eğitim alanındaki çalışmalarıyla da tanınan yazar, eserlerinde doğa, kültür, mitoloji ve eğitim temalarını bir araya getirmektedir. Güleryüz'ün başlıca eserleri arasında *Türkçe İlkokuma Yazma Öğretimi* (2001), *Yaratıcı Çocuk Edebiyatı* (2002), *Eğitim Programlarının Dili ve Yaratıcı Öğrenme*, *Yeşil Şaman ve Papağan*, *Doğanın ve Ormanın Büyülü Şarkıları*, *Çoban Mektupları*, *Mağaranın Kızı* ve *Aysan* yer almaktadır (Biyografya, 2026).

Hasan Güleryüz'ün kaleme aldığı *Yeşil Şaman ve Papağan* adlı roman ilk kez 2018 yılında yayımlanmıştır. On bir bölümden oluşan eser, modern kurmaca teknikleriyle kurgulanmış olup günümüz dünyasında geçen bir anlatıya sahiptir. Roman, çağdaş eğitim

sistemini merkeze alırken Türk mitolojisi ve Şamanist kültüre ait pek çok motif ve unsuru anlatıya dâhil etmektedir. Eğitim olgusunu yalnızca okul ve öğretim süreciyle sınırlamayan eser, bireyin kendini tanıması, düşünmesi ve ruhsal olarak dönüşmesi gerektiği fikrini ön plana çıkarmaktadır.

Roman, Adana’da başlayan ve zamanla farklı şehirler ile mistik mekânlara uzanan sembolik bir eğitim yolculuğunu konu edinmektedir. Anlatının merkezinde, geleneksel eğitim anlayışını sorgulayan ve alternatif eğitim yöntemleri geliştiren eğitimci Aysan Aygan yer almaktadır. Aysan, ezbere dayalı eğitim sistemini eleştirirken bireyin sorgulama becerisini geliştirmeyi, düşünmesini ve kendini keşfetmesini amaçlayan bir yaklaşım benimsemektedir.

Romanın başlangıcında Adana’nın sokakları ve kültürel atmosferi tasvir edilir. Anlatı zaman zaman Gılgamış Destanı’na gönderme yaparak geçmiş ile günümüz arasında bağlantılar kurar ve insanın bilgi arayışını kadim anlatılarla ilişkilendirir. Daha sonra Atatürk Parkı yakınındaki Rehberlik Merkezi’nde öğretmenlere yönelik üç aylık bir hizmet içi eğitim programı başlatılır. Programın yürütücüsü olan Aysan Aygan, sıra dışı yöntemleri, sorgulayıcı kişiliği ve kamı hatırlatan mistik yönüyle öğretmenlerin dikkatini çeker.

Eğitim süreci ilerledikçe öğretmenlerin Aysan’a yönelik önyargıları giderek ortadan kalkar. Derslerde yalnızca akademik bilgiler değil; edebiyat, sanat, felsefe ve insanın iç dünyasına ilişkin konular da ele alınır. Dostoyevski’nin eserleri üzerinden insan ruhu, özgürlük ve bireysel dönüşüm gibi kavramlar tartışılır. Katılımcılar okuma, yazma ve düşünme deneyimlerini paylaşırken mevcut eğitim sisteminin bireyi kalıplara hapseden yönleri de sorgulanır. Böylece öğretmenler için eğitim süreci, ferdi bir dönüşüm alanına dönüşür.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Aysin ve Güngör adlı iki öğrenci eğitim sürecine dâhil edilir. Bu öğrencilerin yaşadıkları deneyimler aracılığıyla eğitim sisteminin baskıcı ve tek tipleştirici yapısı gözler önüne serilir. Eserde kullanılan "Yeşil Papağan" metaforu ise bireyleri sorgulamadan itaate yönlendiren ve benzeştiren eğitim anlayışının sembolü olarak öne çıkar. Öğrencilerin yaşadıkları olaylar, öğretmenlerin kendi eğitim anlayışlarını yeniden değerlendirmelerine zemin hazırlar.

Daha sonraki bölümlerde eğitim faaliyetleri sembolik ve mistik bir nitelik kazanır. "Sır ayini" adı verilen okuma etkinlikleri, açık hava çalışmaları, yaratıcı yazarlık uygulamaları ve doğa ile iç içe gerçekleştirilen etkinlikler sayesinde katılımcılar kendi iç

dünyalarını keşfetmeye yönlendirilir. Sanat, şiir, sinema ve felsefe eğitim sürecinin ayrılmaz parçaları hâline gelir. Özellikle Ölü Ozanlar Derneği filmi üzerinden bireysellik, özgür düşünce ve sistem eleştirisi gibi temalar tartışılır.

Aysan'ın eğitim yolculuğu daha sonra Adana'dan Bursa'ya uzanır. Görev yerinin değişmesiyle birlikte geçmişte tanıdığı kişilerle yeniden karşılaşır. Bunlardan biri de Selma Söğüt'tür. Aynı süreçte eğitim programına katılan otuz pedagogun farklı okullara gönderildiği bilgisi verilir. Bu gelişme, sistemin Aysan'ın uyguladığı eğitim anlayışını dağıtmaya çalıştığı izlenimini oluşturur.

Romanın son bölümlerinde anlatının mistik yönü daha da belirginleşir. Aysan, Bursa'nın Gölyazı bölgesindeki bir adada yaşayan gizemli bilge Kùhhan ile tanışır. Kùhhan, yalnızca kitapları değil, aynı zamanda evrenin sırlarını koruyan mistik bir mabedin bekçisidir. Onun kitaplığı sıradan bir kütüphane değil; bilgiye ve hakikate ulaşmanın sembolik merkezi olarak tasvir edilir. Ancak bu bilgiye yalnızca ruhsal olgunluğa erişmiş kişilerin ulaşabileceği vurgulanır. Eserin sonunda Kùhhan'ın ortadan kaybolması, gizemli evin yanması ve Selma'nın İstanbul'a tayin edilmesiyle anlatıdaki belirsizlik ve gizem duygusu güçlenir. Buna rağmen Aysan'ın deniz yolculuğu sırasında aldığı davet, hikâyenin sona ermediğini gösterir. Kùhhan ve Selma'nın onu Çanakkale'ye çağırmasıyla birlikte Aysan'ın bilgi, hakikat ve kendini keşfetme yolculuğunun devam edeceği ima edilerek roman sonlandırılır.

Yeşil Şaman ve Papağan Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Hasan Gülerüz'ün bu romanında Türk mitolojisine ait pek çok unsur modern dünya ile harmanlanarak sunulmuştur. Romanın başkahramanı Aysan Aygan'ın Türk kültürüne özgü mitolojik öğelerle ilişkilendirilmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Özellikle şaman kimliği ile özdeşleştirilen karakterin deneyimleri, geleneksel motiflerin çağdaş anlatı içerisinde yeniden yorumlanışını göstermektedir.

Türkler ve Orta Asya denildiğinde akla gelen en önemli unsurlardan biri şamanlardır. Şamanlık geleneğine ait birçok unsur, İslamiyet öncesi dönemden Anadolu'ya taşınmış ve günümüzde de çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Romanın başkahramanı Aysan da eser içerisinde ayinci, kam, şaman, ermiş, büyücü ve hipnozcu gibi çeşitli sıfatlarla anılmaktadır. Celal Beydili, şamanı "başka bir dünyayla, gökteki varlıklarla veya genellikle göze görünmeyen ruhlar dünyasıyla insanoğlu arasında ilişkiyi sağlayan" kişi olarak tanımlamakta; şamanın temel işlevleri arasında iki dünya arasında aracılık yapma, ruh

çağırma ve ölüleri diriltme gibi görevleri göstermektedir (Beydili, 2003: 509). Ancak romanda Aysan'ın bu özelliklerin tamamını taşımaz. Karakter çeşitli ritüeller gerçekleştirmekte ve insanların ruhsal dünyalarına rehberlik etmeye çalışmaktadır; buna karşın ruhlar âlemiyle iletişim kurduğu, ruh çağırdığı ya da ölüleri dirilttiği yönünde herhangi bir anlatı yer almamaktadır.

Aysan'ın şaman kimliğine ilişkin dikkat çeken bir diğer husus ise bu kimliği nasıl kazandığıdır. Çoruhlu'ya (2002: 63) göre şamanlık herkes tarafından edinilebilecek bir özellik değildir; ruhlar tarafından seçilen ve çağrılan kişiler şaman olabilirler. Romanda ise şamanlık farklı bir anlayışla ele alınmaktadır. Her pedagojik figürün aynı zamanda bir filozof ve eski bir kam olduğu belirtilmekte; şamanlık, öğretmenin sahip olması gereken bilinç düzeyi ve yaşam felsefesiyle ilişkilendirilmektedir (Güleryüz, 2019: 22-23). Böylece şamanlık, geleneksel anlayıştaki metafizik seçilmişlikten uzaklaştırılarak eğitimci kimliğiyle bütünleşen bir bilinç ve sorumluluk hâli olarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu itibarla romandaki şaman figürü, geleneksel Türk kamı ile tam anlamıyla örtüşmemektedir.

Şaman kimliğinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı bölümler ise Aysan'ın gerçekleştirdiği ritüellerdir. Eserde iki farklı törensel uygulama dikkat çekmektedir. Bu törenlerden birinde üzerinde geyik, ok ve çeşitli sembollerin bulunduğu bir davul kullanırken, diğerinde kurt başı biçiminde tasvir edilen bir davul eşliğinde müzik yapmakta ve çeşitli sesler çıkarmaktadır. Bu sahneler, şaman ayinlerini hatırlatan unsurlar taşımaktadır. Bayat'a (2006: 77) göre şamanlığın en önemli göstergelerinden biri esrime (trans) hâlidir ve trans durumuna geçmeyen bir şamanın öteki âleme yolculuk yapması mümkün değildir. Romanda da Aysan'ın ateş etrafında dönmesi, davul çalması ve çeşitli sesler çıkarması bu durumu çağrıştırmaktadır: "Kam, 'ouuuu ouuuuuuuuuuu aaaa aaa uuuuuu uvvv uuuuuuu eeeeeeeee' sesleri ile varoluşsal bir ezgi çıkarıyor ve davula eşlik ediyordu... Giderek Kam davuluyla yükseliyor, ayakları yerden kesiliyor ve ateşin etrafında dönüyor, dönüyordu." (Güleryüz, 2019: 101). Bayat'ın (2006: 76) "kontROLSÜZLÜĞÜN KONTROLÜ" olarak tanımladığı esrime hâli, Aysan'ın bu davranışlarında belirgin biçimde görülmektedir. Ancak karakterin trans hâli, geleneksel şamanlarda olduğu gibi ruhlarla iletişim kurmaya değil; bireysel ve toplumsal farkındalık oluşturmaya yöneliktir.

