

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ**

**Hazırlayan
Büşra BOZA**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

Yüksek Lisans Tezi

**Temmuz 2020
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Büşra BOZA**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

**Temmuz 2020
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Büşra BOZA





T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

**Tez Başlığı: HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin,/...../20..... tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil/hariç
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim./...../.....

Adı Soyadı : Büşra BOZA
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı
Program Adı : Yüksek Lisans

Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Öğrenci
Büşra BOZA

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Hüseyin Nihal Atsız’ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Büşra BOZA

Danışman

Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk fikir ve siyaset hayatının adı etrafında en çok tartışma yapılmış şahsiyetlerinden biri olan Hüseyin Nihal Atsız tarih ve edebiyat bilimi alanında da önemli eserler üretmiştir. Bunlara ilaveten, Atsız şiir, hikâye ve romanlarıyla, yayımlandığı tarihten günümüze sürekli okunan bir sanatkâr olmuştur. Onun, “tarihî roman”ın Türkçedeki en başarılı yazarlarından biri olduğu konusunda yaygın ve yerleşik bir kanaat mevcuttur. Şiirleri, “epik” tarzın güçlü örneklerinden oluş bir kısmı marş olarak da bestelenmiştir.

“Hüseyin Nihal Atsız’ın Sanat Eserleri’nin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili” başlıklı bu çalışmada, Atsız’ın *Bozkurtlar*, *Deli Kurt*, *Ruh Adam*, *Z Vitamini* ve *Dalkavuklar Gecesi* romanları; *Yolların Sonu* başlığıyla kitaplaştırılmış şiirleri ve *Hikâyeler* başlığı altında toplanan altı hikâyesi arketipsel eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. *Bozkurtlar* romanı, *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* şeklinde ilk yayımlandığı biçimde ayrı ayrı ele alınmıştır.

Her inceleme yönteminin aynı zamanda bir okuma biçimi önerisi olduğu gerçeğinden hareket edilerek Atsız’ın eserlerine “arketip”in ve “mit”in penceresinden bakıldığında nelere ulaşılabileceği anlaşılmaya çalışılmış; aynı zamanda her incelemenin bir edebî değer araştırması olduğu vurgusundan hareket edilmiştir.

Çalışmada gerekli ön araştırmaları takiben önce teorik çerçeve oluşturulmuş, sonra inceleme konusu eserler okunarak fişleme yöntemiyle malzeme çıkarılmış ve tasnif edilmiştir. Elde edilen malzemenin tahlili yapılırken sadece yüzeysel bir yorumlama yapmaktan kaçınıp bu malzemenin “yapı taşı” olarak bütünün oluşumuna katkısı anlaşılmaya gayret edilmiştir.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde arketipsel eleştiri yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Buna ilaveten Hüseyin Nihal Atsız’ın hayatı ve eserleri de kısaca bu kısma ilave edilmiştir. Çalışmanın “monografi” niteliğinde olmaması; Atsız hakkında bu tarzda başka çalışmaların olması sebebiyle bu bilgiler kısa tutulmuştur.

“Arketipsel Doğa İmgeleri” başlığı taşıyan Birinci Bölümde “tabiat unsurları”, “gök cisimleri”, “mevsimler”, “yeryüzü şekilleri” ve “madenler” mitolojik verilerle birlikte değerlendirilerek Atsız’ın sanat eserlerindeki yerleri ve işlevleri tespit edilmiştir.

İkinci Bölümde Atsız’ın sanat eserlerindeki “Arketipsel Benlikler” tespit edilerek yorumlanmış; kahraman, persona, gölge, yaşlı bilge, anima/animus gibi ruhsal benlik yapılarının inceleme konusu eserlere nasıl yansıdığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü Bölümde “Hayvan Arketipleri” araştırılmış; aslan, at, kurt, deve, pars gibi hayvanların mitik ve arketipik yönlerinin metinlere nasıl yansıtıldığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü Bölümde Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eseri esas alınarak *Bozkurtlar*, *Deli Kurt*, *Ruh Adam* romanları ve Atsız’ın bazı şiirleri yola çıkış-erginlenme-dönüş evrelerinden oluşan yolculuk sistematiği çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Son bölümde renk ve sayı arketiplerinin Atsız’ın sanat eserlerindeki yeri ve işlevi tespit edilmiş; sonuç kısmında ise elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Kaynakçada sadece doğrudan yararlanılan eserlerin künyelerine ver verilmiştir.

Yaşamımın her anında beni destekleyen ve teşvik eden; daima yanımda olan canım anneme, babama ve kardeşlerime sonsuz teşekkür ederim. Ulu önder Atatürk’ün “Gelecek gençlerin gençler ise öğretmenlerin eseridir.” sözünü ilke edinerek lisans öğrenciliğimin başlarında yürümeye karar verdiğim bu meşakkatli yolda, elimden tutan, yolumu aydınlatan, sabrı ve sabırla öğrenmeyi öğreten rehberim; “bilge arketipi”nin mümessili kıymetli Hocam Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK’e minnet ve şükranlarımı sunarım.

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ

Büşra BOZA

**Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2020
Danışman: Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

KISA ÖZET

Köken itibarıyla eski Yunanca olan “arketip”, “arhe” ve “typos” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Modern psikolojinin ana terimlerinden olan bu kavram, Carl Gustav Jung’un belirttiği üzere insan zihninin ortak (kolektif) bilinçdışında yatan “ilk imge”ler, “ana numune”ler şeklinde tanımlanmaktadır. Platon’un “idea”ıyla eş anlama gelen arketip sadece gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmamış; dünya kurulduğundan beri insan zihninde doğuştan, kendiliğinden var olmuştur.

Mitolojik anlatılarda, destanlarda da tezahürlerini gördüğümüz arketipler, günümüz modern anlatılarında ortak bilinçdışı öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılda ortaya çıkan “arketipsel eleştiri”, edebî eserde var olan ortak bilinçdışı imgelerini ve kullanımlarını tespit etmek; elde edilen bulgular üzerinden estetik değer yargısına ulaşmak amacıyla kullanılan eleştiri yöntemlerinden biridir.

Türk edebiyatında şair, romancı ve hikâyeci kimliğiyle tanınan Hüseyin Nihal Atsız’ın *Bozkurtlar*, *Deli Kurt*, *Ruh Adam*, *Z Vitamini* ve *Dalkavuklar Gecesi* romanları; şiirlerini topladığı *Yolların Sonu* ve *Hikâyeler* başlıklı sanat eserlerinin arketipsel eleştiri yöntemi esas alınarak incelenmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Beş bölümden oluşan çalışmada arketipsel doğa imgeleri, arketipsel benlikler, hayvan arketipleri, yolculuk arketipi ve diğer arketipsel semboller hakkında verilen bilgiler ışığında sanat metinleri değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonunda Hüseyin Nihal Atsız’ın eserlerinde mitolojinin verilerinden özellikle Türk mitolojisinden faydalandığı; zaman zaman bunlara arketipsel anlamlar yüklediği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hüseyin Nihal Atsız, roman, şiir, hikâye, arketipsel eleştiri.

THE ANALYSIS OF HÜSEYİN NİHAL ATSIZ’S ART WORKS BY THE ARCHETYPAL CRITICISM METHOD

Büşra BOZA

Erciyes University, Social Sciences İnstitute
Master Thesis, July 2020

Supervisor: Associate Prof. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ABSTRACT

“Archetype” consists of two words; “arche” and “typos” and has an ancient Greek origin. This concept, that is one of the main terms of modern psychology, is defined by Carl Gustav Jung as "first images", "main samples" that lie in the common (collective) unconscious of the human mind. The archetype synonymous with Plato's “idea” was not only common with tradition, language and immigration but it has existed spontaneously in the human mind from the time the world existed.

Archetypes, which we observe in mythological narratives and epics, are common unconscious elements in today's modern narratives. "Archetypal criticism" that emerged in the 20th century is one of the critical methods used to reach aesthetic value judgment based on the findings obtained and used to identify the common unconscious images and their use in the literary work.

The subject of this study is to examine Hüseyin Nihal Atsız' s, who is known by his poet, novelist and storyteller identity in Turkish Literature, novels; *Bozkurtlar*, *Deli Kurt*, *Ruh Adam*, *Z Vitamini* and *Dalkavuklar Gecesi* and his artwork titled *Yolların Sonu* and *Hikâyeler* which he collected his poems based on the archetypal criticism method.

In this study that consists of five chapters, art articles are examined with the information given about archetypal natural images, archetypal personality, animal archetypes, travel archetypes and other archetypal symbols.

At the end of the study, it was determined that Hüseyin Nihal Atsız used the data of mythology especially Turkish mythology in his works and it has been identified that from time to time he attributed archetypal meanings to them.

Keywords: Hüseyin Nihal Atsız, novel, poetry, story, archetypal criticism.

İÇİNDEKİLER

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
İNTİHAL FORMU	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	iii
KABUL ONAY	iv
ÖN SÖZ	v
KISA ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
Arketipsel Eleştiri.....	1
Hüseyin Nihal Atsız'ın Hayatı Ve Eserleri.....	5

BİRİNCİ BÖLÜM

ARKETİPSEL DOĞA İMGELERİ

1. TABİAT UNSURLARI	10
1.1. Işık.....	10
1.2. Ağaç	16
1.2.1. Çam Ağacı.....	21
1.2.2. Çınar Ağacı	23
1.2.3. Elma	24
1.2.4. Nar.....	27
1.3. Ateş	28
1.4. Su	35
1.5. Toprak	43
1.6. Hava	47
2. GÖK CİSİMLERİ	52
2.1. Güneş	52
2.2. Ay.....	57
3. MEVSİMLER	66
3.1. İlkbahar	66

3.2. Yaz	71
3.3. Sonbahar.....	77
3.4. Kış	82
4. YERYÜZÜ ŞEKİLLERİ	87
4.1. Dağ.....	87
4.2. Mağara.....	92
4.3. Uçurum.....	95
4.4. Kuyu.....	97
5. MADENLER	98
5.1. Demir	98
5.2. Altın	101
5.3. Taş.....	104

İKİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE ARKETİPSEL BENLİKLER

2. ARKETİPSEL BENLİKLER.....	106
2.1. Kahraman	106
2.2. Persona	116
2.3. Gölge	120
2.4. Hilebaz	126
2.5. Yaşlı Bilge.....	133
2.6. Büyücü/Şaman	142
2.7. Yetim.....	145
2.8. Anima/Animus	148
2.9. Kadın Temelli Arketipler	154
2.9.1. Büyük Anne	154
2.9.2. Adalet Ana	160
2.9.3. Dokuyucu Ana	162
2.9.4. Gece Kraliçesi	167
2.9.5. Işığın Hanımı.....	170
2.9.6. Ocağın Hanımı	176
2.9.7. Yeryüzü Kraliçesi.....	179

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE HAYVAN
ARKETİPLERİ

3. HAYVAN ARKETİPLERİ.....	183
3.1. Aslan	183
3.2. At.....	184
3.3. Deve	187
3.4. Ejderha/Yılan	188
3.5. Köpek	191
3.6. Kurt	194
3.7. Pars/Kaplan	196
3.8. Kuşlar	198
3.8.1. Baykuş.....	198
3.8.2. Kartal/Doğan.....	200

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE YOLCULUK/AŞAMA
ARKETİPİ

4. YOLCULUK/AŞAMA ARKETİPİ.....	204
4.1. Bozkurtlar Romanında Yolculuk Arketipi	206
1. Yola Çıkış	206
1.1. Maceraya Çağrı (Kahramanın Seçilmesinin İşaretleri).....	206
1.2. Çağrının Reddedilmesi (Tanrıdan Kaçma Budalılığı).....	207
1.3. Doğaüstü Yardım (Kendisi İçin Uygun Macerasını Üstlenmiş Olana Beklenmedik Yardım)	207
1.4. İlk Eşiğin Aşılması.....	208
1.5. Balinanın Karnı (Gecenin Diyarına Geçiş).....	209
2. ERGİNLENME.....	210
2.1. Sınavlar Yolu (Tanrıların Tehlikeli Yönü)	210
2.2. Tanrıçayla Karşılaşma (Çocukluk Mutluluğunun Yeniden Elde Edilmesi)	210
2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın (Oidipous'un Anlaması ve Acısı).....	211
2.4. Babanın Gönlnü Alma.....	212
2.5. Tanrılaştırma	212

2.6. Nihai/En Son Ödül	212
3. DÖNÜŞ	213
3.1. Dönüşü Reddedilişi (İnkâr Edilen Dünya).....	213
3.2. Büyülü Kaçış (Prometheus'un Kaçışı).....	214
3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş.....	214
3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması (Sıradan Dünyaya Dönüş)	215
3.5. İki Dünyanın Ustası	215
3.6. Yaşama Özgürlüğü (Nihai Ödülün Doğası ve İşlevi)	216
3.7. Deli Kurt Romanında Yolculuk Arketipi	216
1. Yola Çıkış	217
1.1. Maceraya Çağrı	217
1.2. Çağrının Reddedilmesi.....	217
1.3. Doğaüstü Yardım	218
1.4. İlk Eşiğin Aşılması.....	218
1.5. Balinanın Karnı	219
2. Erginlenme	219
2.1. Sınavlar Yolu	219
2.2. Tanrıçayla Karşılaşma.....	220
2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın	220
2.4. Babanın Gönlünü Alma.....	221
2.5. Tanrılaştırma	221
2.6. En Son Ödül	221
3. DÖNÜŞ	222
3.1. Dönüşü Reddetme	222
3.2. Büyülü Kaçış.....	222
3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş.....	222
3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması.....	223
3.5. İki Dünyanın Ustası	223
3.6. Yaşama Özgürlüğü.....	223
4.3. Ruh Adam Romanında Yolculuk Arketipi.....	224
1. YOLA ÇIKIŞ	226
1.1. Maceraya Çağrı	226
1.2. Çağrının Reddedilmesi.....	226

1.3. Doğaüstü Yardım	227
1.4. İlk Eşiğin Aşılması.....	227
1.5. Balinanın Karnı	227
2. ERGİNLENME.....	228
2.1. Sınavlar Yolu	228
2.2. Tanrıçayla Karşılaşma.....	229
2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın	229
2.4. Babanın Gönlünü Alma.....	230
2.5. Tanrılaştırma	230
2.6. Nihai/ En Son Ödül	231
3. DÖNÜŞ	231
3.1. Dönüşü Reddetme	232
3.2. Büyülü Kaçış.....	232
3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş.....	232
3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması.....	233
3.5. İki Dünyanın Ustası	233
3.6. Yaşama Özgürlüğü.....	233
4.4. Atsız'ın Şiirlerinde Yolculuk Arketipi.....	235
4.4.1. Yolların Sonu	235
4.4.2. Kahramanların Ölümü.....	237
4.4.3. Yarının Türküsü	238
4.4.4. Kömen.....	239
4.4.5. Gel Buyruğu	241
4.4.6. Geri Gelen Mektup.....	242

BEŞİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE DİĞER ARKETİPSEL SEMBOLLER

5. Diğer Arketipsel Semboller.....	244
5.1. Renk Arketipleri.....	244
5.2. Sayı Arketipleri	253
SONUÇ.....	261
KAYNAKÇA	264

GİRİŞ

Arketipsel Eleştiri

En genel tanımıyla “edebiyat”, dille yapılan güzel sanat dalıdır. Estetik bir değer ile icra edilen şiir, hikâye roman gibi pek çok tür edebiyat sanatı bünyesinde yer alır. Edebî olan bir eseri araştırma, inceleme, tahlil ve tenkitlerle okuyucu/sanatçı/toplum üzerindeki etkisini belirleme ise “edebiyat bilimi” olarak adlandırılmaktadır (Çetişli, 2014, 305). On dokuzuncu yüzyılın ortalarında bilim yolunda ilk adımlarını atan “edebiyat bilimi”, sosyal bilimler içerisinde yer almaktadır. Tarih, coğrafya, felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi edebiyat bilimi de konusunu insandan almış ve bu bilim dallarının veri ve imkânlarından yararlanarak disiplinler arası çalışma alanları doğurmuştur (Sarıçiçek, 2013, 1).

Özellikle Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan, Erich Fromm gibi modern psikolojinin kurucu isimlerinin tezleri, metin çözümlemelerinde psikolojinin verilerinden yararlanma olanağı sağlamıştır. Freud’un bilhassa bilinçaltı/bilinçdışı ve rüyalarla ilgili çalışmalarıyla teknik bir anlam kazanan psikanalitik kuram edebî eserin ve eseri yaratan sanatçının psikolojisini, bilinçaltını ve cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak ve yorumlamak bağlamında kullanılmıştır (Moran, 1988, 132).

Freud’un açtığı yoldan yürüyüp sonra farklı bir yönelişe giren ünlü psikanalist Carl Gustav Jung’un geliştirdiği arketip kuramı “arketipçi eleştiri” olarak bilinen bir yöntemin doğmasına vesile olmuştur. Berna Moran, bu yöntemin, esere dönük bir anlam araştırması olduğunu söyler. Yöntemin amacı çok eski çağlardan beri insanları etkileyen; onlara derinden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmaktır. Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler; kişiler, imgeler, semboller, durumlar hatta olay örgüleri olabilir (Moran, 1988, 189). Ancak burada şunu da ifade etmek gerekir ki; arketipsel eleştiri, sadece içerik anlamlandırması değil aynı zamanda biçim estetiği çözümlemesidir.

Arketipsel eleştirinin gelişiminde, dinler tarihi ve mitoloji üzerinde çalışmalar yapan James G. Frazer'ın *Altın Dal* adlı iki ciltlik eseri; Mircea Eliade'nin başta *Dinler Tarihine Giriş*, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-II* olmak üzere *Ebedî Dönüş Mitosu*, *İmgeler ve Simgeler*, *Kutsal ve Kutsal Dışı*, *Mitlerin Özellikleri*, *Şamanizm*, *Demirciler ve Simyacılar* gibi pek çok eseri, arketipsel eleştiriye büyük katkı sağlamıştır.

Dinler tarihçisi olan Eliade, mit ve semboller üzerine yaptığı çalışmalarla pek çok bilim dalına fayda sağlamıştır. Eliade özellikle mit kavramını ve işlevini ele aldığı *Mitlerin Özellikleri* adlı eserinde mitin başlıca işlevinin insan yaşantısını anlamlı kılan beslenme, barınma, evlilik, eğitim, sanat, bilgelik gibi pek çok etkinliğin ve ritüelin örnek modelini ortaya çıkarmak olduğunu dile getirmektedir (Eliade, 2018, 20). Buna göre mitler, arketipleri taşımaktadır; mit bir öyküyse içindeki zaman, mekân, şahıs, olay örgüsü gibi yapısal unsurlar aslında birer arketiptir. Mit, başlangıç olan en eski zamandaki olayı anlatır; bu sebeple ilk modeli betimler.

Mitlerin yapısı ve işlevini açıklayan Eliade, özellikle arkaik toplumlarda yaşanan biçimiyle;

1- Mitlerin doğaüstü varlıkların öyküsünü olduğunu; 2- Öykünün gerçek ve kutsal olarak adlandırıldığını; 3- Bu öykülerin her zaman yaratılışla, insana özgü eylemlerin örnek tiplerini oluşturduğunu; 4- Mitin aslında nesnenin kökeni olduğunu ve bunların “yaşanan”, “tekrarlanan” bilgi ile bağlantısını dile getirir. Miti anımsatmak “yaşamak”la mümkündür; bu da dinsel yaşantıyla ilgilidir. Bu sebeple mitin yaşadığı/gerçekleştiği zaman, kutsal zamandır (Eliade, 2018, 33).

Edebiyat araştırmacıları René Wellek ve Austin Warren da *Edebiyat Teorisi* adlı eserde mitin olağanüstü özelliklere sahip bir hikâye olduğunu ve hikâye anlattığını, sosyal bir karakter taşıyarak evrensel ve mistik değeri ifade eden bir arketip olduğunu belirterek mitin edebiyat teorisiyle olan bağlantısına değinmişlerdir (Wellek, 2013, 220).

Analitik psikolojinin kurucu isimlerinden biri olan İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung (1875-1961) “arketip” terimini ilk kez kullanan ve bunu modern psikolojiye kazandıran kişidir. Köken itibarıyla eski Yunanca bir sözcük olan “arketip”; “arche” (başlangıçtaki ilk) ve “typos” (biçim) sözcüklerinin birleşiminden oluşmuş; Türkçe’de

“ilk imge”, “ana örnek”, “asıl numune” gibi biçimlerde gösterilmiştir (Sarıçiçek, 2013, 5).

Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri* adlı eserinde arketipi: “Augustin’in bir deyimine dayanarak, bu ortak (kolektif) temel örneklere arşetip’ler adını verdim. Bir arşetip, bir model, gerek biçim, gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir.” (Jung, 1998a, 51) şeklinde tarif etmektedir.

Dünya kurulduğu ilk andan itibaren insan zihninin en karanlık bölgesinde yani ortak (kolektif) bilinçdışında yer alan arketipler; din dil, ırk farkı gözetmeksizin doğuştan ve kendiliğinden var olmuş ilk imgelerdir. Antik çağda bile kullanılmış; Platon’un “ideası”sıyla eş anlama gelen arketip, ilk görüntüsünü Tanrı’yı temsil eden ışık ile yansıtmıştır (Jung, 2017a, 17).

Jung yaptığı çalışmalarla arketiplerin bir kültür ya da ırka bağlı olmadığını; tüm insanlığın ortak malı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Örneğin mitlerde, masalarda sık karşılaştığımız kurtarıcı/seçilmiş bir kahraman; bu kahramanın yer altına inmesi, ejderhalarla savaşması, bir balık ya da canavar tarafından yutulması insanlığın kolektif bilinçdışında yer alan temel motiflerdendir.

Bu sebeple Jung arketiplerin psişenin yok edilmez bir varlığı olduğunu ve onları bir kenara atmanın insana hiçbir şey kazandırmayacağını belirtmektedir (Jung, 2015a, 126).

Jung’un arketip kuramından hareketle, arketipsel eleştiriyi geliştiren Northrop Frye’in *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinin üçüncü denemesi “Arketipik Eleştiri; Mit Teorisi” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde arketipik anlam teorisinin vahyi, şeytani ve analogik imgelemleri ve dört ana tür olan komedi, romans, tragedy ve hiciv’in mevsim sistematığı ile mitsel yönü vurgulanmıştır. Her bir mevsime karşılık gelen bu dört tür, edebî biçimin yapısal düzenleyicisi olarak kabul edilmektedir. Frye’in *Büyük Şifre* ve *Kudretli Kelimeler* başlıklı diğer eserleri de edebiyat incelemesine büyük katkı sağlamaktadır.

Cherry Gilchrist’in *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde ise Jung’un arketipsel benliklerinden hareketle üç ana, üç hanım ve üç tanrıça üzerinden kadın arketiplerinin

fiziksel, ruhsal ve evrimsel özellikleri tanıtılmaktadır. Dokuz kadını ele alan Gilchrist, bu rakamın pek çok mitolojide sembolik ve kutsal bir biçimde karşımıza çıktığını dile getirmiş ve dokuz arketipsel figürü; Güzellik Kraliçesi, Dokuyucu Ana, Işığın Hanımı, Gece Kraliçesi, Büyük Ana, Ocağın Hanımı, Yeryüzü Kraliçesi, Adalet Ana ve Dansın Hanımı olarak ele almıştır. Manuella Dunn Mascetti'nin *İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi* adlı eseri de kadın arketipleri üzerine yapılan çalışmalardan biridir.

Robert Moore ve Douglas Gilette'nin *Warrior, Magician, Lover Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine* adlı eserinde “kral”, “savaşçı”, “büyücü” ve “âşık” üzerinden ele aldığı erkek temelli arketipler yine arketipsel eleştiri bağlamında faydalanılabilecek kaynaklardan biri olmaktadır. Ayrıca Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman* adlı eserinde yaşam yolculuğumuzda karşımıza çıkan “yetim”, “gezgin”, “savaşçı”, “fedakâr”, “masum” ve “büyücü” şeklinde adlandırdığı altı arketipi ele almaktadır.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı eserinde mitik ve efsanevi anlatılarda yolculuk temasının sistematiğini tespit eden Joseph Campbell, çalışmasında arketipsel bir görüntü olan yolculuğun insan doğasını yansıtan yola çıkış-erginlenme ve dönüş üzerinden şekillendiğini belirtmektedir. Özellikle olay örgüsü bağlamında edebî eser incelenmesine katkıda bulunan Campbell, mitlerden ve psikanalizden yararlanmaktadır.

Edebiyat bilimci Mümtaz Sarıçipek'in *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu* adlı eseri, edebiyat bilimi ve psikoloji ilişkisini açıklayan; arketipi ve arketip araştırmalarını tanıtan; arketipsel figürler, mit sistematiği ve yolculuk/aşama arketipi temelli metin çözümlemelerini içeren önemli bir kaynaktır. Temel referansını Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ve Frye'nin *Anatomy of Criticism* adlı eserinin mit sistematiği kuramından alan Sarıçipek, dört Türk romanı; *Huzur*, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Yeni Hayat* ile Yahya Kemal'in birbirinin tamamlayıcısı üç şiirini mit sistematiği ve yolculuk arketipi bağlamında çözümlemiştir. Bu incelemelere ek olarak Bahtiyar Vahapzade'nin *Nereye Gidiyor Bu Dünya*, *İkinci Ses* ve *Feryad* adlı Türkiye Türkçesine aktarılmış üç oyunu da arketipsel benlikler bağlamında ele alınmıştır.

Hüseyin Nihal Atsız'ın Hayatı Ve Eserleri

Osman Fikri Sertkaya'nın *Hüseyin Nihal Atsız Hayatı ve Eserleri* ve Ahmet Bican Ercilasun'un *Atsız: Türkçülüğün Mistik Önderi* başlıklı eserlerinden öğrendiğimize göre 12 Ocak 1905 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Hüseyin Nihal, hem anne hem baba tarafından denizci bir ailenin çocuğudur. Babası Osmanlı Donanması yüzbaşısı olan Mehmed Nail Bey, Gümüşhane'nin Midi Köyü'ndeki Çiftçioğulları ailesinden gelen "makine önyüzbaşı" Hüseyin Efendi'nin oğlu; annesi Zehra Hanım ise Trabzon'un Kadioğulları'ndan denizci bir subayın kızıdır.

Nejdet (Sançar) ve Fatma Nezihe adında iki kardeşi olan Hüseyin Nihal, babasının mesleği dolayısıyla pek çok mektep değiştirmiştir. 1911 yılında Kadıköy Fransız Mektebi'ne başlayan Hüseyin Nihal aynı yıl Alman Mektebi'ne ardından Süveyş'teki bir Fransız okuluna devam etmiştir. Ailenin tekrar İstanbul'a dönmesi sebebiyle 1912'de Cezayirli Gazi Hasan Paşa Mektebi'ne devam eden Hüseyin Nihal, ailenin taşınmaları ve çeşitli olaylar sebebiyle mektep macerasına sırasıyla Kadıköy Osmanlı İttihad Mektebi, Kadıköy Sultanisi, İstanbul Sultanisi ve Askerî Tıbbiye'de devam etmiştir.

Askerî Tıbbiye döneminde gençliğin tüm coşku ve heyecanını yaşayan Hüseyin Nihal, 1925 yılında Bağdatlı bir Arap olan Birinci Mülazım Mesut Süreya'ya selam vermediği için Askerî Tıbbiye'den ihraç edilmiştir. Aslında bu ihracın temelinde Hüseyin Nihal'in 1924 yılında Ziya Gökalp'in cenazesinden sonra saygısızlıkta bulunan öğrencilerle kavga etmesi yatmaktadır.

Okuldan uzaklaştırıldıktan sonra Kabataş Lisesi'nde muallimlik yapan Hüseyin Nihal, çok kısa bir süre sonra buradan istifa ederek Deniz Yolları vapurunda kâtiplik yapmıştır.

1926 yılında Türk Ocağı çevresinde faaliyet gösteren Atsız'ın bilgi birikimi ve okuma hevesi Fuad Köprülü'nün dikkatini çekmiş ve Edebiyat Fakültesi'ne girmesi Köprülü tarafından telkin edilmiştir. Atsız 1926 yılında hem Edebiyat Fakültesi'ne hem Yüksek Muallim Mektebi'ne kaydolmuş; ders döneminden yaklaşık bir hafta sonra askere alındığı için eğitimine 1927 yılında başlamıştır. 1927-1930 yılları arasında Edebiyat Fakültesi'ni tamamlayan Atsız, bu yıllar arasında Tarih bölümü derslerine de girmiş; Zeki Velidi Togan'ın öğrencisi olmuştur. Ayrıca bu dönemde Pertev Naili Boratav,

Kenan Hulusi, Nihat Sami Banarlı, Orhan Şaik Gökyay gibi geleceğin bilim ve sanat adamlarıyla sınıf arkadaşı olan Atsız'ın ilk makalesi 1928 yılında *Türkiyat Mecmuası*'nda yayımlanmıştır.