Ritüeller sırasında kullanılan araçlar da şamanlık geleneğinin önemli unsurlarını yansıtmaktadır. Şamanlığın en önemli araçlarından biri davuldur. İnan, şamanın davulunu ve cübbesini kendi isteğiyle değil, kendisine yol gösteren ruhların talimatları doğrultusunda hazırladığını belirtmektedir (İnan, 1986: 91). Romanda Aysan da çeşitli törenlerde davul

kullanmakta ve bu araca özel bir önem vermektedir. Bununla birlikte davulunun bir ruhun yönlendirmesiyle yapıldığına dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Çoruhlu ise şaman davullarının genellikle kutsal kabul edilen kayın veya sedir ağacından yapıldığını ve üzerlerinde geyik ya da dağ keçisi derisi kullanıldığını ifade etmektedir (Çoruhlu, 2002: 76). Aysan'ın davullarının yapımına ilişkin bilgi verilmemekle birlikte üzerlerinde Türk mitolojisinde önemli yere sahip olan geyik, ok ve kurt figürlerinin bulunması dikkat çekmektedir.

Davulun yanında kullanılan diğer müzik aletleri de şamanik atmosferi güçlendirmektedir. Eliade (1999: 206), bazı Sibiryalı şamanlarının trans sürecinde kopuz kullandıklarını belirtmektedir. Aysan'ın ritüeller sırasında davul ve kopuzu birlikte kullanması bu geleneği hatırlatmaktadır. Bunun yanında törenlerde kullanılan ziller de dikkat çekmektedir. Yüksek (2024: 102), şamanların kötü ruhları uzaklaştırmak amacıyla üzerlerinde zil, çan veya çingirak taşıdıklarını ifade etmektedir. Romanda zillerin bu amaçla kullanıldığı açıkça belirtilmese de bu ayrıntılar şamanlığa özgü kültürel unsurların anlatıda yaşatıldığını göstermektedir.

Aysan'ın şaman kimliğiyle öne çıktığı sahnelerde kullandığı kıyafetler de dikkat çekmektedir. Bir törende kırmızı mintan, beyaz fular, boncuklar ve zillerle; başka bir törende ise yeşil gömlek, ziller, mızıka ve boynuna astığı kopuz ile tasvir edilmektedir. Yardımcı (2017: 463-464), şaman kıyafetlerinin sade ve işlevsel olmakla birlikte çeşitli hayvan figürleri, ata ruhları, ay, güneş ve evren sembolleri taşıyabildiğini belirtmektedir. Aysan'ın kıyafetleri biçimsel olarak geleneksel şaman kıyafetlerini andırsa da üzerlerinde bu sembollerin bulunduğu dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Ayrıca İnan'ın (1986: 92) sözünü ettiği şaman külâhı ya da börkün kullanıldığına ilişkin bir ifade de bulunmamaktadır.

Aysan'ın toplum içerisindeki konumu da geleneksel şaman tipinin modern bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Perrin (2001: 15-16), şamanların toplum tarafından saygı gören kişiler olduğunu ve bireylerin ya da toplulukların yaşadığı sorunların çözümünde rehberlik ettiklerini belirtmektedir. Aysan da öğretmenlere eğitim verecek düzeyde bilgi sahibi, toplum tarafından kabul gören ve insanların yaşadığı zihinsel çıkmazları aşmalarına yardımcı olmaya çalışan bir karakterdir. Ancak geleneksel şamanlardan farklı olarak doğaüstü varlıklarla iletişim kurmamakta; rehberlik görevini eğitim ve kişisel gelişim alanında sürdürmektedir.

Romanda Aysan karakteri; davul, kopuz, ritüel, esrime hâli ve törensel kıyafetler gibi

şamanlık geleneğine ait birçok unsuru bünyesinde taşımaktadır. Bununla birlikte ruhlar âlemiyle iletişim kurmaması, şamanlığını kutsal bir seçilmişlik sonucunda kazanmaması ve faaliyetlerini eğitim alanında sürdürmesi bakımından geleneksel kam tipinden ayrılmaktadır. Hasan Güleriyüz, Aysan karakteri aracılığıyla klasik şaman tipini doğrudan yeniden üretmek yerine, onun kültürel ve sembolik özelliklerinden yararlanarak çağdaş dünyanın ihtiyaçlarına uygun yeni bir şaman modeli ortaya koymuştur. Böylece romanda şaman figürü, dinî ve mistik kimliğinin ötesine taşınarak bireysel gelişim, rehberlik ve eğitim ekseninde yeniden işlevselleştirilmiştir.

Romanda mitolojik unsurlarla ilişkilendirilen karakterlerden biri de Selma Söğüt'tür. Arkaik Türk folkloru üzerine çalışan Selma, eser içerisinde "Akşaman" olarak nitelendirilmektedir. Bu nitelendirme olay örgüsünün merkezinde yer almamakla birlikte, karakterin kendisini tanımlama biçimi olarak okuyucuya aktarılmaktadır. Nitekim romanda şu ifadeye yer verilmektedir: "Selma, arkaik Türk folkloru üzerine çalışıyordu ve kendi de örtük bir şaman, hem de Akşaman olarak adlandırdığını konuşmalar arasında sanki bize fısıldıyordu!" (Güleriyüz, 2019: 115).

Türk Şamanizm'inde şamanların çeşitli özelliklerine göre sınıflandırıldığı bilinmektedir. Çoruhlu'ya (2002: 62) göre Türk şamanları genel olarak ak şaman ve kara şaman olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Romanda ise yalnızca Akşaman kavramına yer verilmiş, kara şamanlara ilişkin herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Selma'nın Ak şaman olarak tanıtılması, Aysan ile birlikte gerçekleştirdiği ritüel sahnesiyle de desteklenmektedir. Ritüel sırasında Aysan'ın kayın ağacını selamlayarak ona sarıldığı, ağacın çıkardığı müziği ve söylediği şarkıları dinlediği görülmektedir. Selma da benzer şekilde kayın ağacını dinlemekte ve ona karşılık vermektedir (Güleriyüz, 2019: 120-122). Böylece kayın ağacı, romanda yalnızca ritüelin gerçekleştirildiği bir mekân olmaktan çıkmakta; karakterlerle iletişim kurabilen kutsal bir varlık olarak kurgulanmaktadır. Türk mitolojisinde kutsallık atfedilen kayın ağacının bu şekilde tasvir edilmesi, şamanik dünya görüşünün modern anlatı içerisinde yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Ritüelin devamında Aysan ve Selma'nın astral bir yolculuğa çıktıkları ifade edilmektedir (Güleriyüz, 2019: 120-122). Bu sahne, şamanik ritüelleri çağrıştıran unsurlar taşımakla birlikte romanda kullanılan "astral yolculuk" kavramı, klasik Türk şamanizmine ait bir terim olmaktan ziyade modern spiritüel düşüncede yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. Bu durum, yazarın geleneksel şamanik unsurları çağdaş spiritüalist anlayışla birlikte yeniden yorumladığını göstermektedir.

Selma'nın Akşaman olarak sunulması, geleneksel kaynaklarla da tam olarak örtüşmemektedir. Eliade, kadın şamanların genellikle kara şaman olarak kabul edildiğini ve göğe doğru ruhsal yolculuk gerçekleştiremediklerini belirtmektedir (Eliade, 1999: 222). Buna karşın romanda Selma'nın kadın bir karakter olmasına rağmen Akşaman olarak tanıtılması ve astral yolculuğa katılması, klasik şamanlık anlayışından farklı bir kurgu ortaya koymaktadır.

Yazar, Selma Söğüt karakteri aracılığıyla Akşaman kimliğini, kayın ağacı kültürünü ve astral yolculuk motifini bir arada kullanmıştır. Ancak bu kullanım, geleneksel Türk şamanizminin özelliklerini birebir yansıtmaktan ziyade, şamanik unsurların modern spiritüel anlayışla yeniden kurgulandığını göstermektedir. Böylece romanda mitolojik unsurlar tarihsel ve kültürel bağlamlarından tamamen koparılmadan, çağdaş anlatının ihtiyaçları doğrultusunda yeniden üretilmiş bir görünüm sergilemektedir.

Romanda yer verilen mitolojik unsurlardan biri de mağara olarak adlandırılan sınıfta ve ormanda gerçekleştirilen ayin ve şifa törenleridir. Bu ritüeller, Aysan'ın önderliğinde düzenlenmekte ve karakterlerin içsel dönüşüm süreçlerinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Roman boyunca gerçekleştirilen ayinler, modern insanın doğadan, geleneksel değerlerden ve öz benliğinden uzaklaşmasına yönelik eleştirel bir bakış da sunmaktadır.

Türk mitolojisinde ve şamanlık geleneğinde ayinler; hastalıkları iyileştirmek, bereket sağlamak, kötü ruhları uzaklaştırmak veya çeşitli kutsal amaçları gerçekleştirmek için düzenlenen ritüellerdir. Şaman ise yer ile gök arasında aracılık yapan, ruhlarla iletişim kuran, hastalara şifa veren ve toplum adına çeşitli törenleri yöneten kişi olarak kabul edilmektedir. Şamanizm inancına göre hastalıkların veya bazı olumsuzlukların kötü ruhlardan kaynaklandığına inanılır. Bu nedenle kamın görevi, ruhlardan yardım alarak bedeni terk eden ruhu geri getirmek veya kötü ruhları uzaklaştırmaktır. Şamanın gerçekleştirdiği bu uygulamalar kamlama olarak adlandırılmakta; kamlama sırasında davul eşliğinde ritmik sözler ve ezgiler söylenmekte, bu sözlere ise alkış adı verilmektedir (Bapaeva, 2013, akt. Çamuroğlu Tosun, 2024: 21).

Romanda gerçekleştirilen ayinler, geleneksel şaman ayinlerinin bazı özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle Aysan'ın davul çalması, ateş etrafında dönmesi, çeşitli sesler çıkarması ve vecd hâline geçmesi, şamanik ritüelleri çağrıştıran unsurlar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte bu törenlerin temel amacı, geleneksel şaman ayinlerinde olduğu gibi kötü ruhları kovmak, hastaları iyileştirmek ya da ruhlarla iletişim kurmak değildir.

Aksine ritüeller, bireyin kendini tanıması, içsel farkındalık kazanması ve modern yaşamın dayattığı yabancılaşmadan uzaklaşması amacıyla kurgulanmıştır. Roman, şamanik ritüelleri geleneksel işlevlerinden uzaklaştırarak çağdaş psikolojik ve spiritüel bir içerikle yeniden yorumlamaktadır.

Bunun yanında romanda geleneksel şaman ayinini çağrıştıran sahnelere de yer verilmiştir. Ateşin yakılması, şaman kıyafetlerinin kullanılması, davul eşliğinde dans edilmesi ve transı andıran davranışların sergilenmesi, klasik şaman törenlerinin temel unsurlarını hatırlatmaktadır. Ancak bu ritüeller, geleneksel inanç sistemindeki işlevlerinden farklı olarak daha çok sembolik bir anlam taşımaktadır. Özellikle ayinlerin "mağara" olarak adlandırılan bir sınıfta gerçekleştirilmesi, okuyucuda kadim Türk kültürünü çağrıştıran bir atmosfer oluşturmayı amaçlamaktadır. Böylece yazar, mitolojik unsurları tarihsel bağlamlarıyla birebir aktarmaktan ziyade, onları modern anlatının ihtiyaçlarına uygun biçimde yeniden kurgulamaktadır.

Eserde Türk mitolojisiyle ilişkilendirilen önemli mekânlardan biri ormandır. Aysan ve beraberindeki ekip, doğayla iç içe gerçekleştirilen piknik ve ritüel sürecinde kendini tanıma ve arınmaya yönelik manevi bir deneyim yaşamaktadır. Dolayısıyla orman, anlatıda bireyin öz benliğiyle yeniden buluştuğu sembolik bir mekân olarak kurgulanmıştır. Karakterlerin doğayı gözlemleyerek çevrelerindeki her unsuru mitolojik anlamlar üzerinden yorumlamaları da anlatının sembolik yapısını güçlendirmektedir.