1930 yılında annesini kaybeden Atsız, Türkoloji eğitimini tamamlayarak 1931'de Fuad Köprülü'nün asistanı olmuş; 15 Mayıs 1931-25 Eylül 1932 sürecinde, on yedi sayı olarak *Atsız Mecmua*'yı çıkarmıştır.

İlk evliliğini, Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünden mezun olan Mehpare Hanım'la 1931 yılında yapan Atsız'ın bu birlikteliği 1935 yılında son bulmuştur.

1932 senesinde Reşid Galip'in 'Zeki Velidi Togan'ın öğrencisi olmadığım için şükrediyorum' sözünü Atsız ve sekiz arkadaşı yazdıkları bir telgrafla protesto etmiştir. Reşid Galip'in milletvekili olmasıyla beraber Atsız'ı üniversiteden uzaklaştırmak için *Atsız Mecmua*'da yayımlanan yazısı hedef gösterilerek 13 Mart 1933 yılında asistanlığına son verilmiştir. Bu olayın ardından Tokatlıyan'daki bir çay toplantısında Edebiyat Fakültesi dekanı olan Ali Muzaffer Bey'i tokatlayan Atsız, 1933'te önce Malatya Ortaokulu'na ardından Edirne Lisesi'ne sürgün edilmiştir. 1933 yılında *Aylık Kurt Yayınları* adı altında yayımcılığa başlayan Atsız, 5 Kasım 1933-16 Temmuz 1934 sürecinde *Orhun Dergisi*'ni çıkarmıştır.

1933 senesinin Ağustos ayında dokuz arkadaşıyla birlikte yaptığı "Çanakkale Yürüyüşü"nü kitap olarak yayımlayan Atsız, 27 Şubat 1936 yılında bu geziye katılan arkadaşlarından biri olan tarih öğretmeni Bedriye Hanım'la evlenmiştir. Bu evlilikten çiftin oğulları Yağmur ve Buğra dünyaya gelmiştir. 1959 yılında şiddetli geçimsizlikten ötürü Bedriye Hanım'ın Almanya'ya gitmesiyle başlayan ayrılık süreci, Atsız'ın ölümünden kısa bir süre önce resmi boşanma kararıyla (24 Mart 1975) tescil edilmiştir.

1934 yılında "Atsız" soyadını alan Hüseyin Nihal, çeşitli okullarda edebiyat öğretmeni olarak görev yapmış; 1943-1944 yıllarında *Orhun Dergisi*'ni yeniden neşretmiştir. 1944 yılında dergisinde yayımladığı Başbakan Şükrü Saraçoğlu'na açık mektubu ve Millî Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'i istifaya çağırması döneminde büyük yankı uyandırmış; bu olay sonucu Atsız'ın Boğaziçi Lisesi'ndeki görevine son verilmiştir. Bu iki mektubun ardından Atsız-Sabahattin Ali davası başlamış; davanın ikinci duruşmasında (3 Mayıs 1944) üniversite öğrencilerinin ağırlıkta olduğu bir grup

tarafından Atsız lehine yapılan gösteriler, “İrkçılık-Turancılık” davasının açılmasına sebep olmuştur. Bu süreçte Hüseyin Nihal Atsız’ın yanında Alparslan Türkeş, Zeki Velidi Togan, Reha Oğuz Türkkan, Orhan Şaik Gökyay, Fethi Tevetoğlu gibi devrin Türkçü aydınları büyük sıkıntılar çekmiş ağır işkencelere maruz kalmışlardır. Yargılamalar sonucunda mahkemenin verdiği tüm hapis cezaları Askerî Yargıtay tarafından bozularak tüm sanıklar beraat etmiştir.

1949 yılında Süleymaniye Kütüphanesi’nde uzman olarak görev yapan Atsız, 1950 yılında Haydarpaşa Lisesi’nde öğretmenlik yapmış; 1964 yılında *Ötüken Dergisi*’ni çıkarmıştır. 1967’de derginin Nisan sayısında “Konuşmalar” başlıklı bir yazı dizisi yayımlamaya başlayan Atsız, yazılarında Kürtçülük ve bölücülük tehlikesinden bahsetmiştir. Ancak bu yazılar sebebiyle hakkında dava açılan Atsız, on beş aylık hapis cezasına mahkûm edilmiştir. Atsız’ın hastalıklarından ötürü cezaevine konulamayacağı raporlar halinde belirtilse de bu durum kabul edilmemiştir. Pek çok millîyetçi bilim adamı, üniversite personeli ve öğrencilerin katılımıyla gerçekleşen imza kampanyasıyla dönemin Cumhurbaşkanı’na af mektubu yazılmıştır. 1974 yılında Cumhurbaşkanı tarafından affedilen Atsız, 11 Aralık 1975’te tekrar eden bir kalp krizi sonucu hayata gözlerini yummuştur.

Hüseyin Nihal Atsız’ın Eserleri:¹

Romanları

Atsız, *Dalkavuklar Gecesi*, İstanbul, 26 Mayıs 1941.

Atsız, *Bozkurtların Ölümü*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946.

Atsız, *Bozkurtlar Diriliyor*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1949.

Atsız, *Deli Kurt*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1958.

Selim Pusat, *Z Vitamini*, Büyük Doğu Mecmuası, 1959.

Atsız, *Ruh Adam*, Ötüken, İstanbul, 1972.

Hikâyeleri

Hasan Dayı, Cumhuriyet, 1925.

Dönüş, Atsız Mecmua, 1931; Orhun, 1943.

Şehidlerin Duası, Atsız Mecmua 1931; Orhun, 1943.

Erkek Kız, Atsız Mecmua, 1931.

¹ Bu bilgiler, Osman Fikri Sertkaya’nın *Hüseyin Nihal Atsız Hayatı ve Eserleri* başlıklı kitabından alınmıştır.

İki Onbaşı, Atsız Mecmua, 1931; Çınaraltı, 1942; Ötüken, 1966.

Her Çağın Masalı: Bozdoğanla Sarı Yılan, Ötüken 1966.

Şiirleri

Çeşitli dergilerde yayımlanan şiirler, 1946 yılında *Yolların Sonu* başlığı altında İstanbul'da kitaplaştırılmıştır.

Diğer Kitapları

1. Nihal Atsız, *Divan-ı Türki-i Basit, gramer ve lügati*, 1930, Mezuniyet Tezi, Türkiyat Enstitüsü, no 82, 111 s.
2. H. Nihal (Atsız), "*Sart başı*"na Cevap, *Yerli doktorlar olmadığı için ölen "merhum" Atsız Mecmua Müdürü'nden, ecnebi doktorlar sayesinde yaşayan Yaş Türkistan Müdürü 'ne*, İstanbul 1933.
3. Atsız, *Çanakkale'ye Yürüyüş*, İstanbul 1933.
4. Atsız, *XVİnci asır şâirlerinden Edirne/i Nazmî'nin Eseri ve Bu Eserin Türk Dili ve Kültürü Bakımından Ehemmiyeti*, İstanbul 1934.
5. Atsız, *Türk Tarihi Üzerinde Toplamalar, Birinci Bölüm, En eski zamanlardan başlayarak Apar sülalesinin düşmesi tarihi olan milâdî 552'ye kadar*, İstanbul 1935.
6. Atsız, *Komünist Don Kişotu Proleter Burjuva Nâzım Hikmetof Yoldaşa*, İstanbul 1935.
7. Atsız, *XVİnci Asır Tarihçisi Şükrüllah, Dokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi, Eski Türklerle Fatih Sultan Mehmed'in tahta oturmasına kadar olan Osmanlı tarihinden bahseder*, İstanbul 1939.
8. Nihal Atsız, *Müneccimbaşı, Şeyh Ahmet Dede Efendi, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1940.
9. Atsız, *900üncü Yıl Dönümü (1040-1940)*, İstanbul 1940.
10. Atsız, *İçimizdeki Şeytanlar*, İstanbul 1940.
11. Atsız, *En Sinsi Tehlike*, 1) Komünist Don Kişotu Proleter Burjuva Nâzım Hikmetof Yoldaşa, 2) İçimizdeki Şeytanlar, 3) Üç rejim, 4) En Sinsi Tehlike, İstanbul 1 Ağustos 1943.
12. Atsız, *Türk Edebiyatı Tarihi. En eski çağlardan başlayarak Büyük Selçüklülerin sonuna kadar*, İstanbul 1940.
13. Atsız, *Hesap Böyle Verilir*, İstanbul 1943.
14. İ. Süruri Ermete (Üçüncü dereceden harb malûlü piyade subayı), *Türkiye Asla Boyun Eğmeyecektir* (Türk-Rus savaşlarının özeti), İstanbul 10 Haziran 1946 Üsküdar.

15. Atsız, *Ahmedî, Dâstân ve Tevârih-i Mülûk-i Âl-i Osman*, Türkiye Yayınevi'nin İstanbul'da 1949'da yayınladığı *Osmanlı Tarihleri I*, adlı eserin 1-35. sahifelerinde.
16. Atsız, *Şükriullah, Behcetü't-tevârih*, Türkiye Yayınevi'nin İstanbul'da yayınladığı *Osmanlı Tarihleri I*, adlı eserin 37-76. sahifelerinde.
17. Atsız, *Aşıkpaşaoğlu Ahmed Âşıkî, Tevârih-i Âl-i Osman*, Türkiye Yayınevi'nin İstanbul'da 1949'da yayınladığı *Osmanlı Tarihleri I*, adlı eserin 77 -318. sahifelerinde.
18. Atsız, *900'üncü Yıldönümü - Devletimizin Kuruluşu*, İstanbul, 20 Mayıs 1955, 1-51, 51-64 s.
19. Atsız, *Türk Ülküsü*, İstanbul 1956.
20. Atsız, *Osman (Bayburtlu), Tevârih-i Cedîd-i Mir'ât-i Cihân*, İstanbul 1961.
21. Atsız, *Osmanlı Tarihine Ait Takvimler I, 824, 835 ve 843 tarihli takvimler*, İstanbul 1961.
22. Atsız, *Ordinaryüs'ün Fahiş Yanlıları (Ali Fuad Başgil'e cevap)*, İstanbul, 15 Ekim 1961.
23. Atsız, *Türk Tarihinde Mes'eleler*, Afşın Yayınları, no 8, Ankara 1966.
24. Atsız, *Birgili Mehmed Efendi Bibliyografyası*, İstanbul 1966.
25. Atsız, *İstanbul Kütüphanelerine Göre Ebüssuud Bibliyografyası*, İstanbul 1967.
26. Atsız, *Âlî Bibliyografyası*, İstanbul 1968.
27. Atsız, *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*, 1000 Temel Eser no 23, İstanbul 1970.
28. Atsız, *Evliya Çelebi Seyehatnâmesi'nden Seçmeler I*, 1000 Temel Eser, no 60/1, İstanbul 1971.
29. Atsız, *Evliya Çelebi Seyehatnâmesi'nden Seçmeler II*, Türk Kültürü Kaynak Eserleri Dizisi, İstanbul 1972.
30. Atsız, *Oruç Beğ Tarihi*, Tercüman 1001 Temel Eser, no 5, İstanbul 1973.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARKETİPSEL DOĞA İMGELERİ

1. TABİAT UNSURLARI

İlkel zamanlardan beri insanlar doğadaki tüm nesnelere sembolik açıdan anlam yüklemiştir. Mitsel anlatılarda ve efsanelerde yaşamın bir parçası olarak anılan Ay ve Güneş gibi gök cisimleri ile mevsimler, bitkiler, doğa olayları hatta yeryüzü şekilleri pek çok kültürde çeşitli sembolik anlamlara gelmiş ve kutsal sayılmıştır. İnsan yaşantısının bir görüntüsü olan doğa imgeleri, hayatın akışına yön vererek pek çok ritüelin, kültürün doğmasını sağlamış; bunların yaşantıyla bilinçli ya da bilinçsiz olarak özdeşleştirilmesi de bizi son derece önemli olan psikolojik bir gerçeğe götürmüştür.

İnsan zihninde somut ve soyut anlamda bir karşılığı olan bu sembol ve imgeler evrensel manada bir “dil” özelliği sergilemektedir. Keza ilkel kabilelerde mağara duvarlarına çizilen resimler evrensel manadaki iletişimi kanıtlar bir örnektir. Bunun gibi Güneş’in doğuşu ve batışı yaşam evrelerinden doğum ve ölüm ilkesini yansıtırken; su pek çok kültür dairesinde saflık, temizlik ve arındırıcılık yönüyle görünür.

Arketipsel eleştiri bağlamında ele alınan tabiat unsurları, özellikle edebî eserin zamanının ve mekânının oluşumuna etki etmektedir. Aynı zamanda olay örgüsü ve şahıslar kadrosunun oluşumuna da katkı veren tabiat unsurları bilhassa mitolojiden yansyarak edebî eserin estetik değerini yükseltmektedir.

1.1. Işık

Carl Gustav Jung arketip kavramını tanımlarken Tanrı'nın “ışık fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların ‘ilk imgesi’” (Jung, 2017a, 17) olduğuna değinmektedir. Dünya'nın yaratılışından itibaren karanlıkları aydınlatan ışık pek çok dinde, kültür ve

mitolojide Tanrı'nın yansıması olarak anılmış; bu simgeye kutsal bir anlam yüklenmiştir.

Yunan mitolojisinin en büyük tanrısı olan Zeus, adının “parlaklık”, “gün” anlamlarıyla dikkat çekmektedir (Eliade, 2003b, 95). “Işık Tanrı/Işıklı Tanrı” olarak adlandırılan Apollon, ölçülü gücün ve ışığın sembolüdür; ek adı “parlak”, “ışık saçan”, “aydınlık” manalarına gelen Phoibos'tur (Erhat, 1997, 45). Sümer dilinde Tanrı manasına gelen “dingir” kelimesi de “parlak, ışık saçan” anlamlara gelmektedir. Hintlilerin kutsal gök tanrısı Dyaus, Romalılar'ın Jüpiter'i de aynı şekilde “ışık” (gün) ve “kutsal”, “parlamak” anlamlarıyla özdeşleşir. Hint-Avrupalı tanrıların isimleri, onlara atfedilen sıfatlarla parlak ve sonsuz gökle bağlantılıdır (Eliade, 2003b, 84- 85).