Çetin ve Albayrak'a (2025: 78) göre şamanlar zamanlarının büyük bölümünü dağlarda ve ormanlarda geçirir; bu süreçte sıradan insanların algılayamadığı ruhlarla iletişim kurarlar. Romanda Aysan'ın doğrudan ruhlarla konuştuğu görülmemekle birlikte, ormanda kadim kayın ağacının "çaldığı müziği ve söylediği şarkıları" duyduğu belirtilmektedir: "Şaman, ağacın çaldığı müziği ve söylediği şarkıları duyuyordu." (Güleryüz, 2019: 120). Bu durum, karakterin doğayla kurduğu ilişkinin olağan bir gözlemden öte, spiritüel bir algıya dayandığını göstermektedir.

Ormanda karşılaşılan kadim kayın ağacı ise eserin en dikkat çekici mitolojik unsurlarından biridir. Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen kayın ağacı ve hayat ağacı inancı, romanda doğa ile insan arasında kurulan manevi bağın simgesi olarak yeniden yorumlanmıştır. Aysan ve Selma ağacı selamlamakta, ona sarılmakta ve ağacın sesini dinleyerek ona karşılık vermektedir. Bu karşılıklı iletişim, ağacın yalnızca doğal bir varlık değil, kutsallık atfedilen canlı bir unsur olarak kurgulandığını göstermektedir.

Ritüelin en dikkat çekici bölümü ise Aysan ve Selma'nın kayın ağacının köklerine tutunarak "astral bir yolculuğa çıktıkları" sahnedir (Güleryüz, 2019: 122). Romanda bu deneyim açık biçimde astral yolculuk olarak adlandırılmaktadır. Türk şamanizminde "astral yolculuk" kavramı kullanılmasa da şamanın trans (vecd) hâline girerek ruhsal bir yolculuk gerçekleştirmesi temel uygulamalardan biridir. Bu nedenle romandaki astral yolculuk anlatısı, geleneksel şamanın trans sırasında gerçekleştirdiği ruhsal yolculuğun çağdaş ve popüler bir yorumlanması olarak değerlendirilebilir.

Ritüelin sonunda Aysan, pedagoğlardan ve ailelerinden içlerinden bir dilek tutarak bunu kayın ağacına söylemelerini, ardından da sevdikleri renkte bir iplik veya bez parçasını ağaca bağlamalarını istemektedir (Güleryüz, 2019: 130). Bu uygulama, Türk halk kültüründe yaygın olarak görülen dilek ağacı geleneğini hatırlatmaktadır. Dilek ağaçları, Orta Asya'dan günümüze uzanan Türk inanç sisteminde doğayla kurulan kutsal ilişkinin simgelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan romandaki ritüel, Türk kültürel belleğinde önemli bir yere sahip olan ağaç kültürünün modern anlatıdaki tezahürü olarak okunabilir.

Romanda öne çıkan kutsal mekânlardan biri mağaradır. Ancak eserde mağara, doğal bir oluşum olarak değil, Aysan'ın "mağara" adını verdiği sınıf aracılığıyla sembolik biçimde yeniden kurgulanmıştır.

Türk mitolojisinde mağara; yaratılış, korunma ve yeniden doğuş düşüncesiyle ilişkilendirilen kutsal mekânlardan biridir. Çetindağ'ın aktardığına göre mağara kültü, Türk kültür tarihinde taşıdığı değerler sistemi bakımından özel bir yere sahiptir. İlkel dönemlerden günümüze kadar sığınma, korunma ve barınma işlevleriyle öne çıkan mağara, zamanla bireyin kendisini tanıdığı, dönüşüm geçirdiği ve yeniden var olduğu sembolik bir mekâna dönüşmüştür. Mağara, bireyin özüne yöneldiği, olgunlaşma sürecini tamamladığı ve yeni keşifler gerçekleştirdiği kutsal bir merkez olarak değerlendirilmektedir (Çetindağ, 2007, akt. Bars, 2017: 76).

Romanda ise bu anlayış, Aysan'ın şaman kimliğini temsil eden ve "mağara" olarak adlandırdığı sınıf üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Duvarlarında geyik figürlerinin bulunduğu bu mekân, yalnızca bir sınıf değil; karakterlerin içsel yolculuklarını gerçekleştirdikleri, kendileriyle yüzleştikleri ve dönüşüm yaşadıkları sembolik bir geçiş alanı niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla mağara, Aysan'ın şaman kimliğinin somutlaştığı mekân hâline gelmektedir. Burada gerçekleştirilen ritüeller ve içsel deneyimler, mağaranın Türk mitolojisindeki yeniden doğuş ve olgunlaşma işlevinin modern anlatıdaki yansıması

olarak değerlendirilebilir.

Ormanda gerçekleştirilen törensel sahnede, pedagoğlardan biri bulduğu kaplumbağa kabuğunu ritüel alanına getirir. Bunun üzerine katılımcılara kaplumbağaya ilişkin çeşitli sorular yöneltilir, onun taşıdığı anlamlar üzerine konuşulur ve ritüelin sonunda şarkılar eşliğinde kaplumbağa kabuğunun etrafında dönülmeye başlanır. Törene katılan kişiler ise oturdukları yerden sağa ve sola eğilip kalkarak ritüele bedensel olarak da iştirak ederler (Güleryüz, 2019: 126).

Eski Türk inanç sisteminde kaplumbağa, özellikle uzun ömür ve dayanıklılığın simgesi olarak kutsal kabul edilen hayvanlardan biridir. Ayrıca şamanların kaplumbağa kabuklarını "büyü taşı" ya da "sihir kabı" olarak kullandıkları belirtilmektedir (Alyılmaz, 2013, akt. Şimşek, 2022: 75). Romanda kaplumbağa kabuğu bu işleviyle kullanılmasa da ritüelin merkezine yerleştirilmesi, etrafında dönülmesi ve ona sembolik bir anlam yüklenmesi, eski Türk inanç sistemindeki hayvan kültürünün çağdaş anlatı içerisinde yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Romanda Türk mitolojisine ait şaman, akşaman, mağara, orman, hayat ağacı, hayvan kültürü ve ayin gibi pek çok unsur kullanılmış; ancak bu unsurlar geleneksel anlamlarıyla korunmaktan ziyade modern dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır. Eserde mitolojik öğeler, kutsal bir inanç sisteminin devamı olarak değil; bireyin kendisini tanıması, doğayla yeniden bağ kurması ve modern yaşamın baskılarından uzaklaşması amacıyla kullanılan sembolik araçlar hâline getirilmiştir.

Romanın, açık bir şekilde Türk mitolojisinden beslendiği; ancak işlevsel açıdan önemli ölçüde dönüştürüldüğü görülmektedir. Özellikle mağara ve orman kültürleri bu dönüşümün en belirgin örnekleridir. Geleneksel Türk kültüründe kutsal kabul edilen mağara, romanda Aysan'ın ders verdiği sınıfa dönüşerek fiziksel bir mekândan çok bireyin içsel yolculuğunu gerçekleştirdiği sembolik bir alana dönüşmüştür. Benzer şekilde orman da yalnızca doğal bir çevre değil; karakterlerin öz benlikleriyle karşılaştıkları, arınma yaşadıkları ve dönüşüm geçirdikleri bir deneyim alanı olarak kurgulanmıştır. Kayın ağacı, dilek ağacı ve doğa ile kurulan ilişki de bu sembolik yapıyı güçlendiren diğer unsurlar arasında yer almaktadır.

Romanın merkezinde yer alan Aysan karakteri de geleneksel kam tipinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Davul, kopuz, ritüel, trans hâli ve törensel uygulamalar gibi şamanik özellikler taşımasına rağmen ruhlar âlemiyle iletişim kurmamakta, hastalıkların kaynağını kötü ruhlarla açıklamamakta ve öteki dünyaya yolculuk gerçekleştirmemektedir. Ayrıca şamanlığını

kutsal bir seçilmişlik üzerinden değil, eğitimci kimliği ve bireysel farkındalık üzerinden tanımlamaktadır. Romanda şaman figürü, dinî bir otoriteden çok rehberlik ve öğreticilik işlevi üstlenen bir karaktere dönüşmektedir. Benzer biçimde Selma karakterinin “Akşamın” olarak sunulması da geleneksel mitolojik bilgiyle birebir örtüşmemekte ve mitolojik figürlerin çağdaş yorumuna işaret etmektedir.

Eserde mitolojik unsurlar büyük ölçüde sembolik düzeyde yeniden üretilmiştir. Hayat ağacı, dilek ağacı, mağara ve ayinler; geleneksel işlevlerinden uzaklaştırılarak bireysel gelişim, kendini gerçekleştirme ve doğayla uyum kurma düşüncesinin temsilcileri hâline getirilmiştir. Böylece Türk mitolojisine ait unsurlar, geçmişi anlatan folklorik malzemeler olmaktan çıkarak çağdaş insanın yaşadığı kimlik, yabancılaşma ve anlam arayışı problemlerini açıklayan araçlar olarak işlev kazanmıştır. Bu bağlamda romanda mitolojik unsurların temel işlevi, kültürel mirası olduğu gibi aktarmaktan çok modern bireyin ruhsal ve toplumsal sorunlarına alternatif bir anlam alanı oluşturmaktır. Şaman figürü bir din adamından çok eğitimci-rehber bir karaktere, ayinler iyileştirici ve farkındalık sağlayıcı deneyimlere, kutsal mekânlar ise bireyin kendisini keşfettiği dönüşüm alanlarına dönüşmektedir. Yazar, Türk mitolojisini tarihsel bir gerçekliği yeniden üretmekten ziyade, onu eğitim, psikoloji ve kişisel gelişim ekseninde yeniden anlamlandırarak çağdaş insanın anlam arayışına cevap veren sembolik bir anlatı kaynağına dönüştürmektedir.

4.4.5. Mitik nesneler

4.4.5.1. Yada Taşı/H. Gülcan Köprülü

Romanın yazarı Hatice Gülcan Köprülü, 1958 yılında İzmit'te doğmuştur. Gazetecilik eğitimi alan yazar, uzun yıllar metafizik, reenkarnasyon, felsefe ve spiritüel konular üzerine araştırmalar yapmıştır. Araştırmacı kimliğiyle tanınan Köprülü'nün *Rose Life: Yaşam Çiçeği*, *Delfin* ve *Yada Taşı* adlı eserleri bulunmaktadır. Yazar, eserlerinde mitoloji, felsefe, insanın varoluş serüveni ve spiritüel arayış gibi temaları ön plana çıkarmaktadır. İlk romanı *Rose Life: Yaşam Çiçeği*'nde reenkarnasyon ve metafizik konularını işlerken, *Delfin* adlı eserinde mitolojik semboller ve felsefi sorgulamalara yer vermiştir. 2018 yılında yayımlanan *Yada Taşı* romanında ise Türk mitolojisinin önemli unsurlarından biri olan yada taşı ve yadacılık geleneğini kurgu içerisinde ele almıştır. Köprülü'nün eserlerinin ortak özelliği, mitolojik ve spiritüel unsurları bireyin kendini keşfetme süreciyle ilişkilendirmesidir (Köprülü, 2018: 160).

H. Gülcan Köprülü'nün kaleme aldığı *Yada Taşı* adlı roman, Türk mitolojisinin önemli unsurlarından biri olan Yada Taşı motifini merkezine alan çağdaş bir romandır. Eserde bireysel

dönüşüm, spiritüel arayış, kültürel aidiyet ve aşk temaları, Türk mitolojisine ait çeşitli unsurlarla birlikte işlenmektedir. Romanın merkezinde, yüksek tirajlı bir gazetede genel yayın yönetmeni olarak çalışan Alena bulunmaktadır. Roman, Alena'nın gördüğü ve her yerin beyaza büründüğü gizemli bir rüya ile başlar. Bu rüya, onun yaşamında başlayacak değişimin ilk işareti olur. Kırk iki yaşındaki Alena, yaşamını "uyanış" kavramı üzerinden anlamlandırmaktadır. Babasının ölümüyle başlayan ilk uyanışı, gazetecilik mesleğiyle devam eden ikinci uyanışı ve geçmiş ilişkilerinin ardından yaşadığı üçüncü uyanışı, hayatındaki önemli dönüm noktalarını oluşturur. Anlatının önemli kırılma noktalarından biri, Alena'nın yakın arkadaşı ve başarılı bir hukukçu olan Mira'nın silahlı saldırıya uğramasıdır. Bu olay, Alena'nın yaşamı ve ölümü yeniden sorgulamasına neden olur. Olayın ardından yaptığı araştırmalar sırasında Türk kültüründe yağmur yağdırdığına inanılan Yada Taşı hakkında bilgi edinir. Böylece romanın merkezindeki mitolojik unsur olay örgüsüne dâhil olur.

Alena'nın araştırmaları onu Yadacılık geleneğinin son temsilcilerinden Eddy Radford ile tanıştırır. Türk kökenli atalarından miras kalan bilgiler sayesinde Yada Taşı'nı kullanabilen Eddy ile birlikte Peru'ya giden Alena, İstanbul'dan Atacama Çölü'ne uzanan uzun bir yolculuğa çıkar. Burada gerçekleştirilen çeşitli ritüeller sırasında başlayan yağmur, Yada Taşı'nın anlatıdaki önemini daha da artırır.

Romanın önemli kişilerinden biri de Türk kökenli jeomorfolog Cem'dir. Cem'in özellikle yeşim taşı hakkında aktardığı bilgiler doğrultusunda Yada Taşı ile beyaz yeşim taşı arasında bağlantı kurulur. Alena ile Cem arasında zamanla duygusal bir yakınlaşma gelişirken, Alena hem kendi geçmişiyle hem de yaşamına dair sorgulamalarıyla yüzleşmeye devam eder. Roman boyunca Alena, Mira ve Teo arasındaki dostluk ilişkisi de anlatının önemli unsurlarından birini oluşturur. Mira'nın lösemi hastası olduğunun ortaya çıkması olay örgüsünün seyrini değiştirir. Hastalığını yalnızca Eddy ile paylaşan Mira, modern tıbbın yanında spiritüel yöntemlere de yönelir. Bu süreçte Alena da yaşanan olaylar karşısında hayata bakışını yeniden şekillendirir.

Peru yolculuğu, Cem ile yaşadığı ilişki, Mira'nın hastalığı ve Yada Taşı etrafında gelişen olaylar, Alena'nın içsel dönüşümünü tamamlamasına katkı sağlar. Romanın son bölümlerinde Yada Taşı'nın altında beyaz yeşim taşının bulunduğu ortaya çıkar. Taşın geçirdiği değişim ile Alena'nın yaşadığı ruhsal dönüşüm arasında benzerlik kurulurken, Alena yaşamını farklı bir bakış açısıyla değerlendirmeye başlar. Roman, Alena'nın yaşadığı son uyanışla birlikte onun kendini keşfetme yolculuğunu tamamlamasıyla sona ermektedir.

Yada Taşı Romanında Eski Türk İnanç Sisteminin İzleri

Yada Taşı romanında anlatının merkezinde yer alan en önemli mitolojik unsurlardan biri Yada Taşı'dır. Alena'nın yaptığı araştırmalar sırasında Türk kültüründe "yağmur taşı" olarak da bilinen Yada Taşı ile karşılaşması, olay örgüsünün yönünü değiştiren temel gelişmelerden biridir. Alena'nın taşa duyduğu ilgi ve merak yalnızca kendi yaşamını değil, Cem, Eddy ve Mira başta olmak üzere çevresindeki kişilerin hayatını da doğrudan etkilemektedir. Yada Taşı, romanın hem olay örgüsünü şekillendiren hem de karakterlerin ruhsal dönüşümüne yön veren temel mitolojik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazar, Yada Taşı'nı yalnızca kurgusal bir nesne olarak sunmakla yetinmemiş; roman boyunca taşın kökeni, kullanım alanları ve Türk kültüründeki yeri hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir. Mitoloji, yıldızlar, tapınaklar, Şamanizm, yeşim taşı, Peru ve Orion Takımyıldızı gibi pek çok konuya yer verilen eserde olay akışı zaman zaman kesilerek okuyucuya bilgilendirici açıklamalar sunulmaktadır. Ayrıca Abdülkadir İnan ve Fuad Köprülü gibi araştırmacıların çalışmalarına gönderme yapılması, romanın kurgu ile akademik bilgiyi bir arada kullanma çabasını göstermektedir.

Türk mitolojisinde doğa kültü önemli bir yere sahiptir. Eski Türkler; dağ, su, ağaç, ateş ve taş gibi tabiat unsurlarını kutsal kabul etmiş, taş kültü içerisinde ise Yada Taşı'na ayrı bir önem vermişlerdir. Celal Beydili, bu taşı "çada", "yat" ve "yay" adlarıyla anarken (Beydili, 2004: 599), Jean-Paul Roux ise onu "yağmur taşı" ve "panzehir taşı" olarak tanımlamaktadır (Roux, 2005: 409). Ziya Gökalp de Yada Taşı'nı Eski Türklerin kutsal nesnelerinden biri olarak değerlendirmektedir (Gökalp, 2000: 57).

Romanda Yada Taşı'nın kökenine ilişkin farklı anlatılara da yer verilmektedir. Bunlardan ilkinde göre Tanrı, Türklerin atası Yafes'e yağmur yağdırma gücüne sahip kutsal bir taş vermiştir. İkinci görüşte ise taşın Çin sınırındaki madenlerde bulunduğu ve Sürhab adı verilen kırmızı kanatlı su kuşundan elde edildiği ifade edilmektedir. Buna karşılık Ziya Gökalp, Yada Taşı'nın kökenini gökten inen kutsal ışığın oluşturduğu Kutlu Dağ anlatısıyla ilişkilendirmekte ve bu anlatının Uygur Türklerinin Göç Destanı'ndaki kutlu taş motifiyle benzerlik gösterdiğini belirtmektedir (Gökalp, 2000: 57-58). Romanda farklı anlatıların birlikte verilmesi, Yada Taşı'nın tek bir köken anlatısına bağlı kalmadan Türk kültüründe farklı biçimlerde yaşatıldığını göstermektedir.

Eserde Yada Taşı'nın fiziksel özellikleri ve kullanım alanları da ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Yumruk büyüklüğünde ve yumuşak yapıda olduğu belirtilen taşın yağmur, kar

ve dolu yağıdırabildiğine inanılmaktadır. Bunun yanında kuraklığı gidermek, yangın söndürmek, susuzluğu ortadan kaldırmak ve savaşlarda düşmanı zor durumda bırakmak gibi işlevlere sahip olduğu ifade edilmektedir (Köprülü, 2018: 18-20). Ayrıca hayvan biçimindeki taşların daha değerli kabul edildiği; özellikle su kuşu, öküz, koyun ve yılan biçimindeki örneklerin öne çıktığı belirtilmektedir. Bu bilgiler, Roux'nun aktardığı verilerle de büyük ölçüde örtüşmektedir (Roux, 2011: 75). Böylece yazar, mitolojik kaynaklarda yer alan bilgileri kurgu içerisinde yeniden işlevselleştirmektedir.

Romanın dikkat çeken yönlerinden biri de Yada Taşı ile beyaz yeşim taşı arasında kurduğu ilişkidir. Taş uzmanı Carlos, Alena'nın elindeki taşın içerisinde beyaz yeşim bulunduğunu belirterek onu "yağmur yağdıran taş" olarak tanımlamaktadır (Köprülü, 2018: 157). Bunun yanında Cem karakterinin yeşim taşıyla kurduğu bağ da anlatı boyunca sürekli vurgulanmaktadır. Cem'in yeşim rengindeki gözleri, yeşim taşlı yüzük kullanması ve Alena'ya yine yeşim taşlı bir yüzükle evlenme teklif etmesi, yeşim taşının romandaki sembolik değerini artırmaktadır.

Ancak Yada Taşı ile yeşim taşının aynı taş olup olmadığı konusunda mitoloji araştırmacıları arasında görüş birliği bulunmamaktadır. Ziya Gökalp, iki taşı aynı kabul ederken (Gökalp, 2000: 57), Jean-Paul Roux bunun ses benzerliğinden kaynaklanan bir karışıklık olduğunu ileri sürmektedir (Roux, 2005: 159). Roman ise bu tartışmada kesin bir yargıya varmamakta; iki taşı birbirini tamamlayan sembolik unsurlar olarak kullanmayı tercih etmektedir. Böylece geleneksel tartışmayı sürdürmek yerine, her iki taşı da anlatının metafizik atmosferini güçlendiren mitolojik öğeler hâline getirmektedir.

Alena ile Cem arasında geçen konuşmalar da taşın işlevine ilişkin farklı bakış açılarını ortaya koymaktadır. Cem, Yada Taşı'nı daha çok huzur veren ve koruyucu özellik taşıyan bir totem olarak değerlendirirken, Alena onu bilimsel olarak henüz açıklanamayan gizemli bir olgu şeklinde yorumlamaktadır (Köprülü, 2018: 60-61). Eddy ise taşın sahibini tanıdığını, kaybolsa bile gerçek sahibine geri dönebildiğini ve uzun süre kullanılmadığında gücünü kaybedebileceğini ifade etmektedir (Köprülü, 2018: 71). Bu anlatımlar, Yada Taşı'nın romanda sıradan bir nesne olarak değil, irade sahibi canlı bir varlık gibi algılandığını göstermektedir.

Romanın son bölümlerinde Yada Taşı'nın Peru'daki Atacama Çölü'nde gerçekleştirilen ritüelde kullanılması, taşın mitolojik yönünü daha da belirgin hâle getirmektedir. Geleneksel inanışlarda kuraklık, savaş ve kıtlık gibi zor zamanlarda kullanılan Yada Taşı, romanda daha çok kutsal gücünü göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Yağmurun başlamasıyla birlikte taşın doğa üzerindeki etkisi görünür hâle gelirken, mitolojik anlatılar modern roman kurgusu

içerisinde yeniden canlandırılmaktadır.