Hristiyanlık ve Yahudilikte de ışık motifi oldukça önemlidir. *Tevrat*'a göre dünyanın yaratılışı ışıkla başlar: “Tanrı, ‘Işık olsun’ diye buyurdu ve ışık oldu.” Tekvin Bap 1: (3) (Kitab-ı Mukaddes, Eski Ahit, *Tevrat*). İbrani yaratılış öykülerine göre Tanrı, karanlıkları aydınlatmak için öncelikle ışığı yaratmıştır. Işığın hemen hemen her dinde ilk yaratımda var olması Tanrı'nın bir işareti olarak varsayılmıştır (Yonar, 2018, 76).

Birçok dinde ışık saçan bir doğum veya din kurucusunun sıra dışı doğumu (Zerdüşt, Buda, İsa) bilinen ünlü temalardandır. Çünkü ışık, karanlıkları aydınlatan insanlığı doğru yola götüren ilahi bir işarettir. Hz. Muhammed'in doğumu da göz kamaştırıcı bir ışıkla gerçekleşmiştir. Bunun yanında *Kuran-ı Kerim*'in indirildiği Kadir Gecesi nurla dolu bir gecedir (Schimmel, 2004, 33).

Zerdüşt'ün doğumu da annesi Duğda'nın bir ışık demetinden hamile kalması sonucunda gerçekleşmiştir (Yonar, 2018, 213). Aynı şekilde Çin mitolojisinde önemli bir tanrı olan P'an Ku, güzelliğinden etkilendiği bir kadının nefes aldığı bir sırada ışık huzmesi olup onu hamile bırakmıştır (Werner, 2010, 109).

Çin simgeçiliğinde merkezi bir rol oynayan tao sembolü, ışık ve karanlığın karşılıklı oyununu temsil etmektedir. Işık; etken veya erkeklik; sıcak, kuru, yararlı ve olumlu ilkeyi yani “yang” ı simgelerken; gölge ise karanlığı, dişil ve edilgenliği; soğuk, nemli, zararlı ve olumsuz ilke olan “yang” ı temsil etmektedir. Bu simge, sonsuz bir döngü çerçevesinde iyi ve kötünün etkileşimini gösterir (Campbell, 1993, 30). Bu karşıtlık

ilkesi Tanrıça İnanna ve kız kardeşi Ereškigal arasında da görülür. Onlar ışık ve karanlığı temsil eder (Campbell, 2010, 124).

Dölleyici bir güç olan ışık, Türk söylencelerinde Ay veya Güneş ışığı şeklinde çoğu zaman kadınları ziyaret eder; bu ışık olağanüstü özelliklere sahip insan ya da hayvanla özdeşleşir (Roux, 2011, 77). Roux ışıktan doğma motifini şöyle anlatmaktadır:

“İnsan veya hayvan sperması ve de su gibi, bazen mavi, sarı veya altın renginde bir hayvan tarafından somut hale getirilen ışık huzmesi, hakiki veya hayali döl yatağına girer. Dünyada, tanrısallığın en tam şeklindeki vahyinin ışık olduğu ve bu ışığın kahramanların ve kutsal kişilerin doğuşunda kendini belli ettiği bilinmektedir.” (Roux, 1994, 146)

Görüldüğü üzere Tanrı'nın sembolü olan ışık arketipi doğumun, türeyişin, kutsallığın simgesidir; genellikle eril olanı temsil eder. Ateş ve toprakla ilişkilendirilen ışık, üretici güçtür; İsa'nın doğuşunun anlatıldığı tablolarda Güneş'ten Toprak tanrıçasına uzanan ışın tasvir edilir (Zimmer, 2004, 146).

İlk arketip olan ışık, Atsız'ın sanat eserlerinde göze çarpan en önemli imgelerden biridir. *Erkek Kız* hikâyesinde Ay ve yıldızların ışığıyla ifade edilen kadın figürü, *İki Onbaşı* hikâyesinde de “göğün karanlık boşluğundaki ışık” (Atsız, 2019, 69) “Lehli onbaşı”nın sevgilisi Marya'yı temsil etmektedir.

Z Vitamini romanında ışık arketipi, şehit ruhlarının akıllara getirdiği “nur” kavramıyla görülmektedir. Anlatıcı, İnönü Şehitliği'nde Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün “aklın alamayacağı, gözlerin inanamayacağı müthiş bir manzara” (Atsız, 2018, 128) olan şehitlerle karşılaştığını belirterek okuyucunun zihninde ışık arketipinin temsili görüntüsünün yansıtılmasını sağlamıştır.

Atsız'ın sanat eserlerinde kadın karakterlerin bilhassa ışıklı görünümle tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Özellikle bu kadınların “aydan aydın, güneşten parlak” şeklinde ışık arketipiyle ifade edilmesi, muhatabı olduğu insanın gönlünü ışığıyla sarmasına sebebiyet vermektedir. *Bozkurtların Ölümü* romanında Ötüken kızları “ışık gibi yeşil ela gözlü” (Atsız, 2014a, 80) dür.

Türk mitolojik sisteminde Tanrı'nın simgesi olan ışık, Tanrı ve kahramanlar arasındaki iletişimi sağlamaktadır. Birçok boyun, soyun doğuşunda da etkisini gördüğümüz ışık, ilahi bir semboldür (Bayat, 2017, 194).

Tanrının temsili olan ışık arketipi, romanın son bölümlerinde Gök Börü'nün Tanrı'ya yakarışlarında gözlemlenmektedir. “Sonsuz karanlığımı aydınlat! Sönmez ışığından bir damlasını yoluma fırlat!” (Atsız, 2014a, 385) diyen Gök Börü, Tanrı'dan görmeyen gözlerini açması için yardım ister. Anlatıcı, Gök Börü'nün bu yalvarışlarını ışığın gözlere değil yüreğe indiğini belirterek tanrının ilahi ışık fenomenini yansıtmış olur.

Bununla birlikte romanda ışık arketipi şehitlerin ruhlarıyla da ifade edilir; şehitler Tanrı Dağı'na yürürken “ışık” şeklinde görülür. Bu görüntü dinsel gelenekteki nur kavramının bir ifadesidir.

Bozkurtlar Diriliyor'da ışık; hayalin, ideal olanın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Dokuyucu Ana arketipinin temsilcisi olan Altın Tarım'ın gönlünde yanan Ötüken hayali “umut ışığı” olarak romana yansımaktadır (Atsız, 2014a, 434).

Işık, Türk mitolojisinde dölleyici güç olarak da ortaya çıkar. Cengiz Han'ın annesinin karnına giren bir ışık huzmesinden hamile kalması; Oğuzların Bozok boyunun, gökten inen bir mavi ışığın içinden doğmuş “Güneşten ve aydan daha parlak” bir kızdan türemiş olması bu durumun örneklerindedir. Bu son bahisteki ışığın mavi olması, göksel varlık olan Tanrı'nın başka bir işaretidir, kutsallığın göstergesidir (Bayat, 2017, 194).

Bozkurtlar Diriliyor'da Ay Hanım, isminden ötürü ışık fenomeni ile yansıtılan karakterlerden biridir. Urungu için büyülü, ruha işleyici bir ışık olarak anılan Ay Hanım “bakışlarındaki ışık, yüzündeki güzellik” (Atsız, 2014a, 487) ile dikkat çeker. O “aydan aydın, güneşten yakıcı” (Atsız, 2014, 550) bir yüze sahiptir.

Anlatıcının söylediği “Güneş batıyordu. Son kızılıkları kağan kızının yüzüne vuruyor ve onu gökten inmiş, ışıktan doğmuş bir Tanrı kızına benzetiyordu.” (Atsız, 2014a, 561) cümleleri ile Ay Hanım'a tanrıça vasfı verilir. Özellikle “ışıktan doğmuş Tanrı kızı” ifadesi, tanrının temsili olan ışık arketipine yapılan bir göndermedir.

Romanın sonunda kucağındaki Ay Hanım'la Ölüm Uçurumu'na doğru ilerleyen Urungu'ya Ay'ın ilahi ışıkları eşlik etmektedir (Atsız, 2014a, 619-620). Bu durum ışık arketipiyle özdeşleştirilerek Ay Hanım'ın ilahi yüzünden çıkan nuru da temsil etmektedir. Kahramanı Ölüm Uçurumu'na davet eden bu ışık, çoğunlukla mitlerde bireyin son nefesinde gördüğü beyaz ışığı hatırlatmaktadır. Urungu da Ay Hanım'ın ışığını görerek ölüme bir adım daha yaklaşmış; kucağındaki Ay Hanım'la birlikte uçurumun sonsuz karanlığına kendini bırakmıştır.

Bozkurtlar Diriliyor romanında ışık arketipinin başka bir yansıması Uçar Kam'ın karanlıktaki “gür ışık” (Atsız, 2014a, 526) şeklinde tasvir edilmesidir. Bu görüntü, kutsal bir kişiliği ifade eden bir kamin ışık gibi ilahi bir nesneyle karşılaşmasının kanıtı olmuştur.

Dinî öğretilerde Tanrı'nın yansıması olan ışık, merkezi bir rol oynamaktadır. Örneğin İslamiyet'teki nur kavramı, kutsal ışığın bir ifadesidir. *Kuran-ı Kerim*'de Nur suresindeki (35. Ayet)² “kandil” bazı âlimlerce Hz. Muhammed'i simgelemektedir. Çünkü Hz. Muhammed Allah'ın elçisidir, Allah'ın ilahi nuru onun aracılığıyla dünyaya yayılır (Schimmel, 2004, 33).

Deli Kurt romanında ışık arketipi, Çakır'ın mezarlıkta gördüğü “ışıklı ruhlar”la ifade edilir. “Yaz güneşinde güneşe bakmış insanlar gibi” (Atsız, 2012, 40) çevresini göremeyen Çakır, mezarda Balâ Hatun'un, İsa Beğ'in, annesinin ve babasının hayalini görür. Bu durumu ölmüş insanların ruhlarında barındığı düşünülen nur ile ilişkilendirmek mümkündür.

Nur kavramının başka bir yansıması ise Gökçen Pınarı'nın hikâyesinde gözlemlenir. Satı Kadın, obada kim kara sevdaya tutulursa “pınar başına nur iner” (Atsız, 2012, 90) diyerek Gökçen Pınarı'nın gizeminden bahseder.

Kadın güzelliğinin yansıtıldığı ışık arketipi Gökçen'in tasvirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Gözlerindeki “yeşil ışık”lar ile tasvir edilen Gökçen, insanın aklını başından alan bu ağulu ışık sayesinde gönüllere aşk ateşini düşürmektedir.

² Allah, göklerin ve yerin nurudur. O'nun nurunun temsili şudur: Duvarda bir hücre; içinde bir kandil, kandil de bir cam fânûs içinde. Fânûs sanki inci gibi parlayan bir yıldız. Mübarek bir ağaçtan, ne doğuya, ne de batıya ait olan zeytin ağacından tutuşturulur. Bu ağacın yağı, ateş dokunmasa bile neredeyse aydınlatacak (kadar berrak)tır. Nur üstüne nur. Allah, dilediği kimseyi nuruna iletir. Allah, insanlar için misaller verir. Allah, her şeyi hakkıyla bilendir.(4)

Deli Kurt'un Gökçen'e olan sevgisi de gönlünde yanan ışık ile gösterilir. Anlatıcı bu ışığın Murad'ın bütün benliğini sardığını söylemesiyle (Atsız, 2012, 114) akıllara “gönle düşen od” kavramını getirmektedir.

Kadın şaman görüntüsünü teşkil eden Esen Börü de ışık arketipiyle anılmaktadır. Murad'ın özellikle Esen Börü'nün çadırına girdiğinde karşılaştığı manzara dikkat çekmektedir; çadırın orta yerindeki iri ve oyuk taşın içindeki ışık, mistik görüntüsünden ötürü Murad'ı oldukça şaşırtmıştır (Atsız, 2012, 146).

Eliade karanlık-ışık ilişkisinin genel manasıyla gece ve gündüzü simgelediğini belirtmektedir. Özellikle bunların doğup batması ölümü ve yeniden doğuşu temsil eder (Eliade, 2003b, 427). Romanda ışığın sönmesiyle arketipsel manadaki ölüm olgusu hatırlanmaktadır. Murad'ın Gökçen'i ve tüm sevdiklerini kaybetmesi anlatıcının “Mum yavaş yavaş söndü” (Atsız, 2012, 243) cümlesiyle özdeşleşmektedir.

Ruh Adam'da da kadın karakterler ışık arketipiyle gösterilir. Burcak'ın Açığma-Kün'e “ışık gözlüm” (Atsız, 2014b, 8-9) şeklinde hitap edişi; “ışık kızlar”ın “nur, ay, gün” gibi ışığı hatırlatan Güntülü, Aydolu ve Nurkan isimlerine sahip olmaları, Leyla'nın güzelliğinin yine ışığın arketipsel yönüyle ifade edilmesi dikkat çekicidir. Bu kadınların tanrıça gibi nitelendirilmesi yle ışık-Tanrı ilişkisi bir kez daha örneklenmiş olur. Özellikle Leyla'nın ‘Güntülü gibi bir ışığı bastırarak daha parlak bir ışık’ şeklinde anılması kadının yaratıcı gücüyle ilişkilendirilebilir. Keza Leyla, Selim'in kendisini sevmesine izin vererek kahramanın Güntülü'nün aşkından kurtulmasına yardımcı olmak istemektedir (Atsız, 2014b, 203).

Arketipsel açıdan Tanrı'nın temsili olan ışık, aynı zamanda doğruluk, erdem ve gerçek varlığın da simgesidir (Campbell, 1993, 319). *Ruh Adam*'da bu arketipsel görüntünün yansıdığı en önemli olaylardan biri de karanlıkta Selim'in karşısına çıkan heybetli ışıktır (Atsız, 2014b, 255). Tanrı olduğunu bildiğimiz bu ışık, ilk arketip olarak tanınan ışığın tanrıyı temsil etmesini bariz bir şekilde göstermektedir. Diğer bir örnek ise ruhi bunalımlarıyla boğuşan Ayşe'nin öğrencileriyle ifade edilen umut verici ışıklarıdır. Bu ışıklar Ayşe'nin ruhunun karanlık hücrelerine doğarak (Atsız, 2014b, 31) onun yaşama olumlu yönden bakmasını sağlamaktadır.