Yada Taşı, romanda karakterlerin değişim ve dönüşümünü yönlendiren sembolik bir güç olarak işlenmiştir. Yazar, taşın kökeni, özellikleri ve kullanım alanlarına ilişkin mitolojik kaynaklardan yararlanırken bunları çağdaş kurgu içerisinde yeniden yorumlamıştır. Özellikle Yada Taşı ile beyaz yeşim taşı arasında kurduğu sembolik ilişki, klasik Türk mitolojisinde açık biçimde yer almayan yeni bir yorum niteliği taşımaktadır. Roman, geleneksel mitolojik bilgiyi bireysel dönüşüm, spiritüel arayış ve kültürel bellek ekseninde yeniden üreterek Yada Taşı'nı çağdaş romanın merkezî simgelerinden biri hâline getirmiştir.

Romanda Yada Taşı'nı kullanarak yağmur yağdıran kişi olarak Peru'dan gelen üniversite asistanı Eddy Radford karşımıza çıkmaktadır. Eddy, Türk kökenli atalarından miras kalan Yada Taşı sayesinde yağmur yağdırabilen ve bu bilgiyi kuşaktan kuşağa aktaran bir soyun temsilcisi olarak tanıtılmaktadır. Romanda taşın yalnızca erkek çocuklara miras bırakıldığının belirtilmesi, Yada Taşı'nın Türk kültüründe kutsal kabul edilen ve belirli kişiler tarafından kullanılabilen özel bir nesne olarak kurgulandığını göstermektedir.

Eserin ilk bölümlerinde Eddy'den yalnızca "yadacı" olarak söz edilirken, ilerleyen bölümlerde karakter "şaman" kimliğiyle de tanıtılmaktadır (Köprülü, 2018: 74). Bu durum, romanda yadacılık ile şamanlığın zaman zaman aynı kavram gibi kullanıldığını göstermektedir. Ancak Türk mitolojisi ve şamanizm üzerine yapılan araştırmalarda bu iki kavramın her zaman aynı anlamı taşımadığı görülmektedir.

Perrin'e (2003: 117) göre şamanlar, toplum tarafından doğaüstü güçlere sahip kişiler olarak kabul edilmekte; hastalıkları iyileştirebildiklerine, ruhlarla iletişim kurabildiklerine, geleceğe ilişkin haber verebildiklerine ve gerektiğinde yağmur yağdırıp yağmuru durdurabildiklerine inanılmaktadır. Romanda Eddy'nin Atacama Çölü'nde Yada Taşı'nı kullanarak yağmur yağdırması ve bulunduğu ortamdan ayrıldıktan sonra yağışın sona ermesi, bu inancı destekleyen örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Perrin (2003: 118), bu tür uygulamaların nasıl gerçekleştirildiğine ilişkin kesin açıklamalar yapmamakta; bazı uygulamaların göz yanıltıcı yöntemler veya el çabukluğu olarak değerlendirilebileceğini de belirtmektedir. Yada Taşı'nın kimler tarafından kullanıldığı konusunda ise araştırmacılar arasında farklı görüşler bulunmaktadır. Jean-Paul Roux, Kaşgarlı Mahmud'un *Divânü Lûgati't-Türk* adlı eserinde geçen "yatçı" kavramının Besim Atalay tarafından "şaman" şeklinde çevrilmesini doğru bulmamaktadır. Roux'ya göre Yada Taşı'nı kullanarak yağmur yağdıran kişiler şaman değil, yadacı olarak adlandırılmalıdır (Roux, 1994: 78). Buna karşılık Besim Atalay, Kaşgarlı Mahmud'un "Yatçı yatladı" ifadesini "Şaman, Yada

Taşı ile yağmur yağdırmak için afsun yaptı." biçiminde çevirmiştir (Tanyu, 1980: 70). Bu farklı yorumlar, şaman ile yadacı kavramlarının zaman içerisinde birbirine yaklaştırılmasına neden olmuştur. Benzer şekilde Verbitskiy de eski Türk topluluklarında doğaüstü yeteneklere sahip kişilerin tek bir sınıf altında değerlendirilmediğini belirtmektedir. Ona göre gelecekte haber verenler, falcılar, kürek kemiğiyle fal bakanlar ve hava olaylarını Yada Taşı aracılığıyla yönlendiren kişiler farklı uzmanlık alanlarına sahiptir. Hava olaylarını kontrol eden bu kişiler ise "yadacı" olarak adlandırılmaktadır (Bayat, 2006: 141). Bu değerlendirme de Yada Taşı'nın kullanımının doğrudan şamanlıkla özdeşleştirilemeyeceğini göstermektedir.

Romanda ise Eddy, yağmur yağdıran bir yadacı olmasının yanında şifacı özellikleriyle de ön plana çıkarılmaktadır. Perrin, şamanların en önemli görevlerinden birinin hastaları iyileştirmek, ruhsal dengeyi sağlamak ve insanlara rehberlik etmek olduğunu ifade etmektedir (Perrin, 2003: 10). Eddy'nin Alena'nın şiddetli baş ağrısını geçirmesi (Köprülü, 2018: 97), Mira'nın lösemi tedavi sürecinde ona destek olması, beslenme programları hazırlaması ve ruhsal açıdan yol göstermesi bu yönüyle şaman tipine yaklaşan özellikler taşımaktadır. Karakter yalnızca fiziksel rahatsızlıklarla ilgilenmemekte; bireylerin ruhsal iyileşmelerine de katkı sağlamaktadır.

Eddy, sahip olduğu güçlerin kaynağı sorulduğunda ise bunların doğrudan öğretilebilecek bilgiler olmadığını, kendisine atalarından miras kalan özel bir yetenek olduğunu ifade etmektedir (Köprülü, 2018: 101). Böylece romanda yadacılık, eğitim yoluyla kazanılan bir bilgi olmaktan çok, soy yoluyla aktarılan özel bir yetenek olarak sunulmaktadır. Bu yaklaşım, Türk mitolojisinde bazı kutsal bilgi ve güçlerin belirli soylar aracılığıyla devam ettiği yönündeki inanışlarla da örtüşmektedir.

Romanın dikkat çeken yönlerinden biri de yazarın şaman ile yadacı kavramlarını bilinçli biçimde iç içe kullanmasıdır. Akademik çalışmalarda bu iki kavram arasında belirgin bir ayrım yapılmasına rağmen romanda Eddy hem yağmur yağdıran bir yadacı hem de şifa veren, ritüeller gerçekleştiren ve ruhsal rehberlik yapan bir şaman olarak kurgulanmaktadır. Böylece karakter, Türk mitolojisi ve şamanizmine ilişkin farklı özellikleri tek bir kişilikte birleştiren sembolik bir temsil niteliği kazanmaktadır.

Eddy Radford, romanda Yada Taşı geleneğinin günümüzdeki temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Atalarından miras aldığı kutsal taşı kullanabilmesi, yağmur yağdırabilmesi, şifa verme yeteneği, ritüeller gerçekleştirmesi ve karakterlere rehberlik etmesi onun hem yadacı hem de şaman özellikleri taşıyan bir figür olarak sunulmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte akademik kaynaklar incelendiğinde Yada Taşı'nı kullanan kişilerin şamanlardan ayrı bir

uzman grubu olarak değerlendirildiği görülmektedir. Dolayısıyla romanda bu iki kavramın aynı karakter üzerinden birleştirilmesi, bilimsel gerçeklikten çok kurguya hizmet eden bir tercih olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle eser, Türk mitolojisindeki yadacılık geleneğini modern okuyucuya tanıtırken şamanizmle ilişkilendirerek daha bütüncül ve dikkat çekici bir anlatı oluşturmayı amaçlamaktadır.

Eser, Alena'nın gördüğü bir rüya ile başlamaktadır. Türk mitolojisinde gelecekte haber verme işleviyle öne çıkan rüya motifi burada da kullanılmıştır. Rüyasında her yerin bembeyaz olduğunu gören Alena, gökten gelen göz kamaştırıcı bir ışık ve bir sesle karşılaşır. “Pencereden bakmak hiç bakmamaktan iyidir ama pencereden bakmak penceresiz gökyüzüyle kıyaslanamaz.” (Köprülü, 2018: 8) sözleriyle duyulan bu ses, ilerleyen süreçte Alena'nın yaşayacağı olayların habercisi niteliğindedir. Peru'ya yaptığı yolculuk sırasında bu rüyayı hatırlaması, rüyanın haberci niteliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca gökten gelen ışık, eserdeki ışık motifinin ilk örneğidir.

Romanda, modern dünyanın içerisinde Yada Taşı kullanılarak gerçekleştirilen bir yağmur yağdırma ritüeline yer verilmektedir. Ritüelin uygulanacağı mekânda, Yada Taşı'nı suya sarkıtmak amacıyla su kenarında iki ayağı suda, iki ayağı karada olacak şekilde piramit biçiminde bir çadır iskeleti kurulmaktadır. Piramidin ortasına bağlanan ince bir halat yardımıyla Yada Taşı suya sarkıtılır. Hazırlıkların tamamlanmasının ardından Yadacı Eddy yağmur yağdırma ritüeline başlar. Ritüel sırasında sağa sola, yukarı aşağı çeşitli el ve kol hareketleri yapmakta, parmaklarını açıp yere doğru uzatarak adeta görünmez bir piyano çalıyormuş gibi davranmaktadır. Ayrıca zaman zaman toprağa uzanmakta ve dünya ile bütünleşmeye yönelik hareketler sergilemektedir (Köprülü, 2018: 56-60).

Eddy'nin gerçekleştirdiği bu uygulamalar, romandaki diğer bilgilerle birlikte okunduğunda şamanik ritüelleri çağrıştırmaktadır. Nitekim Cem de Eddy'nin hareketlerini gördüğünde bunları “şaman ritüeli gibi” şeklinde nitelendirmektedir (Köprülü, 2018: 60). Bununla birlikte Eddy'nin ritüel öncesinde uyguladığı hazırlık süreci de dikkat çekicidir. Yağmur yağdırma işlemi başlamadan önce belirli bir süre yalnızca meyve, kuru yemiş ve limonlu su tüketmekte; ekmek ve et yemekten kaçınmaktadır (Köprülü, 2018: 62). Bu durum, birçok inanç sisteminde görülen oruç ve arınma uygulamalarını hatırlatmaktadır.

Bars'a (2018: 178) göre oruç ve inziva, bireyin dikkatini dış dünyadan iç dünyaya yöneltmesini sağlamakta, böylece Tanrı veya ruhlarla iletişim kurabilmesi için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Şamanların bazı kutsanma ve ritüel süreçlerinde de benzer uygulamalara başvurdukları bilinmektedir. Eddy'nin ritüel öncesinde uyguladığı beslenme düzeni, bedensel

arınmanın yanında ruhsal hazırlık işlevi de taşımaktadır.

Yağmurun ne zaman yağacağı kesin olarak bilinmemektedir. Eddy, ritüelin sonucunun iki saat sonra da üç gün sonra da ortaya çıkabileceğini belirtmektedir (Köprülü, 2018: 56). Nitekim iki günün sonunda yağmur yağmaya başlar. Yağmurun başlamasının ardından Eddy'nin baygın hâlde bulunması dikkat çekicidir. Uzun süreli oruç, yoğun fiziksel ve zihinsel çaba ile birlikte düşünüldüğünde bu durum doğal karşılanabilirse de şamanizm bağlamında esrime hâlini de çağrıştırmaktadır. Perrin (2003: 52), şamanların yaşadığı bilinç değişimlerini ve baygınlık durumlarını esrime kavramıyla açıklamaktadır. Bu nedenle Eddy'nin ritüel sonrasında yaşadığı hâl, şamanik uygulamalarla benzerlik göstermektedir.

Ritüelin bir diğer dikkat çekici yönü yağmurun sonlandırılmasıyla ilgilidir. Yağmur başladıktan sonra üç gün boyunca devam etmekte ve ancak Eddy'nin müdahalesiyle sona ermektedir. Eserde yağmurun durdurulabilmesi için Eddy'nin yağmuru başlattığı bölgeden ayrılması gerektiği belirtilmektedir. Ayrıca Yada Taşı'nın toprağa ya da çöle gömülmesi gerektiği ifade edilmektedir (Köprülü, 2018: 69). Eğer taş kaybolursa, taşın Yadacısından uzak kaldığında gücünü yitireceğine inanılmaktadır (Köprülü, 2018: 72). Böylece Yada Taşı ile Yadacı arasında canlı bir bağ kurulmuş olmaktadır.

Romanda yalnızca Eddy'nin gerçekleştirdiği ritüellere değil, eski Türklerdeki yağmur yağdırma geleneklerine ilişkin bilgilere de yer verilmektedir. Bu kapsamda elbiselerin ters giyilmesi, yağmur yağdırmayı temsil eden oyunlar oynanması, yağmur taşlarının kullanılması, çocukların ağlatılması, hayvan kafataslarının ve kemiklerinin toplanması, toplu yemekler düzenlenmesi gibi uygulamalardan söz edilmektedir (Köprülü, 2018: 53). Bu bilgiler, Yada Taşı etrafında şekillenen yağmur kültürünün tarihsel ve kültürel arka planını ortaya koymaktadır.

Eserde aktarılan anlatılar arasında Yada Taşı kullanan kişilerin uğradıkları sonuçlara dair örnekler de bulunmaktadır. Tanyu'nun aktardığı bir rivayete göre Harzemşah Sultan Mehmet, Çin seferi sırasında karşılaştığı yoğun yağmur ve karın bir yadacının eseri olduğunu düşünmüş ve bu kişileri öldürmüştür. Bunun sonucunda yağışların sona erdiğine inanılmıştır. Bir başka anlatıda ise Semerkant'ta yağmur yağdırmak amacıyla kullanılan taşın bulunduğu suyu yanlışlıkla içen bir kişinin ardından yağmurun durmaksızın yağdığı, kişinin şehirden uzaklaştırılmasıyla yağışın sona erdiği anlatılmaktadır (Tanyu, 1968: 58). Bu rivayetler, Yada Taşı'na ve yadacılara atfedilen doğaüstü gücün halk inanışlarındaki yansımalarını göstermektedir.

Romanda yağmur yağdırma ritüeli, geleneksel Türk inanışlarında yer alan Yada Taşı

kültünün modern dünyaya taşınmış bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ritüelin uygulanış biçimi, oruç ve arınma süreci, esrime hâli ve yağmurun kontrol edilmesine ilişkin inanışlar, eski Türk kültüründeki yağmur yağdırma gelenekleriyle benzerlik göstermektedir. Böylece eser, Yada Taşı etrafında şekillenen mitolojik ve kültürel unsurları çağdaş bir kurgu içerisinde yeniden yorumlamaktadır.

Romanda Türk mitolojisi yalnızca anlatıyı süsleyen bir unsur olarak kullanılmamış, olay örgüsünün merkezine yerleştirilmiştir. Yada Taşı'nın Alena'nın hayatını değiştirmesiyle başlayan süreç, çevresindeki kişilerin yaşamlarını da etkileyerek mitolojik bir unsurun günümüz insanı üzerindeki dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eser, Türk mitolojisini geçmişte kalmış bir inanç sistemi olarak değil, günümüz dünyasında da etkisini sürdüren ve bireyin yaşamını şekillendirebilen kültürel bir hafıza olarak sunmaktadır.

Romanda kullanılan mitolojik unsurların merkezinde Yada Taşı, taş kültü, yağmur yağdırma inancı, yadacılık, şamanik ritüeller ve rüya motifi yer almaktadır. Bu unsurlar arasında özellikle Yada Taşı anlatının temel mitolojik motifi olarak öne çıkarken, diğer unsurlar olay örgüsünü destekleyen ve mitolojik atmosferi güçlendiren tamamlayıcı öğeler olarak kullanılmaktadır. Böylece mitolojik unsurlar yalnızca dekoratif bir işlev üstlenmemekte, anlatının ilerleyişini belirleyen temel yapı taşlarına dönüşmektedir.

Romanın mitolojik kaynaklara bağlılığı bakımından Yada Taşı'nın kökeni, işlevleri ve kullanım biçimleri konusunda geleneksel anlatılardan ve akademik çalışmalardan yararlandığı görülmektedir. Yazar, Fuad Köprülü, Abdülkadir İnan ve Ziya Gökalp gibi araştırmacıların çalışmalarından faydalanarak Yada Taşı'nın Türk kültüründeki yerini kurmaca anlatı içerisine taşımıştır. Ayrıca romanın ön sözünde Yada Taşı hakkında temel bilgiler verilmiş; mağara, ışık ve at kültü gibi Türk mitolojisine ait farklı unsurlara da değinilerek okuyucu anlatının mitolojik arka planına hazırlanmıştır. Bu yönüyle eser, Türk mitolojisine ilişkin kültürel birikimi okuyucuya aktarmaktadır.

Bununla birlikte eser, mitolojik unsurları geleneksel anlatılardaki biçimiyle aktarmak yerine çağdaş roman anlayışına uygun şekilde yeniden kurgulamaktadır. Özellikle Eddy karakterinin hem şaman hem de yadacı olarak sunulması, Türk kültür tarihi içerisinde tartışmalı olan şaman-yadacı ilişkisini yeniden gündeme getirmektedir. Bu durum, her şamanın aynı zamanda Yada Taşı kullanabilen bir yadacı olup olmadığı sorusunu da düşündürmektedir.

Mitolojik unsurların yeniden yorumlanması sürecinde Yada Taşı'nın işlevi de değişime uğramıştır. Geleneksel anlatılarda daha çok toplumsal ihtiyaçlara yönelik kullanılan Yada Taşı,

romanda bireysel dönüşümün, içsel yolculuğun ve insan ile evren arasındaki bağın sembolü hâline getirilmiştir. Ayrıca Yada Taşı'nın sahibine bağlı, irade sahibi ve canlı bir varlık gibi tasvir edilmesi, eski Türklerin doğadaki varlıklara ruh atfeden anlayışının çağdaş kurguya yansımaları olarak değerlendirilebilir. Ritüellerin modern mekânlara taşınması ve mitolojik gücün günümüz insanının yaşamına doğrudan etki eden bir unsur olarak sunulması da bu dönüşümün önemli göstergeleri arasındadır.

Romanda Türk mitolojisi, yalnızca geçmişe ait kültürel unsurları aktaran folklorik bir miras olarak değil; olay örgüsünü yönlendiren, karakterlerin dönüşümünü sağlayan ve gelenek ile modern yaşam arasında bağ kuran dinamik bir anlatı unsuru olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda Yada Taşı, çağdaş yaşam içerisinde yeniden işlevselleştirilmiş; modern insanın kimlik, aidiyet ve anlam arayışını destekleyen sembolik bir unsur hâline getirilmiştir. Böylece eser, Türk mitolojisini günümüz popüler roman anlayışı içerisinde yeniden üreterek çağdaş okura yeni anlam alanları sunmaktadır.

SONUÇ

Mitler, toplumların kolektif hafızasını, inanç sistemlerini, dünya tasavvurlarını ve kültürel değerlerini kuşaktan kuşağa aktaran anlatı biçimlerinden biridir. Türk mitolojisi de yalnızca geçmişe ait bir inanç sistemi olarak değil, Türk kültürünün oluşumunda ve gelişiminde etkili olan, destanlar, efsaneler ve sözlü kültür ürünleri aracılığıyla günümüze kadar aktarılan önemli bir kültürel miras olarak değerlendirilmektedir. Modern edebiyatın gelişimiyle birlikte mitolojik unsurlar farklı edebî türlerde yeniden ele alınmış; özellikle popüler edebiyat anlatılarında geleneksel mitolojik malzeme, çağdaş kurgu anlayışı içerisinde yeniden yorumlanarak yeni anlamlar kazanmıştır. Bu çalışmada, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin nasıl kullanıldığı, hangi mitolojik unsurların öne çıktığı ve bu unsurların geleneksel kaynaklarla olan ilişkisi, 2015 yılı ve sonrasında yayımlanan sekiz roman üzerinden incelenmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen romanlar, Türk mitolojisinin çağdaş popüler edebiyat içerisinde önemli bir anlatı kaynağı olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Bununla birlikte romanlarda mitolojik unsurların geleneksel kaynaklarda yer aldığı biçimiyle doğrudan aktarılmadığı, çağdaş roman estetiğinin gereklilikleri doğrultusunda yeniden düzenlendiği görülmüştür. Tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, şamanlar ve seçilmiş kişiler, mitik yaratıklar, mitik nesneler, kültler, ritüeller ve semboller geleneksel kaynaklardan beslenmekte; ancak anlatı içerisinde farklı işlevler üstlenerek yeni anlam alanları oluşturmaktadır. Bu durum, popüler edebiyatın mitolojik mirası yalnızca aktaran bir alan olmasının yanında onu yeniden üreten, yorumlayan ve dönüştüren bir edebî alan olduğunu ortaya koymaktadır.

İncelenen romanların konu, kurgu ve anlatım özellikleri bakımından birbirlerinden farklılaşmalarına rağmen, mitolojik unsurların kullanımı konusunda belirgin ortaklıklar taşıdığı görülmüştür. Romanlarda mitolojik unsurlar yalnızca anlatıyı zenginleştiren veya dekoratif bir görünüm sağlayan yardımcı öğeler olarak kullanılmamış; olay örgüsünün kurulmasında, karakterlerin kimliklerinin oluşmasında, çatışmaların ortaya çıkmasında ve anlatının anlam dünyasının oluşturulmasında temel bir işlev üstlenmiştir. Bu nedenle mitoloji, romanların arka planında kalan folklorik bir unsur olmaktan çıkarılarak anlatının yapısını oluşturan temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir. Mitolojik unsurlar aracılığıyla kimlik, aidiyet, güç, iyilik ve kötülük, yaşam ve ölüm, doğa, bireysel dönüşüm ve anlam arayışı gibi temalar ele alınmıştır.

Çalışmada bu genel değerlendirmeye birlikte, popüler romanlarda Türk mitolojisinin kullanımına ilişkin beş temel soru üzerinde durulmuştur. Hangi eski Türk inanç ve mitoloji unsurlarının daha sık kullanıldığı, romanların geleneksel kaynaklara ne ölçüde bağlı kaldığı, hangi unsurların hangi yönleriyle dönüştürüldüğü, eski Türk inançlarının modern ve popüler

romandaki işlevlerinin neler olduğu ve çağdaş popüler romanların eski Türk inançlarını neden yeniden ürettiği soruları araştırmanın temel çerçevesini oluşturmuştur. Bu sorular birlikte değerlendirildiğinde çalışmanın temelinde kullanım, değişim ve dönüşüm olmak üzere üç unsurun öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla araştırmada yalnızca “hangi unsur kullanılmış?” sorusuna değil, aynı zamanda “nasıl kullanılmış?” ve “anlatı içerisinde ne işe yarıyor?” sorularına da odaklanılmıştır.