Atsız'ın şiirlerindeki ışık arketipi *Yakarış* şiirindeki “kâfirlerin Meryem Ana mumu” (Atsız, 2014c, 10) ile yansımaktadır.

Toprak- Mazi şiirinde şair mazi hakkında konuşmaktadır.

“*Mazi ırkın yarattığı coşkun bir seldir,*

Mazi bizim alınımızı göğe yükseltir,

Geçmişlerin gecesinden ışık alırız.” (Atsız, 2014c, 21) şeklindeki mısralarla şair mazide yaşanmış olay ve duygulardan öğüt almayı ışık kavramıyla eşdeğer görmektedir.

1.2. Ağaç

Fiziksel anlamda dünyanın akciğerleri olarak nitelendirdiğimiz ağaç, doğadaki en önemli bitkilerden biri sayılmaktadır. Pek çok kültür dairesinde çeşitli özelliklerinden ötürü kutsal sayılan ağaçlar; efsanelere, mitlere konu olan ve hayatı simgeleyen arketiplerden biridir. Özellikle dikey yapısı sayesinde gökle yeri birbirine bağladığına inanılan ağaç, birçok kültürde kutsal bir “varlık” olarak görülmüştür. Köklerinden toprağa bağlanan bu büyük bitki, doğadaki canlılar için bir besin, oksijen hatta barınma kaynağı olmuştur.

Slav mitolojisinde ağacın mitik görüntüsü pek çok mitolojide olduğu gibi “hayat ağacı” ile ifade edilmektedir. Hayat ağacının dikey yapısı kozmik bilim, yatay yapısı ise büyü ritüelleriyle bağlantılıdır. Alt (kök), orta (gövde) ve üst (dallar) olarak üç bölümden oluşan hayat ağacı, her bölümünde çeşitli canlıları barındırır; en tepesi Tanrı'nın mekânıdır. Doğum ve döllemeyi temsil eder (Uzelli, 2016, 26-27).

Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan ağaç, oldukça dikkat çeken ve mitik anlamlar barındıran nesnelere biri olmuştur.

Bir ağacın kutsal sayılabilmesi için şu özelliklere sahip olması gerekmektedir:

1. Ağaç bulunduğu mekânda tek olmalıdır; çünkü Tanrı tektir, eşi benzeri yoktur.
2. Yapraklarını yaz-kış dökmeyen ya da çok az döken ağaç olmalıdır. Bu durum Tanrı'nın ölmeyen, sonsuz olan sıfatlarıyla özdeşleşmektedir.
3. Kutsal ağaç, heybetli ve uzun olmalıdır. Çünkü ağaç, Tanrı'nın yeryüzündeki sembolüdür.

4. Ağaç meyvesiz olmalıdır. Bu Tanrı'nın doğmaz, doğurmaz olduğunu yansıtır.
5. Ağaç yaşlı olmalıdır. Çünkü Tanrı sonsuz ve ebedidir.
6. Ağaç; geniş, koyu gölgeli bir yapıya sahip olmalıdır. Tanrı, zorda kalanlara, kendine sığınanlara yardım eder (Sakaoğlu ve Duymaz, 2013, Metin Ergun, 140-141).

Hüseyin Nihal Atsız'ın sanat eserlerinde ağaç motifi arketipsel değer içerecek biçimde kullanılmıştır. Özellikle Türk mitolojisi hakkında derin bir bilgi birikimine sahip olan Atsız, sanat eserlerinde bu ögeyi sıkça kullanmıştır.

Eski Türk halklarında “ana”, “baba”, “ata” kavramlarıyla gösterilen ağaç, türeme mitinin belli başlı sembollerinden biri olmuştur. Genellikle orman civarında yaşayan Türklerde var olan mitlerde ağaç merkezli pek çok ritüel yapılmıştır. Ölülerin ağaç altına defnedilmesi, ağaçtan yaratılanların tekrar ağaçtan doğması/dönmesi inancıyla bağdaştırılmıştır (Yonar, 2018, 120-121). Aynı şekilde Roux da ölülerin ağaçlara asılmasının ölülerin ruhunu göğe sunma ve yeniden doğuş anlamına geldiğini doğrulamaktadır (Roux, 2011, 26).

Bozkurtların Ölümü romanında Türk töresine aykırı davrandığı için idam edilen Kara Budak, bir ağacın dibinde oka tutularak öldürülmüştür (Atsız, 2014a, 97-98). Romanda Kara Budak'ın bir ağacın altında idam edilmesi Türk mitolojisindeki ağaçla birlikte “yeniden doğuş” inancıyla bağlantılı sayılabilir. Aynı zamanda Türk kültüründe hava, su, toprak gibi önemli unsurlardan biri olan ağaç, Göktürk erlerinin yeminlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Kan kardeşi olurken “Gök tanık olsun. Yer tanık olsun. Ağaç tanık olsun. Su tanık olsun. And içtik. Anda olduk.” (Atsız, 2014a, 99) diyen erler, kutsal saydıkları kan kardeşlik töreninde ağaç üzerine de yemin etmişlerdir.

Psikolojik açıdan orman ve ağaç gibi yeşilin görüntüleri bilinçdışını belirtir. İşbara Alp de yalnız kalıp düşünmek için bir ormana gider (Atsız, 2014a, 141). Bu durum Jung'un tarifleriyle bilinçdışının karanlıklarına gitmeye eş değerdir.

Romandaki bir diğer ağaç görüntüsü ise Onbaşı Sülemiş'in bir savaş sırasında Göktürlere zaman kazandırmak için bedenini ağaca bağlayarak kendini hedef göstermesidir (Atsız, 2014a, 274). Sülemiş yaptığı bu eylemle kendini ağaca bağlayarak kurban eden Attis'e benzemektedir. Aynı zamanda Türk mitolojisinde ölülerin ağaç

altına bırakılması yeniden diriliş inancını hatırlatmaktadır; keza kendini vatan için feda eden Sülemiş de mistik anlamda tanrılaşmış, iki dünyanın ustası olmuştur.

Türk mitolojisinde kutsal merkez kavramıyla bağlantılı olan ağaç, pek çok kozmik mitte olduğu gibi dünya modelinin dikey yapılanmasını temsil eder; bu sebeple dünya ağacı olarak adlandırılır.

Dünya ağacı; kökü yeraltı dünyasını, gövdesi orta dünyayı, dal ve yaprakları da yukarı yani ışıklı dünyayı simgeler. Birçok kültürde dünya ağacının türü çeşitlilik gösterir; örneğin Altaylılarda dünya ağacı “çam ağacı” olarak bilinir (Bayat, 2016, 187).

Deli Kurt'ta Yassı Tepe'de yemişsiz ağaç olarak karşımıza çıkan Gökçen'in ağacı, sembolik açıdan diğer unsurlara benzer bir şekilde dünya merkezini temsil eden dikey eksendir. Efsanevi bir hikâyesi olan bu ağaç Gökçen'e aittir; onun doğumuyla canlanıp yemiş vermiş, sıcak havalarda Gökçen'i bir ana gibi koruyup serinletmiştir. Gökçen'in ağacının dikkat çeken başka bir özelliği Yassı Tepe'de tek oluşudur. Türk mitolojisinde bir ağacın kutsal sayılabilmesi için ağacın bulunduğu ortamda tek olması, yaz kış yaprağını dökmeyen, heybetli ve efsaneye konu olacak kadar yaşlı oluşu onun “kutsal ağaç” olması için yeterli bir sebeptir. Bu ağaç da tam bu özellikleri yansıtarak kutsallığını gözler önüne sermektedir.

Gökçen, kutsal ağacını aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kullanır. Yassı Tepe'den ayrıldığını Murad'a iletmek için ağaç gövdesine çizdiği üç ok resmi (Atsız, 2012, 194-195) görüntü itibarıyla bir döngüyü temsil etmektedir. Bunun Gökçen'in “geri döneceği” anlamına gelmesi ve yeniden doğuşun temsili olan bir ağacın üstüne kazınmış olması da dikkate değerdir. Gökçen'in yaşamının her anını temsil eden bu kutsal ağaç, tufanda Gökçen ile birlikte kaybolmuştur. Gökçen'in ağacı bu özellikleri dolayısıyla arketipsel açıdan annenin bir görüntüsünü de vererek metne bir canlılık kazandırmıştır.

Carl Gustav Jung, yeşilin görüntüsü olan ağaç, orman, bitki ve su sembollerinin psikolojik açıdan bilinçdışını tarif ettiğini belirtmektedir. Genellikle kişileştirildiğinde kişilik sembolü olarak karşımıza çıkan ağaç: “Kendiliğin protipi, bireyleşme sürecinin kaynağı ve amacının bir sembolüdür.” (Jung, 2019, 170-175).

Ruh Adam'da kendiyile yani bilinçdışıyla baş başa kalmak isteyen Selim, akşam saatlerinde arketipsel açıdan bilinçdışını yansıtan Çamlı Koru'nun yolunu tutmaktadır. Anlatıcı tarafından:

“Çamlı Koru'ya gidiyor, fakat kimsenin bulunmadığı akşam saatlerini yahut yağmurlu ve rüzgârlı havaları seçiyordu. (...) Tek başına Çamlı Koru'da dolaşırken ölümü düşünür (...) Böyle yapayalnız, tabiatla başbaşa kalarak düşünmek, duymak, yalnızlık...” (Atsız, 2014b, 73-74)

şeklindeki cümlelerle aktarılan Selim, bilinçdışına doğru adım atmış olur. Çamlı Koru sembolik açıdan Selim'in kendi ile yüzleştiği, benliğinin doğduğu yerdir. Özellikle buranın ağaçlarla kaplı bir koru/orman oluşu bilinçdışının eşik sınırını göstermektedir. Selim'in psikolojisinin uyanışı bir ağacın altında özellikle çamlarla dolu bir koruda yankı bulmaktadır. Karanlık ve sessizliğin hâkim olduğu bu orman Selim'in en gizli ve karanlık bilinçdışı ile özdeşleşmektedir. Burası Selim'in kendi gölgesi ile savaştığı bir arena gibidir. Zaten Selim, büyük mahkemenin ardından burada bütün benlikleriyle savaşır. Böylece Çamlı Koru bireyin bilinçdışıyla, kendi gölgesiyle savaştığı sınav merkezi olur.

Ağaç, kendiliğin gerçekleşmesindeki dışadönük bir işarettir. Özellikle bireyleşme ilkesinde ruhun kendiliğe hapsedilmesi anlamına gelmektedir (Jung, 2019, 177-180). Ağaç imgesinden fırlayan ruh, aslında bilinçdışından fırlayan benlikleri, kişilikleri temsil eder. Güntülü, Selim'in ruhundan yani bilinçdışından fırlar. Aynı şekilde Burkay'ın ruhundan fırlayan da Açığma-Kün'dür. Selim Çamlı Koru'da yani bilinçdışında kendi kaderini paylaşan Moğol Kubudak nezdinde kişilik bölünmesi yaşayarak benliğinin beş parçası olan Yek, arkadaşı Şeref, prenses Leyla'nın nişanlısı, Kubudak ve kendi nefsiyle savaşır. Bu savaş bireyin kendiliğinin gerçekleşmesinin, erginlenmenin bir aşamasıdır. Ancak Selim Çamlı Koru'da bu savaşı kaybeder.

Ruh Adam'da ağacın diğer bir görüntüsü anlatıcının, Selim'in asker ocağını “kendi ağacı” olarak nitelendirmesiyle gözlemlenir (Atsız, 2014b, 242). Buradaki ağaç, mitolojilerdeki hayat ağacını akıllara getirmektedir. Mesleğine tutkuyla bağlı bir asker olan Selim, Güntülü'ye olan aşkı yüzünden hayat ağacını da yitirmiştir. Türk mitolojisinde dünya/hayat ağacının kökünün yeraltını/ölümü simgelemesi gibi Selim'in

hayat ağacı da “yeşil dalgalı bir çağlayan” tarafından (Atsız, 2014b, 242) yeraltına /ölüme doğru sürüklenerek yutulmuştur.

Atsız’ın edebî metinlerinde önemli bir simge olan ağaç, özellikle Türk mitolojisi doğrultusunda ele alınmıştır. Aynı zamanda arketipsel açıdan bilinçdışının sembolü olan ağaç, roman karakterlerinin altında düşüncelere daldığı, sırtlarını güvenle yasladığı bir ana vazifesi görmektedir. Yaşanılan mekânlarda ağaçların yer alması kültürlerin ağaçla ilişkisi olduğunu gösteren güzel bir ayrıntıdır. Atsız’ın *Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarında özellikle mekân unsuru olarak yansıtılan ağaçlar ise metnin mitik bir anlam kazanmasını sağlayan önemli sembollerden olmuştur.

Atsız’ın şiirlerinde de ağaç ögesi dikkat çeken bir ayrıntıdır. *Bahtiyarlık* adlı şiirinde geçen “dünya ağacı” ifadesi, ağacın Türk mitolojisindeki yönüyle yansıtılmaktadır.

“Her şeyin bir şekli var, her derdin bir ilâcı...”

Türlü türlü yemişler verir dünya ağacı.

Zafer çetin, ilim güç, bozgun kötü, aşk acı.

Halbuki bahtiyarlık: Belirsizdir ve tektir.” (Atsız, 2014c, 43) dördlüğünde yer alan dünya ağacı, somut bir ağaç tasvir etmemektedir. Bilhassa hayatın iyi ve kötülüklerle dolu yönünü gösteren ağaç, dünyayla özdeşleştirilmiştir. Keza sonraki mısırada zafer, ilim, bozgun ve aşk ifadeleri; çetin, güç, kötü ve acı ile eşleştirilerek hayatın iyi-kötü çatışmasından meydana geldiği vurgulanmıştır.

Eliade ağaç imgesinin “bilinçaltında oynanan ve psiko-zihinsel yaşamın bütünlüğünü, dolayısıyla varoluşunu ilgilendiren dramın şifresini” oluşturduğunu belirtmektedir (Eliade, 2019, 188). *Varsağılar*’da bu durumu teşkil eden orman:

“Gönül orman... Uçtu kuşu...”

Bu ormanın bitti işi.

Atsız dağdı, geldi kışı

Başı duman, gözü sisli...” (Atsız, 2014c, 68) dördlüğünde şairin yaşamı ve varoluşu ilgilendiren benliğini temsil etmektedir. Şair benliğinin yani ormanın içindeki bir kuş olan sevgilisinin gitmesini, kış mevsiminde başı dumanlı dağa dönüşmesiyle belirtmektedir; bu durum animası yok olan erkeğin denetlenemez yönünü ifade eden önemli bir ayrıntıdır.

1.2.1. Çam Ağacı

Fiziksel dayanıklığa ve iğne yapraklarını dökmeyen bir yapıya sahip olan çam ağacı, pek çok mite konu olmuş ve genellikle doğumu ve ölümsüzlüğü temsil etmiştir.

Batı Asya inanç ve mitolojilerinde ölüm ve yeniden dirilişin sembolü olarak bilinen Tanrı Attis³, birçok düşünceye göre bir çam ağacının altında kendini hadım ederken ölmüş ve çam ağacına dönüşmüştür. Bu sebeple her yıl Mart ayının 22. gününde Attis'in yeniden doğması için törenler ve ayinler yapılmaktadır. Bu günde Attis'in ölüm töreni bir çam ağacı ve gövdesine bağlanan sembolik Attis figürü ile yeniden canlandırılır. Rahipler ve diğer din adamları kendilerinden geçerek çam ağacını kendi kanları ile sulamaya başlarlar. Hatta rahiplerin kendi cinsel organlarını kesmeleri tanrıya yönelik bir girişim olarak kabul edilir (Frazer, 2018a, 287-289).

Çamın dört mevsim yeşil kalması, onun gökyüzü kadar ebedî ve kalıcı olması olarak görülmüş ve kutsal sayılmıştır. Ayrıca yararlılığı, bereketi temsil eden çam ağacı ve kozalakları, kadınların rahimlerini canlandırmak için Demeter'in mezarına fırlatılan doğurganlık araçlarından biri olmuştur (Frazer, 2018a, 301-302).

Türk *Yaratılış Destanı*'nda çam ağacı, doğumun temsili olarak görülmektedir. Özellikle Tanrı Ülgen'in yeryüzüne dokuz dallı bir çam ağacı bitirerek her dalında dokuz ırkı temsil eden dokuz insan yaratması (Özdemir, 2018, 100) çam ağacının yaratılış sürecindeki “doğum” evresini ifade etmektedir.

Aynı zamanda Türk mitolojik sisteminde kozmik eksen yani evreni birbirine bağlayan dünya direği/dünya ağacı vardır. “Kozmik Dağ”, “Dünya Direği” ve “Dünya Ağacı” gibi çeşitli varyantlara sahip olan bu bağlayıcı merkez; kozmogonik dünya görüşünde yeryüzünün göbeği olarak da anılır. Dünya ağacının bir görüntüsü olan çam ağacı; “hayat ağacı”, “ana ağaç”, “şaman ağacı” olarak bilinmektedir (Bayat, 2017, 59-61). Altay Tatarlarında “yeryüzünün göbeği” olarak anılan merkezde dev bir çam ağacı bitmiştir (Bonney, 2000a, 28).

³ Bitki tanrısı olarak anılan Attis'le ilgili birçok düşünce vardır; Tanrıların Anası olarak bilinen Kibele'nin ona âşık olduğu, bazıları ise Attis'in Kibele'nin oğlu olduğunu düşünmektedir. Ayrıca doğumu da mucizevi olan Attis'in, bakire annesi, koynuna koyduğu nar ile hamile kalmıştır.

Şaman inançlarında çam gibi ağaçlar şamanın ağaç anası olarak görülür; bu ağaçlar şamanın doğduğu ve ilk yeteneklerini aldığı yerlerdir (Bayat, 2019, 86). Yakut inançlarına göre iyi şamanlar kırmızı çam ağacı üzerindeki yumurtadan, kötü şamanlar ise gürgen ağacının olduğu yumurtadan doğmaktadır. Ayrıca şaman öldüğünde cesedi ve davulu doğduğu yer olan çam ağacına asılır (Bayat, 2019, 149 -261).

Görüldüğü üzere birçok mitolojide ve anlatıda doğum ve ölümle simgelenen çam ağacı, arketipsel açıdan yeniden doğuşu temsil eder.

Ruh Adam romanının çerçeve hikâyesi olan Uygur masalında Burkay ve asıl kahraman Selim'in âşık olma eylemi çam ağacının altında gerçekleşir. Her şeyin başladığı yer olan çam ağacı/Çamlı Kuru bu sebeple kutsal mekân dairesi içerisine girmektedir. Eliade ağaç imgesinin sadece kozmosu değil gençliği, hayat ve ölümsüzlüğü aynı zamanda bilgeliği de simgelediğinden söz etmektedir (Eliade, 2019, 132). Çam ağacı ve Çamlı Kuru da bu ölümsüzlüğün, yeniden doğuşun ifade edildiği yerlerdir. Burkay bu ağacın altında Açığma-Kün'e âşık olmuş; Selim de esrarlı, ruha işleyici kadın sesini Çamlı Kuru'da duymuştur.

Selim ve Burkay'ın âşık olma eylemleri aslında hadım/kurban edilmenin bir ifadesidir. Burkay'ın ruhu Açığma-Kün'ü görmüş olduğu bir çam ağacının altında her yıl ızdırap içinde inlemiş (Atsız, 2014b, 10); aynı şekilde Selim, Çamlı Kuru'da Güntülü'nün esrarengiz sesini duyabilmek için ızdırap içinde beklemiştir. Bu durum İsa ve Attis gibi kurban edilmenin sembolik bir yansımasıdır. Çarmıha gerilen Hz. İsa'nın bir gün dünyaya yeniden geleceği inancı Burkay'ın Selim olarak yeniden doğmasıyla özdeşleştirilebilir. Diğer özdeşleştirme ise Attis'in bir çam ağacı altında kendini hadım etmesi ve yeniden dirilmesi inancıyla bağdaştırılabilir.

Edebiyat bilimci Sarıçiçek, bu konuyu destekleyecek mahiyette; bir erkeğin sevdiği kadından mahrum bırakılmasının sembolik açıdan Oidipus kompleksindeki iğdiş edilme korkusuna benzediğini dile getirmektedir (Sarıçiçek, 2013, 80). Burkay ve Selim de sevdiği kadınlardan mahrum bırakılmış; simgesel açıdan iğdiş edilmiş iki erkektir. Çam ağacı altında kendini kurban eden Attis gibi Burkay ve Selim de animalarınca kurban edilerek sonsuza dek ızdırap çekmeye, acı içinde yeniden doğmaya mahkûm olmuşlardır. Bu iki karakterin iğdiş edilme mekânlarının mitolojideki gibi çam ağacı altında olması "çam ağacı"nın arketipsel anlamını ortaya çıkaran önemli bir ayrıntıdır.

Bununla birlikte Hristiyan inancında Hz. İsa'nın doğumunu temsil eden noelde çam ağacının süslenmesi bu ağacın “yeniden doğuşu” ifade eden arketipsel yönünü yansıtmaktadır.

Eliade, merkez simgeciliği anlayışında gökle iletişimi sağlayan mekânların yerin göbek deliğinde bulunduğundan söz etmektedir. Özellikle yer ekseni imgelerinden olan dağ, ağaç, sarmaşık, merdiven kozmik merkezdir ve dünyanın göbek deliği konumundadır (Eliade, 2019, 35). Romandaki çam ağacı ve Çamlı Kuru mekânlarında yeniden doğuşun ızdırıp döngüsünün gerçekleşmesi, bu yerlerin bir “kutsal merkez” olduğu anlayışıyla bağlantılıdır. Çünkü “axis mundi” denilen yer ekseni dünyaları birbirine bağlamaktadır (Eliade, 2019, 35). Çam ağacı ve Çamlı Kuru gibi mekânlar; Selim ve Burkay'ın reenkarnasyon biçiminde yeniden dirilişlerinin sihirli kapılarıdır. Hatta romanın sonunda Ülker'in duyduğu ızdırıp sesleri Kız Lisesi'nin bahçesindeki ağaçlardan gelmektedir. Yazarın romanda çam ağacını seçmesinin nedeni çamın fiziksel özellikleriyle beraber şaman geleneklerinde ölümlerin bedenlerinin yeniden dirilmeleri için ağaçlara asılması ile bağlantısı olduğu düşünülebilir. Ayrıca yazarın edebî metin içerisinde mitik imgeler kullanması okuyucunun “merak”, “heyecan” “şaşıklık” gibi estetik haz yaratıcı duyularını harekete geçirmenin yanında edebî metnin çağdaşları nezdinde bir orijinallik yakaladığını da göstermektedir.

1.2.2. Çınar Ağacı

Çınar ağacı büyük, sağlam ve uzun ömürlü yapısı sayesinde pek çok kültür dairesinde önemli sayılan ağaçlardan biri olmuştur.

Birçok özelliği bünyesinde barındıran çınar ağacı, kendi kendine tutuşabilme gücüne sahip olduğu için halk arasında “çınarın ateşi kendindedir” denilmektedir. Eski İran'da önemli bir sembol olan çınar ağacı; zenginlik, bereket ve saltanatı temsil eder. Bununla birlikte halk inanışlarında yaşlı çınar ağaçlarının kadınlara doğurganlık, sağlık ve uğur getirdiğine inanılmaktadır (Gezgin, 2015, 57).

Türk kültür ve mitolojisinde de ulu, sağlam, yapraklarını dökmeyen vasıflara sahip çam, kavak, servi, kayın, çınar gibi ağaçlar ölümsüzlüğü ve yeniden doğuşu temsil ettikleri için kutsal sayılmışlardır. Çınar ağacı, asırlara meydan okuyan bir ağaç olmasından ötürü uzun ömürlülüğü de simgelemektedir (Abdurrezzak, 2018, 219-222).

Eski zamanlarda büyük ağaçların içinde cinlerin barındığına dair yaygın bir inanç vardı. 1915 yılında Bursa’da yol yapmak için kesilmesi gereken bir çınar ağacından ilk vuruşta kan akmış, bu sebeple ağacın kesilmesinden vazgeçilmiştir. Aynı zamanda çınarın daha çok tarihi kişiliklerle anılması onlara olağanüstü bir kuvvet vermektedir. Bursa’da Geyikli Baba’nın, Eyüp’te Fatih Sultan Mehmed’in diktiği çınar ağaçlarının ateş düşürücülük gibi bir sağaltım gücüne sahip olduğu bilinmektedir (And, 2008, 38).

Atsız’ın *Dönüş* adlı hikâyesinde görülen çınar ağacı, olay örgüsünün gelişmesinde ve içerikte önemli bir işlev görür. Cephe gerisinin anlatıldığı bu hikâyede, savaş sonrası Anadolu’nun perişanlığı ve bakımsızlığı ele alınmıştır. Bir kış günü asker oğlunun yolunu gözleyen ihtiyar adam ve torununun yaşlı ulu bir çınarı görmesi durgun kalplerinin sevinçle çarpmasını sağlasa da çınarın fırtınalı kış gününe dayanamayıp yıkılması dede ve torunun ölmesine sebebiyet vermiştir (Atsız, 2019, 39-41).

Osmanlı Devleti’nin önemli sembollerinden biri olan çınar ağacı padişahların, devletin uğuru sayılmış; Osmanlı Devleti güçlü ve uzun ömürlülüğü sebebiyle “Ulu Çınar” olarak nitelendirilmiştir (And, 2008, 38). *Dönüş* hikâyesinde de bu özelliğiyle dikkat çeken Ulu Çınar’ın yıkılışı devletin savaş sonrası güç kaybını göstermektedir.

Çınar ağacının diğer bir görüntüsü Atsız’ın *Davetiye* şiirinde gözlemlenmektedir. Şairin: “*Bizler ulu çınarız, sizler sarmaşık!*” (Atsız, 2014c, 29) şeklindeki mısrasında çınarın kökleriyle güçlü ve uzun ömürlü milleti simgelediği aşikârdır. Şairin sarmaşık ile ifade ettiği Batılı düşmanlar ise çınarın tam aksine cılız ve güçsüz bir bitki ile özdeşleştirilmektedir.

1.2.3. Elma

Elma dinî metinlere göre Âdem ve Havva’nın cennetten kovulmasına neden olan bir meyvedir. Pek çok mite ve efsaneye de konu olan bu meyve genellikle güzellik, hırs, aşk ve doğurganlığı simgeleyen bir nesne olarak görülmektedir.

Şüphesiz ki elma hakkındaki en önemli mit, Âdem ve Havva’nın yasak ağacın meyvesi olarak nitelendirilen elmayı yemeleridir. Elma, sembolik açıdan cinsel yasağı temsil eder; Tanrı’nın yasağına uymayan insanoğlu bu sebeple cennetten kovulmuş; ölümlü bir canlı olarak dünyaya sürülmüştür.

Bu ilk günahın simgesi olan elma, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalında da görülmektedir. Zehirli elmayı yiyen yani bekâretini kaybeden prenses, yaratılış mitinde insanın ilk günahına neden olan yasak meyveyi yiyerek temsil edilmiştir (Yılmaz, 2017, 12)

Yunan mitolojisinde, Artemis'i simgeleyen avcı kızlardan biri olan Atalante, koşu yarışlarında kimsenin geçemediği bir kızdır. Yine kendine talip olunan bir koşu yarışında Melanion adlı gencin yoluna koyduğu altın elmaları toplarken yarışı kaybetmiş ve bu genç ile evlenmiştir (Erhat, 1997, 64). Altın elmalar (başka bir söylentiye göre, doğurganlık simgesi olan narlar), Gaia tarafından Zeus'un eşi Hera'ya armağan edilmiştir. Tanrıça Hera, bu altın elmaları bahçesine dikmiş ve bir dev tarafından güvenliğini sağlamıştır. Ancak Herakles, görevi sebebiyle devi uyutarak bu altın elmaları çalmayı başarmıştır (Gezgin, 2015, 67-68). Görüldüğü gibi elma, mitlerde arzusun nesnesidir ve genellikle soy devamlılığını sağlama amacı güden kutsal bir meyve olarak anılmaktadır.

Z Vitamini romanında elma sayesinde yerçekimi kanununu bulan Newton'a yapılan atıfla birlikte, İsmet İnönü de başka ülkelerden getirilen elmalarla dizilmiş bir ağacın altında balıkların üşümemesi için denizi ısıtma gibi oldukça parlak bir fikir (!) bulmuştur. Bilim dünyasında önemli bir kanunun bulunmasını sağlayan elmanın bu görüntüsü, romanda ironik bir şekilde verilerek okuyucuyu güldürüp düşündürmeye yönlendirmektedir.