İncelenen eserlerde en sık karşılaşılan mitolojik unsurların başında şamanlık geleneği, Yada Taşı, Hayat Ağacı, Gök Tanrı inancı, Umay, Erlik Han, kutsal hayvanlar, ağaç ve su kültleri, rüya, kehanet ve çeşitli ritüeller gelmektedir. Bu unsurların büyük bölümü geleneksel kaynaklardaki temel niteliklerini korumakla birlikte, çağdaş roman estetiği içerisinde yeni anlamlar kazanmıştır. Özellikle şaman figürünün dinî özelliklerinden çok rehberlik ve bilgelik yönünün ön plana çıkarılması, Yada Taşı’nın yalnızca yağmur yağdıran mitik bir nesne olmaktan çıkarılarak kültürel miras ve seçilmişlik gibi anlamlarla ilişkilendirilmesi, tanrısal varlıkların psikolojik ve bireysel özellikler kazanan karakterler hâline getirilmesi ve kutsal mekânların bireysel farkındalık ve dönüşümle ilişkilendirilmesi, geleneksel unsurların çağdaş anlatı içerisinde geçirdiği değişimi göstermektedir.

İncelenen romanlarda tanrılar ve tanrısal varlıkların yeniden yorumlanması önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel mitolojik kaynaklarda kozmik düzenin ve doğaüstü güçlerin temsilcileri olarak görülen Ülgen, Erlik Han, Umay ve Ak Ana gibi figürler, romanlarda temel özelliklerini büyük ölçüde korumakla birlikte daha insanî ve çok boyutlu karakterler hâline getirilmiştir. Özellikle Umay figürü koruyuculuk özelliğini sürdürürken acı, kayıp, mücadele ve irade gibi insanî yönleriyle de ele alınmıştır. Erlik Han ise yalnızca kötülüğün temsilcisi olarak değil, olayların gelişimini etkileyen ve anlatı içerisinde farklı anlamlar üstlenen bir karakter olarak kurgulanmıştır. Böylece tanrısal varlıklar, geleneksel mitolojik özelliklerini korurken çağdaş roman kişilerine özgü duygu, düşünce ve iradeye sahip karakterler hâline getirilmiştir.

Benzer bir dönüşüm mitik kahramanlarda da görülmektedir. Oğuz Kağan, Deli Dumrul ve diğer kahraman tipleri, geleneksel anlatılardaki idealize edilmiş ve çoğunlukla olağanüstü güçleriyle öne çıkan kişiler olmanın yanında, çağdaş romanlarda iç çatışmalar yaşayan, seçimler yapan, gelişen ve dönüşen bireyler olarak ele alınmıştır. Kimlik arayışı, sorumluluk üstlenme, aidiyet ve kendini gerçekleştirme gibi temalar, mitik kahramanların modern roman kişilerine dönüşmesinde belirleyici olmuştur. Bu doğrultuda kahramanlık kavramı yalnızca fiziksel güç ve savaşçılık üzerinden değil, bireyin yaşadığı içsel değişim, sorumluluk ve ruhsal gelişim üzerinden de yeniden anlamlandırılmıştır.

Şaman ve seçilmiş kişi tipleri de incelenen romanlarda farklı biçimlerde yeniden üretilmiştir. Kam, şaman, bilge kişi, aksakallı, ocaklı veya rehber gibi karakterler farklı adlandırmalarla karşımıza çıkmakta; ancak bu karakterlerin tamamı geleneksel şaman tipinin bütün özelliklerini taşımamaktadır. Geleneksel şamanlıkta önemli bir yere sahip olan trans hâline geçme, ruhlarla iletişim kurma, öteki dünyaya yolculuk yapma ve hastalıkları kötü ruhlarla ilişkilendirme gibi özellikler birçok romanda geri planda bırakılmıştır. Bunun yerine şaman figürü; bilgeliği temsil eden, kahramana yol gösteren, kültürel belleği koruyan ve geçmişten gelen bilgiyi aktaran bir karakter olarak öne çıkarılmıştır. Böylece şamanlık, yalnızca dinî bir işlev içerisinde değil, kültürel devamlılığı sağlayan sembolik bir kimlik olarak da yeniden yorumlanmıştır.

Mitik yaratıklar ve ruhlar da çağdaş roman içerisinde geleneksel işlevlerinden farklı biçimlerde kullanılmıştır. Al Karısı, körmösler, Congolos, Tepegöz ve benzeri varlıklar yalnızca korku veya kötülük unsuru olarak kullanılmamış; karakterlerin gelişimini sağlayan, anlatının çatışmasını derinleştiren ve kimi zaman iyi ile kötü arasındaki sınırların belirsizleşmesini sağlayan unsurlar hâline getirilmiştir. Geleneksel anlatılarda daha kesin biçimde belirlenen iyi-kötü karşıtlığı, çağdaş romanlarda daha esnek ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür.

Mitik nesneler içerisinde özellikle Yada Taşı'nın önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Yada Taşı, incelenen romanlarda yalnızca olağanüstü güçlere sahip ve yağmur yağdırabilen bir nesne olarak ele alınmamış; bunun yanında kültürel hafızanın, seçilmişliğin, sorumluluğun ve kimlik aktarımının sembolü olarak da kullanılmıştır. Geleneksel anlatılardaki yağmur yağdırma işlevinin yanında, çağdaş romanlarda bireyin geçmişiyle kurduğu ilişkiyi, kültürel mirasın aktarımını ve kişisel dönüşümü temsil eden bir nesne hâline gelmiştir. Hayat Ağacı, kutsal emanetler, tılsımlı nesneler ve benzeri mitik unsurlar da yalnızca olağanüstü özellikleri bakımından değil, karakterlerin içsel yolculuklarını ve anlatının temel çatışmalarını destekleyen sembolik unsurlar olarak kullanılmıştır.

Kültler ve semboller bakımından da geleneksel Türk mitolojisinin izlerinin belirgin biçimde sürdürüldüğü görülmektedir. Ağaç, su, dağ, mağara ve hayvan kültürleri romanlarda farklı biçimlerde yeniden karşımıza çıkmaktadır. Kayın ağacı, Hayat Ağacı ve dilek ağacı yaşamın sürekliliği, yeniden doğuş ve kozmik düzen gibi anlamlarla ilişkilendirilirken; su, arınma ve yaşamın kaynağı olarak anlatı içerisinde işlev kazanmıştır. Kurt, kartal, Tulpar ve alageyik gibi hayvanlar ise yalnızca sembolik unsurlar olarak kalmamış; kahramanlara yol gösteren, onları koruyan veya kaderlerini belirleyen unsurlar hâline gelmiştir. Bu kullanım biçimleri, Türk mitolojisindeki doğa merkezli dünya görüşünün çağdaş popüler romanlarda farklı anlatım

biçimleriyle sürdürüldüğünü göstermektedir.

Rüya, kehanet, ritüeller, sayı sembolizmi, alkış-kargış, ant içme ve geçiş törenleri de romanlarda önemli işlevler üstlenmektedir. Bu unsurlar yalnızca folklorik ayrıntılar olarak kullanılmamış; karakterlerin kararlarını etkileyen, olayların gelişimini yönlendiren ve anlatının dramatik yapısını oluşturan unsurlar hâline gelmiştir. Özellikle rüya ve kehanet yoluyla görünmeyen veya henüz gerçekleşmemiş bilginin aktarılması sağlanırken, ritüeller bireysel dönüşümün ve toplumsal aidiyetin sembolik göstergeleri olarak kullanılmıştır. Böylece geleneksel inanç sistemine ait uygulamalar, çağdaş roman içerisinde işlevleri değiştirilerek varlığını sürdürmüştür.

Araştırmanın önemli sonuçlarından biri de popüler edebiyat anlatılarında mitolojinin tarihsel doğruluğun birebir yeniden kurulmasından çok, çağdaş anlatının ihtiyaçları doğrultusunda kullanılmasının ön plana çıkmasıdır. İncelenen eserlerde mitolojik unsurların geleneksel kökenleri korunurken, bu unsurların anlatı içerisindeki işlevleri değiştirilmiş ve genişletilmiştir. Dolayısıyla romanlarda görülen farklılıklar, mitolojik malzemenin çağdaş roman estetiğine uyarlanması bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda popüler roman, mitolojik unsurların geçmişteki biçimlerini tekrar etmek yerine onları günümüz okuyucusunun ilgi ve beklentileriyle ilişkilendiren bir anlatı alanı hâline gelmektedir.

Mitolojinin çağdaş roman içerisinde yeniden yorumlanması, aynı zamanda onun dinamik bir kültürel kaynak olduğunu göstermektedir. İncelenen romanlarda Gök Tanrı, Umay, Ülgen, Erlik Han, Ak Ana, şamanlık, Yada Taşı, Hayat Ağacı, kutsal hayvanlar, rüya, kehanet ve ritüeller gibi unsurların yeniden kullanılması, bu kültürel unsurların günümüz okuyucusuyla buluşmasına imkân sağlamaktadır. Popüler edebiyatın geniş okuyucu kitlesine ulaşabilme özelliği düşünüldüğünde, söz konusu unsurların romanlar aracılığıyla yeniden görünür hâle gelmesi kültürel belleğin devamlılığı açısından önem taşımaktadır.

Mitolojik unsurların romanlarda kullanılma biçimleri yalnızca kültürel kimliğin aktarımıyla sınırlı değildir. İncelenen eserlerde kimlik, aidiyet, iyi ve kötü arasındaki mücadele, ölüm ve yeniden doğuş, doğayla ilişki, toplumsal hafıza ve kültürel süreklilik gibi evrensel temaların işlenmesinde mitolojik malzemedan yararlanılmıştır. Böylece Türk mitolojisi, kültürel kimliğin göstergesi olmanın yanı sıra çağdaş insanın anlam arayışını ifade eden bir anlatı kaynağı hâline gelmiştir.

Çalışmanın bir diğer sonucu, Türk mitolojisi ile fantastik anlatı arasındaki ilişkinin belirginliğidir. İncelenen romanlarda Türk mitolojisine ait figür, motif ve inanç unsurlarının

fantastik anlatım teknikleriyle bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, yerli mitolojik unsurların evrensel fantastik anlatı imkânlarıyla buluşturulduğunu ve geleneksel malzemenin çağdaş romanın anlatım olanakları içerisinde yeniden üretildiğini göstermektedir. Özellikle mitik yaratıkların, olağanüstü nesnelerin, tanrısal varlıkların, şamanların ve kutsal mekânların fantastik kurgu içerisinde kullanılması, Türk mitolojisinin çağdaş edebiyattaki görünürlüğünü artırmaktadır.

Popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin kullanımında kullanım, değişim ve dönüşüm olmak üzere üç temel süreç öne çıkmaktadır. Kullanım aşamasında eski Türk inançlarına ve mitolojik kaynaklara ait unsurlar çağdaş romanın anlatı dünyasına taşınmakta; değişim sürecinde bu unsurların geleneksel özelliklerinden bazıları korunurken bazı özellikleri farklılaştırılmakta; dönüşüm aşamasında ise mitolojik unsurlar yeni karakter ilişkileri, yeni olay örgüleri ve yeni anlamlar içerisinde yeniden işlev kazanmaktadır. *Congolos* romanında Yada Taşı ile Congolos'un aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmesi, *Deli Dumrul* romanında Alkarası ile Deli Dumrul arasında geleneksel anlatıda bulunmayan bir ilişki kurulması ve *Erlık Han Tamgası* romanında Erlık Han ile öldürülen ilk insanın birlikte hareket etmesi, bu sürecin somut örneklerini oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmanın temel sonucu, Türk mitolojisinin popüler romanlarda yalnızca korunmadığı, aynı zamanda yeniden üretildiği ve çağdaş anlatı içerisinde dönüştürüldüğüdür. Mitolojik unsurlar geleneksel kaynaklarla bağlarını bütünüyle koparmamakta; ancak modern romanın estetik ve anlatısal yapısı içerisinde yeni anlamlar kazanmaktadır. Bu durum, Türk mitolojisinin farklı dönemlerde ve farklı edebî türlerde yeniden yorumlanabilen dinamik bir kültürel kaynak olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, popüler edebiyat anlatılarında Türk mitolojisinin geniş ve çok katmanlı bir kullanım alanına sahip olduğunu ortaya koymuştur. İncelenen sekiz romanda tanrılar ve tanrısal varlıklar, mitik kahramanlar, şamanlar ve seçilmiş kişiler, mitik yaratıklar, mitik nesneler, kültler, ritüeller ve semboller geleneksel kaynaklardan hareketle çağdaş roman estetiği içerisinde yeniden biçimlendirilmiştir. Bu unsurların bir bölümü geleneksel özelliklerini korurken, önemli bir bölümü yeni anlatısal işlevler ve anlamlar kazanmıştır. Böylece Türk mitolojisi, geçmişe ait donmuş bir anlatılar bütünü olmaktan çıkarak günümüz popüler edebiyatında yeniden üretilen, dönüştürülen ve yaşamaya devam eden dinamik bir kültürel miras niteliği kazanmıştır.

Bu bağlamda “Popüler Romanlarda Türk Mitolojisinin İzleri” başlıklı bu araştırma, çağdaş Türk romanında mitolojik unsurların kullanım biçimlerini ortaya koymanın yanı sıra, popüler edebiyatın kültürel belleğin aktarılması ve yeniden üretilmesindeki işlevini de görünür

kılmaktadır. Çalışmanın, Türk mitolojisinin modern edebiyattaki yansımalarına ilişkin yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlaması; farklı dönem, tür ve yazarlar üzerinden gerçekleştirilecek karşılaştırmalı çalışmalara kaynaklık etmesi beklenmektedir. Bunun yanında Türk mitolojisinin yalnızca roman türünde değil, şiir, hikâye, tiyatro, sinema ve diğer anlatı türlerinde nasıl yeniden yorumlandığının incelenmesi, alandaki çalışmaların çeşitlenmesine katkı sağlayabilir. Farklı dönemlerde kaleme alınan eserlerin karşılaştırılması ve farklı yazarların mitolojik malzemeyi kullanım biçimlerinin ele alınması da Türk mitolojisinin çağdaş edebiyattaki dönüşümünü daha kapsamlı biçimde ortaya koyabilir.

KAYNAKÇA

- Acınan, B. (2025). *Cumhuriyet Dönemi Yazılı Edebiyatında Mitolojik Yaratıcılık*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bakırcı, N. (2025). Türk kültüründe su kültü ve suya kurban kesme: Niğde örneği. *TÜRKAV Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 203-218.
- Bal, K. (2018). *Son Şaman*. İstanbul: Nergiz Yayınları.
- Bars, M. E. (2017). Türk destanlarında mağara kültü üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 75-82.
- Batuk, C. (2009). Mit, tarih ve gerçeklik sorunu üzerine notlar. *Milel ve Nihal İnanc, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 6, 27-53.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*. Çorum: KaraM Araştırma ve Yayıncılık.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2017). *Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2022). *Türk Şamanlığı Metinleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (1. Baskı). Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Biyografya. (t.y.). *Hasan Güleriyüz*. [Erişim: 20.07.2026, URL].
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Bütüner, Ş. (2026). Edebi okuma/eleştiri kuramının mite yaklaşımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 19(55), 1109-1125.
- Çamurcuoğlu T., M. (2024). Eski Türklerde şamanizm ve günümüze yansımaları. *Ahbar*, 1, 19-29.
- Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çelik, A. (2017). Mitleri Yeniden Üretmek ya da Uygulamalı Halkbilimi Bağlamında Atsız'ın Romancılığı. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. 5 (11), 352-364.
- Çetin-Albayrak, O., & Albayrak, Y. (2025). Şamanizm ve şaman törensel objeler. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 66, 75-97.
- Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dallos, E. (2022). Şamanizm mi Tek Tanrıcılık mı? Orhun Yazıtlarında Dini Unsurlar. *Şamanizm ve İslam II*. Çev. H. İhsan Erkoç. Ed. C. Sungur. İstanbul: Pinhan Yayınları. 11-34.
- Dilek, İ. (2021a). *Türk Mitolojisi Sözlüğü* (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dilek, İ. (2021b). Türk Mitoloji Araştırmalarının Güncel Sorunları. *Dr. Himmet Biray Armağanı Ahde Vefa 25. Yıl*. Ed. N. Biray ve S. Eynel. İstanbul: Kesit Yayınları. 539-552.
- Dilek, İ. (2015). Türk Mitolojisi. *Türk Kültürü El Kitabı*. Ed. H. Beşirli- İ. Capçıoğlu. Ankara: Grafiker Yayınları. 267-301.
- Dilek, İ. (2023). Buket Uzuner'in "Tabiat Dörtlemesi"nin Sonuncu Romanı Ateş ve Mitoloji. *Türk Dili*. (855). 40-47.
- Doğan, S. (2019). *Congolos*. İstanbul: Profil Kitap.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. Çev. İ. Birkan. Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Erdoğan, İ., & Korkmaz, A. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ergun, P. (2016). Türk mitolojisinde ağaç kültü. *Türk Mitolojisine Giriş*, F. A. Turan ve M. Ozan (Ed.), Gazi Kitabevi, Ankara, s. 109-132.
- Gökalp, Z. (2000). *Türk Uygarlığı Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gökyay, O. Ş. (2007). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Gülyüz, H. (2019). *Yeşil Şaman ve Papağan*. Ankara: Pegem Akademi.
- Gürçay, S. (2019). Mitolojilerde uçan at motifi üzerine karşılaştırmalı bir çalışma. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, 5(1), 37-54.
- Güvenç, A. Ö. (2019). *Halk Anlatılarının Yeniden Yazımı Sürecinde Tepegöz (1923-2018)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İstanbul Ses. (t.y.). *Seherhan Kızmaz okuyucularıyla buluşuyor*. [Erişim: 17.03.2026, URL].
- Karabulut, S. (2022). *Erlik Han Tamgası*. İstanbul: Mavi Gök Yayınları.
- Kaya, M. (2011). *Mitolojiden Efsaneye Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kızmaz, S. (2023). *Umay Tacın Sırrı*. İstanbul: Ateş Yayınları.
- Köken, M. (2023). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Koncavar, A. (2023). *Kitle İletişim Araçlarında Mitoslar*. İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Köprülü, H. G. (2018). *Yada Taşı*. İstanbul: Delphinus Yayıncılık.
- Kuzay Demir, G., & Duranlı, M. (2015). Dede Korkut anlatmalarında küçük düşme motifi. *Millî Folklor*, 107, 49-59.
- Leeming, D. A. (2022). *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Loğoğlu, E. (2016). Mitoloji ve kadın. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 7(39), 105-111.
- Mandaloğlu, M. (2012). İslamiyet'ten önce Türklerde toplantı ve törenler. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 162, 211-232.
- Mercan, T. (2018). *Şamanlık ve Şaman Şifacılığı*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Oruç, S. (2020). Yesevi TEİS. (t.y.). Lütfi Parlak. [Erişim: 28.05.2026, URL].
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önal, M. N. (2007). Türk mitinin oluşumunda ışığın rolü. *Journal of Turkish Studies*, 31(II), 145-158.
- Parlak, L. (2017). *Deli Dumrul*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Perrin, M. (2003). *Şamanizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pehlivan, G. (2020). Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı: Halk Bilimsel Bir Tahlil. *Millî Mecmua*, 16. 118-134.
- Potapov, L. P. (2012). Etnografik verilerde kadim Türk tanrıçası Umay. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 165-178.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Çev. K. Akten vd. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Saydam, M. B. (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın Alsan, Ş., & Akın, S. (2020). Türk kültür ve sanatında geyik sembolizmi. *Ulakbilge*, 8(45), 215-226.
- Sayın Alsan, Ş. (2024). Gök Tanrı inancının Türk inanç sisteminde yeri ve mimariye yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(47), 1435-1456.
- Sivri, M., & Köylü, İ. (2015). Karşılaştırmalı edebiyat ve mitoloji ilişkisi. *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 185-208.
- Şimşek, E. (2017). Türk kültüründe Alkarısı inancı ve bu inanca bağlı olarak anlatılan efsaneler. *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(12), 99-115.
- Şimşek, E. (2022). Türk halk kültüründe kaplumbağa. *Ege Üniversitesi Çevre Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları*, 7, 49-79.
- Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşlarla İlgili İnançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

- Tanyu, H. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tanyu, H. (1980). *İslâmlıktan Önce Türklerde Tek Tanrı İnancı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tecir, E. T. (2024). Çift başlı kartal motifinin sembolik anlamları ve tekstillerde kullanımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(46), 951-969.
- Terzioğlu, A. H. (2023). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Efsus Yayınları.
- Terzioğlu, A. H. (t.y.). *Ahmet Haldun Terzioğlu*. [Erişim: 18.05.2026, URL].
- Teyek, S. (Haz.). (2017). *Dede Korkut Hikâyeleri: Dede Korkut Boyları* (2. bs.). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tökel, D. A. (2001). Sanat ve edebiyatın kaynağı olarak mitler. *Bilig*, 16, 59-81.
- Türkyılmaz, D. (2016). Türk mitolojisi çalışmalarının tarihçesi. *Türk Mitolojisine Giriş*, F. A. Turan ve M. Ozan (Ed.), Gazi Kitabevi, Ankara, s. 261-264.
- Uğur, V. (2018). *Vampirin Öpücüğü, Âşığın Kanı: 1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Uraz, M. (1967). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Hüsniyatı Matbaası.
- Uslu, B. (2017). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yıldız, A. D. (2010). *Popüler Türk Romanları: Kerime Nadir-Esat Mahmut Karakurt-Muazzez Tahsin Berkand 1930-1950*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yıldız, N. (2009). Türk destanlarında çocuksuzluk. *Millî Folklor*, 82, 76-88.
- Yılmaz, B. (2022). Türk ve Moğol kültürünün tarihsel paydası: Dokuz sayısı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(40), 1410-1425.
- Yüksek, R. N. (2024). Şamanizm: Ruhun keşif yolculuğu. *Uluslararası Sosyal Bilimlerde Yeni Ufuklar Dergisi*, 1(2), 99-105.