Frazer, Kırgızlar arasında kısır kadınların çocuk doğurabilmeleri için bir elma ağacının altında yuvarlandığını belirtir (Frazer, 2004, 78). Ayrıca Rusya, Almanya, İtalya, İsviçre ve İngiltere'de çocuk doğumundan sonra bir ağaç dikme töreni yapılmaktadır. Bu ağaca çocukla birlikte büyüyeceği için özenle bakılır; genellikle erkek çocuğuna elma, kız çocuğuna armut ağacı dikilir (Frazer, 1992, 298).

Arketipsel açıdan evlilik, soy devamlılığı ve aşkın bir sembolü olan elma, *Deli Kurt* romanında Gökçen'in doğumunu sağlayan kutsal bir meyve olarak görülür. Slav mitolojisinde elma; bereket, aşk, evlilik, güzellik ve sağlığın sembolüdür. Evlilik törenlerinde elma ve elma ağacı dalı önemli bir yer tutmaktadır; elma sapı ise evlilik hazırlıklarında kullanılır. Elmanın gençlerin çocuk doğurmasını sağladığı inancı da yaygındır (Uzelli, 2016, 95).

Türk kültüründe de zürriyet sembolü olan elma destanlarda, efsanelerde, masallarda genellikle soyun devamlılığını sağlayacak mucizevi bir meyve olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatılarda genellikle yaşlı bir bilge veya derviş tarafından çocukları olmayan bir çift elma verilir; bu elmanın yarısını kadın diğer yarısını da erkek yer ve bunun sonucunda çocukları olur (Mirzaoğlu-Sıvacı, 2005, 47-48).

Deli Kurt romanında elma motifi, Gökçen'in herkesçe bilinen efsanesinde görülmektedir. Efsanede Hızır, konuk olduğu obanın çocukları olmayan bir çiftine yedirdiği elma sayesinde kerametini gerçekleştirmiş ailenin çocuğunun olmasını sağlamıştır.

“Yemişsiz ağacı göstererek: ‘Şu elmayı koparın!’ demiş. Şaşırmışlar. Hangi elmayı der gibi ağaca bakınca bir de ne görsünler? Yemişsiz, bodur ağacın bir dalında, ipiri, al yanak bir elma sallanmıyor mu? Koparmışlar. O adam elmayı ikiye bölmüş. Yarısını Yürüğe, yarısını karısına yedirmiş. ‘Çocuğunuz olur!’ deyip sırrolmuş. Meğer o adam Hızır’mış.” (Atsız, 2012, 64)

Hızır'ın arketipsel açıdan aşk meyvesi olan elmayı Yörük ve karısına yedirtmesi üzerine Gökçen doğmuştur.

Yuvarlak yapısı ve içinde barındırdığı çekirdekleri sayesinde elma, anne karnındaki bebeği hatırlatmaktadır; bu özellikleriyle elma, doğurganlığın ve rahimin sembollerinden biri olmaktadır.

Aynı zamanda Hristiyan sanatında anne karnındaki bakire de elma ile simgelenmektedir (Gezgin, 2015, 73).

Romanda geçen “yemişsiz ağaç” ise çocuksuz ailenin göstergesidir. Yaşlı bilgenin bir görüntüsü olan Hızır'ın aileye sunduğu elma, soyun devamlılığını sağlayacak büyülü bir nesnedir. Bu elmayı yiyen karı koca, çocuk sahibi olur.

Ayrıca elmanın “al yanak” olarak nitelendirilmesi doğacak olan Gökçen kızının bir işareti olarak düşünülebilir. Yunan mitolojisinde “üç güzeller yarışmasında” Paris'in en güzel olana vereceği elma, güzelliği simgeler. Aynı zamanda *Tevrat* ve *Kuran*'da geçen Yusuf Peygamber'in güzelliği, Mısırlı kadınların elma yerine kendi ellerini doğramasına sebep

olur. Elma burada bir güzellik sembolüdür. Gökçen de elma yiyen anne babadan doğmuğ; güzelliğiyle tüm obanın kalbini doldurmuğtur.

1.2.4. Nar

Nar, pek çok kültür dairesinde tohumlu yapısı sayesinde bereketin ve doğurganlığın sembolüdür. Yunan mitolojisinde Hades'in Persophone'ye sonsuza dek yanında kalabilmesi için nar taneleri yedirtmesi, bu taneler aracılığıyla Persophone'nin yer altı dünyasına inebilmesi narın mitsel anlamlarından birini yansıtmaktadır.

İlkel inançlarda kırmızı renkli yiyeceklerin ller ülkesinin yemeği olduğu dğnlmektedir. Zeus'un karısı Hera, eski ölüm tanrıçası olması sebebiyle ller ülkesinin meyvesi sayılan nar ile temsil edilmektedir. Hera'nın emriyle parçalara ayrılan Dionysos'un kanlarının olduğu yerden nar ağacı bitmiğtir. Ayrıca narın, Adonis ya da Temmuz'un kanından çıktığı varsayılmaktadır (Graves, 2010, 115-127).

Çin simgecililiğinde içi tohumlarla dolu olduğu için nar, diğer kültürlerdeki gibi verimliliğin ve bereketin sembolüdür. Yarı açık, olgun bir nar resmi genellikle çok tutulan bir düğün hediyesidir. ekici bir meyve olan nar, sunaklarda çok sık kullanılır. Gençliği simgeleyen Őeftali, elma gibi meyvelerin yanında nar da vardır (Eberhard, 2000, 225).

Batı Asya inançlarında yer alan tanrı Attis'in mucizevi doğumu da narla gerekleğir. Attis'in annesi bakire Nana, Attis'in bir tür ikizi olan Agdetis adındaki insan canavarının kesilmiğ cinsel organından çıkan narı göğsüne koyarak hamile kalmığtır (Frazer, 2018a, 293). Attis ve rahipleri heykelerde genellikle bağlarındaki nar taneleriyle tasvir edilmiğtir. Attis nar ile zdeęleŐtirildięi için eski çağlarda nar yemek yasaklanmığtır; bu yasağın günümüze kadar devam ettiği söylenmektedir (Kernyi, 2012a, 182).

Türk kültüründe nar cennet meyvesidir; tıpkı elma gibi zrriyetin sembolüdür. Hazaralar çocuğu olmayan kadınlara tek tanesi bile ziyan olmayacak Şekilde nar tanesi yedirirler (Gezgin, 2015, 146). Nar, Anadolu mitolojisinde Ay kültü ile bağlantılıdır; üreme ve doğurganlığı simgeler (Beğen, 1974, 68). *Kitab-ı Mukaddes*'te, dünyada

yaratılan ilk meyvelerden biri olarak anılan nar (Tekvin, 3-5), *Kuran-ı Kerim*'de cennet meyvelerinden biri olarak geçmektedir (Rahmân Suresi, 68. Ayet).

Görüldüğü üzere nar, mitolojilerde ve dinsel öğretilerde soy devamlılığını sağlar; aynı zamanda cinsel gücün, hasatın ve bereketin sembolüdür. Ev dekorasyonunda narın “bereket getirme” yönünü vurgulamak amacıyla nar objelerinin kullanılması da dikkat çekmektedir.

Deli Kurt'ta nar, elmada olduğu gibi Hızır'ın kerametiyle sunduğu kutsal bir meyve olarak görülür. Elma ile soyun devamlılığı sağlanırken; Hızır bu sefer narı aşk ateşiyle yanan Gökçen kıza sunmaktadır:

“ ‘Ağla da dertlerin erisin!’ demiş. Kız ‘Ağlayamıyorum.’ diye cevap vermiş. Hızır, bodur ağacı göstererek: ‘Şu narı kopar.’ demiş. Koparmış. Narı ikiye bölmüş. Yarısını kıza yedirmiş: ‘Ağla! Gözyaşın her şeyi eritecek!’ diye söylemiş. ‘Şu yarısını da şehzadeye yedireceğim. Dertleriniz bitecek kavuşacaksınız!’ diye müjdelemiş (...)” (Atsız, 2012, 65)

Arketipsel açıdan aşkın bir simgesi olan nar, renginin kırmızı olmasıyla da ateşi; taneleri ise aşk ateşinin kıvılcımlarını ve cinselliği çağrıştırmaktadır. Ölüm meyvesi olarak da bilinen nar, romanda şehzadenin ölümüne de yansımaktadır. Hızır, şehzade öldüğü için narın yarısını ona yedirememiştir. Böylece aşk, ölümü de beraberinde getirerek narın arketipsel değerini ortaya koymuştur.

1.3. Ateş

Varlık âlemi “anâsır-ı erbaa” yani toprak, hava, su ve ateş öğelerinden ibarettir (Pala, 2015, 23). Ateş hem ısı hem ışık kaynağı olduğu için mitlerin, kültürlerin, dinlerin doğmasını sağlamış; aynı zamanda ilkel kabilelerde tapınma nesnelereinden biri olarak kutsal sayılmıştır. Bununla birlikte ısıtan, pişiren ve yakan bu element, muhtelif kültür dairelerinde iyiyi ve kötüyü simgeler.

Mitlerde büyük öneme sahip olan ateş Yunan mitolojisinde Zeus'un hâkimiyetinin, dünyayı yönetmesinin işaretidir. O, insanların üretemeyeceği bu ateşi saklamış; onların acı içinde yaşamasına göz yummuştur. Ancak Prometheus, Zeus'u usta bir hırsız gibi aldatarak ateşi çalmış, insanlara armağan etmiştir (Kerényi, 2012b, 90-91). Ateşi çalmak

Prometheus'un Zeus tarafından zincirlere vurularak sonsuz acıya mahkûm edilmesine sebebiyet vermiştir.

Yunan mitolojisinde Hephaistos (Vulken) ve Haestia (Vesta) ateş ve ocağı temsil eden ilahi güçlerdir. Hephaistos gök ve yerin ateş tanrısıdır; ilahi bir demircidir. Yanardağlardan çıkan alevler, dumanlar onun yeraltındaki demircilik faaliyetlerinin görüntüleridir. Hestia ise Yunancada "ocak" manasına gelmektedir; bu adla anılan tanrıça özellikle aile ocağının koruyucusudur. Antik Yunan'da Site denilen şehirlerde onun onuru için yakılan "sönmeyen ateş" aile ocağının sonsuz direncini göstermesi bakımından kutsal sayılmıştır (Can, 2016, 145-152).

Ateş, farklı kültür dairelerinde kutsal bir öge olduğu için ateşi koruyan bir tanrı ya da ateş ruhu hemen hemen her mitolojide karşımıza çıkmaktadır.

Hinduizm'in kutsal metinleri olan Veda'larda ateş tanrısından söz edilmektedir. Bu tanrı evin ve ocağın koruyucusudur. Isı ve ateşin kişileştirmesi olarak anılan tanrı Agni, her şeye canlılık veren ısı sıfatıyla ifade edilir (Demirci, 1991, 51- 53). Kafkas mitolojisinde Mirsa da ateş ve ışığın koruyucu ruhu olarak anılır (Dumezil, 2000, 70). Hint-İranlılar'ın tanrısı olan Mithra, koruyucu yönüyle ilgili olarak Güneş ve ateşle ilişkilendirilmiştir.

İnsanlar tarafından saygı duyulan bir element olan ateş, kâinatı meydana getiren en büyük güçlerden biri olduğu için ruh ve tanrı ile özdeşleştirilmiştir. Mithra bu sebeple yüce varlığı temsil eden büyük bir tanrı olarak varsayılmıştır (Yonar, 2018, 206). Aynı zamanda İran dini içerisinde yer alan Mecusilik'te ateş büyük öneme sahiptir. Hatta tapınaklardaki kutsal ateşler temizlenen tanrı suretleri yerine kullanılmıştır. Bununla birlikte ateş, Mecusilik'te sadece bir tapınma objesi ya da tanrı değil temizlik ve iyilik sembolü olarak da anılmaktadır (Yonar, 2018, 234).

Türk mitolojisinde de temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruyucu özelliklere sahip olan ateş kutsal sayılmıştır (Çoruhlu, 2017, 47). Aynı zamanda her çadırda "ocak" veya ocaktaki "ateş", tanrı kadar güçlü ateş ruhunun varlığı olarak kabul edilmiştir (Bayat, 2016, 116).

Jung da söndürülmeyen ateşin kutsal olduğunu dile getirir. Çünkü bu imge tanrının üstün vasıflarının yansımasıdır; hayatı temsil etmektedir. Hz. İsa'nın “Kim bana yakınsa, ateşe yakındır; kim benden uzaksa, krallıktan uzaktır.” şeklindeki sözleri bu durumu açıklamaktadır (Jung, 1998, 39-40). Ateş aynı zamanda sıcaklık ve Güneş ile ilgili olarak eril zihni temsil etmektedir (Jung, 2019, 148).

Ateş, tanrıyı ve hayatın kaynağını simgelemesinin yanında cinsellikle de ilişkilidir. Bachelard, “Sevişme, ateşin nesnel olarak yakılmasına yönelik ilk bilimsel hipotezdir” diyerek ateşin sürtme ile yanışını cinsellikle özdeşleştirir (Bachelard, 2007, 35). Ateş, hava gücü ve hareketi temsil ettiği için erkek; su ve toprak ise nemli ve soğuk yapılarından ötürü dişi ile özdeşleşir. Ayrıca ateş, bedensel niteliklerinin yanında erkeğin kurnazlığının sıcak mizacından gelmesiyle de ahlaki nitelikleri de yansıtır (Bachelard, 2007, 61).

Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* romanında ateş ilk olarak Ötüken erlerinin demiri ateşte kızdırarak yara dağlaması ile görünmektedir. Göçebe Türk geleneklerinde önemli bir tedavi şekli olan yara dağlama, kanamanın dinmesini ve yaranın çabucak kapanmasını sağlamaktadır. Şamanizm ve ateşle bağlantılı olan bu tedavi yöntemi “al” sözcüğünden türetilmiş ve “alazlama” şeklinde anılmıştır (Beydilli, 2004, 36).

Romanda ateşin başka bir görüntüsü iletişim aracı olarak kullanılmasıyla yansıtılmaktadır. Türklerin Çin duvarına yaptığı bir saldırı neticesinde hilebazlık kimlikleriyle öne çıkan Çinliler, yaktıkları ateş yardımıyla Türklerin geldikleri haberini etrafa yayarlar (Atsız, 2014a, 144). Yine bu yöntemi kullanarak tuzak kuran Çinliler, yaktıkları ateş sayesinde Göktürk erlerinin askerî vaziyetini ve kişi sayısını birliklerine haber vermişlerdir (Atsız, 2014a, 308). Bununla birlikte romanda “kızıl tamu” (Atsız, 2014a, 155) yani cehennemle karşılanan ateş imgesi kötülüğü yansıtmaktadır.

Ateşin diğer bir özelliği bir maddeyi başka bir hâle dönüştürmesidir; o dünyayı değiştirebilecek olan dinsel ve büyüsel gücün dışavurumu olarak varsayılmıştır. Bu nedende yüzyıllar boyunca demirciler, çömlekçiler, şaman, büyücü, hekim ve simyacılar “ateşin efendileri” olarak anılmıştır (Eliade, 2003a, 84).

Ateşin efendilerinden biri olarak sayabileceğimiz Kıraç Ata, Böğü Alp'in bahtını okumaya başlarken çakmak taşıyla yaktığı ateşle (Atsız, 2014a, 171) büyüsel ve dinsel

gücünü yansıtan bir görüntü sergilemektedir. Ateş, insan ve tanrı arasındaki iletişimi sağlayan kutsal bir araçtır; örneğin Hristiyan kültüründe dua ederken yakılan mum ya da eski putperest halklarda mabetlerin ve putların önünde yakılan ateş bu dinsel/mistik eylemin önemli bir ögesidir. Aynı zamanda ölümlerin bedenlerinin yakılması, diğer dünyaya ruhun geçişini sağlamak ve ölmüş atalarla iletişim kurmak anlamına gelmektedir (Uzelli, 2016, 81). Kırac Ata da yaktığı ateş sayesinde insan bahtını okuyarak bir nevi Tanrı'yla iletişime geçmiştir. Kehanetini bu ateş karşısında Böğü Alp'e sunan Kırac Ata aynı zamanda bilginin kaynağı ve yaşlı bilgenin görüntüsünü veren kutsal bir kişiliktir. Onun ateşi bu sebeple büyük bir kutsiyet ifade etmektedir.

Ateşin diğer bir görüntüsü Kırac Ata'nın kehanetinin neticesinde Ötüken'de yaşanan kıyamet sahnesinde yerden çıkan kızıl dumanlar (Atsız, 2014a, 291) ile görülmektedir. Bu görüntü Türk mitolojisi bağlamında Yer Ana'nın kızdırıldığına dair verdiği bir işarettir. Özellikle kızıl rengin cehennemle ilişkilendirilmesi yerden çıkan bu dumanların yeraltı dünyasının tehlikelerini püskürttüğünü düşündürmektedir.

Jung, ilkel kabilelerde ruh kavramını yaşamın belirtisi olduğu için sıcaklıkla yani ateşle ilişkilendirildiğini dile getirmektedir (Jung, 2008, 29). *Bozkurtların Ölümü*'nde de ruh kavramı ateşle ifade edilmiştir. Sançar'ın ölümü ardından anlatıcı onun vücudunun toprak ananın göğsüne yattığını, "ateşten yaratılan ruhu"nun (Atsız, 2014a, 323) ise göğe yükselerek uçmağa vardığını dile getirmektedir. Aynı zamanda onun Tanrı Dağı'ndan gelen ızdıraplı kahkahasını sadece odu yanan gönüller duyabilmektedir.

Ateşle ilgili başka bir örnek ise tutsaklık döneminde ölen Kara Kağan'ın cesedinin yakılarak Pa Irmağı'nın doğusuna gömülmesidir (Atsız, 2014a, 370). Cesedin yakılması, mitolojik bir varlık olan Anka kuşunun küllerinden doğuşunu hatırlatmasıyla özdeşleştirilebilir. Keza devletin başı olan Kara Kağan'ın ruhunun sonsuzluğa kavuşması için bedeninin yakılması bu durumun bir kanıtıdır; ayrıca yakılan bedenin su kenarına gömülmesi ateş ve suyun "canlılık" ilkesini de göstermektedir.

Bozkurtlar Diriliyor'da çadır tepesindeki deliklerden yansıtılan ateş, haberleşmenin bir aracı olarak düşünülmüştür. Özellikle romanda ateşin çadırla birlikte verilmesi Fuzuli Bayat'ın nitelendirdiği gibi bizi kozmos kavramına götürmektedir. Çünkü bu ateş sayesinde kurt başlı sancak Ötüken'e dikilmiş ve düşmanın yenilgisiyle evrenin düzeni yeniden hayat bulmuştur.

Romanda ateşin aşkı simgeleyen işlevi Türk kültüründe “gönle od düşmesi” şeklinde dile getirilmektedir. Aşk ateşine düşen Urungu da Ay Hanım’ı görünce içindeki boralar esmiş, gönlüne od düşmüştür (Atsız, 2014a, 461). Aynı durum *Deli Kurt* romanındaki Murad’ın Gökçen’e olan aşkıyla da gözlemlenir; Deli Kurt’un içindeki ateş, gönlünde ve bütün benliğinde onu yakıp dolduran bir ışıkla ifade edilir (Atsız, 2012, 114). *Ruh Adam* romanının çerçeve hikâyesinde de Burkay’ın Açığma-Kün’ü görünce yüreğine bir od düşmüştür. Burkay’ın Açığma-Kün’ün bakışlarında gördüğü ve “alev mi ateş mi” (Atsız, 2014b, 6) olarak kestiremediği görüntü, Selim Pusat’ın Güntülü’ye soracağı bir soru olarak yeniden karşımıza çıkacaktır. Hatta Selim, büyük mahkemede içindeki sevgi ateşiyle kavrulduğu için dünya üzerinde iklimleri yöneten Mikâil meleği tarafından kendisine rakip olmakla suçlanmıştır (Atsız, 2014b, 256).

Deli Kurt romanında, Ocağın Hanımı arketipsel figürünü temsil eden Satı Kadın, yaptığı eylemlerle sembolik açıdan Ateş Ana’yı yansıtmaktadır. Türk halklarında genellikle kadın olarak tasvir edilen Ateş Ana; ocağı, aileyi ve soyu koruyan ruhlardan biri olarak anılmaktadır. Ocak, ateş kültü içerisinde büyük öneme sahiptir; çadırın yani kozmosun sembolüdür. Ocaktaki ateş; ailenin canlılığının, devamlılığının aynı zamanda evren düzeninin işaretidir (Bayat, 2016, 121- 122). Satı Kadın da yaktığı mumla ortalığı aydınlatan, Türkmen obasında danışılan saygıdeğer bir kişi olarak Ateş Ana’yı temsil eder. Onun aile ocağını yakıp çadırını tütürmesi, oğullarını etrafına toplayarak hikâyeler anlatması ateşin canlılık ve huzur ilkesine karşılık gelir.

Atsız’ın şiirlerinde ateş imgesi bilhassa aşkın, tutkunun ve savaşın şiddetini ifade etmektedir. *Yakarış* adlı şiirinde:

“Âşık nasıl bulursa iç açan bir serin su
Sevdiği bir güzelin som yalaz dudağında,
Sönecektir bizim de gönlümüzün tamusu

Tanrıların gezdiği yüce Tanrı Dağında.” (Atsız, 2014c, 7) mısralarında şairin gönlünde yanan savaşmak zafer kazanmak arzusu, hırs ve kin ateşi anlamına gelen cehennemle yani tamuyla özdeşleşmektedir. Nasıl ki âşığın yanan bağı yüreği ferahlatacak bir damla su gibi sevgilisini öpmekle sönecekse savaşmak ve hırs ateşi de can verip tanrılaşanların yaşadığı Tanrı Dağı’na varmakla son bulacaktır. Çünkü Tanrı Dağı, Türk

kültüründeki “uçmağa varmak” ile özdeşleşir. Özellikle kahramanların ruhlarının vardığı bu cennetvari mekânda sonsuz bir mutluluk ve huzur olduğu düşünülmektedir.

Ateşin başka bir görüntüsü aynı şiirin II. kısmında yer alan: “*Genç Fâtih'in ordusu yine tekbir alınca/Söndürürüz kâfirin Meryem Ana mumunu.*” (Atsız, 2014c, 10) mısralarındaki Hristiyanlığı temsil eden mum ile karşılaşılır. Hristiyan geleneklerinde sönmeyen kutsal ateş, tanrı ile insan arasında iletişimi sağlamaktadır; özellikle dua ederken yanan muma atıf yapan şair, bu ateşi Müslümanlıktaki gaza inancıyla savaşarak söndürebileceklerini dile getirmektedir.

Topal Asker şiirinde vatan savunması için canlarını hiçe sayan askerlerin kahramanlığını anlatan şair, bacağına zevk ve sefa düşkünü, ahlaksızlık batağına batmış insanlar yüzünden topal kaldığını belirtmektedir. Şiirde yer alan ateş imgesi “*Onun için topal kaldı böyle bacağıma,/Onun için tütmez oldu artık ocağım.*” (Atsız, 2014c, 16) mısralarında, Türk kültür geleneklerinde aile ocağını simgeleyen ocak kavramıyla ele alınmıştır. Şair, güçten düşmesini ve beraberinde sorumluluklarını yerine getiremediğini aile ocağını yakamamasıyla ifade etmiş; bu sebeple ocağını tüttürememesine sebep olan vurdumduymaz kişileri ağır bir dille eleştirmiştir.

Davetiye şiirindeki “*Atila'nın ateşi var içimizde!*” (Atsız, 2014c, 30) mısrası Jung'un ilkel kabilelerce ateş ile ifade edilen ve yaşam gücünü yansıtan ruh kavramını hatırlatmaktadır. Bu mısradaki yer alan ateş imgesi de Türkler için cesaret ve kararlılıkla özdeşleşen Atila'nın ruhunu yansıtmaktadır.

Atsız'ın *Özleyiş* şiirinde yer alan ateş imgesi, bilhassa yüreği yakan kavuşulamayan aşkı simgelemektedir. Şiirin başlığından da anlaşıldığı üzere “*Özledim... Yanıklık canıma değdi...*” (Atsız, 2014c, 52) mısrası aşk ateşini ifade etmektedir. Ümitlerinin uykuya yattığını, bu sevdanın hasreti ve acısıyla kıvrandığını belirten şair “*Ayrılık ateşi çetinmiş, çetin;*” (Atsız, 2014c, 52) diyerek kavuşamadığı sevgilisine duyduğu tarifsiz acıyı kadere karşı sitem ederek belirtmektedir.

Gaston Bachelard, ateşin canlı bir öge olduğunu ve kişiye özgü duygular içerdiğini dile getirir. Evrensel bir mahiyette olan ateş, iyi ve kötüyü yani zıt iki değeri bünyesinde barındıran ve açıklayan tek olgudur. Cennette ışık saçan ateş, cehennemde yakıcıdır. Ateş, ocak karşısında bekleyenleri ısıttığı için haz yaratırken, alevleriyle oynamak

isteyenleri cezalandırır. Bununla birlikte özellikle ilkel kabilelerde koruyuculuk vasfına sahip olan ateş, kimi zaman tapınılan bir tanrı konumuna da yükselmiştir. Bu, onun hem toplumsal hem de doğal bir olgu olduğunun bir yansımasıdır (Bachelard, 2007, 17-18).

Özleyiş şiirindeki ateş imgesi, cennette ışık yayan ateşten ziyade âşğın gönlünü acıyla yakan cehennemi çağrıştırmaktadır. Ancak şair özlemeyi ve bu ateşle yanmayı bir haz olarak görmektedir.

Geri Gelen Mektup şiirinde ateş imgesi sevgilinin gönülleri yakan ruhu ile ifade edilmektedir. Şair sevgilisine: “*Ruhun mu ateş, yoksa o gözler mi alevden?/ Bilmem, bu yanardağ ne biçim korla tutuştu?*” (Atsız, 2014c, 76) diyerek gönlündeki yanardağ gibi yakıcı olan aşk ateşinin sevgilinin gözlerinde yanan alevden ve ruhundaki ateşten kaynaklandığını dile getirmektedir. Bu ateşin ruhuyla bütünleştiğini belirten şair, şiirin diğer mısralarında kendisini aşk ateşiyle yanmaya razı, muma âşık olan pervane gibi görmüş; benliğini böyle bir güzellik olan sevgiliden ve onun ateşinden gizlemeyerek zevk içinde yanıp küle dönüşebileceğini dile getirmiştir. Bu durum yine şairin aşk ateşiyle yanmada aldığı hazzı göstermektedir. Şiirin devamında sevgilinin tek bir bakışıyla gönülleri tutuşturduğu yani yüreklere düşürdüğü aşk ateşi belirtilir.

Ateş, antik çağda yaşayanlar tarafından arınma aracı olarak kullanılmıştır. Ateşe sunulan kurbanların amacı yeniden doğuş düşüncesi ve temizlenmektir (Frazer, 2018a, 200). Şair de bu şiirinde benliğini sevgilisinin gözlerindeki ateşe vererek adeta kendini kurban etmiş; aşk ateşinden aldığı hazla da bir nevi arınma yaşamıştır.

Ateşle ilgili başka bir örnek *Adalar Denizinden Altaylar'ın Daha Ötesine Kadar Bütün Türk Gençliğine* ithaf edilen şiirde gözlemlenir. Zorluğun yakıcılığını ateş imgesiyle belirten şair:

“Ezilmekten çekinme... Gerilemekten sakın!

İradenle olmalı bütün uzaklar yakın,

Dolu dizgin yaparken ülkünne doğru akın

Ateşe atılmalı, denize dalmalısın.” (Atsız, 2014c, 53) şeklindeki mısralarıyla zorluklara karşı göğüs germenin, yeri geldiğinde ateş ile ifade edilen mücadeleye cesurca atılabilmenin öğüdünü vermektedir.

Kader şiirinde ise sevgilinin gönülde yanan bir ateş olduğu dile getirilir.

“Dünyada gerçi olmadı bir şeyde kârımız

Ukbâda belki olsa gerek itibârımız.

Ağyâr gül kopardı dikenden demet demet,

Hâr oldu bağrımızda çiçek yüzlü yârimiz.” (Atsız, 2014c, 85) mısralarında şair, dünyada yüzünün bir türlü gülmediğini belirtmiş belki ahirette yüzünün gülebileceğini umut etmiştir. Düşmanlarından ötürü sevgilisine kavuşamayan şair, çiçek yüzlü yârinin bağrında delice yanan harlı bir ateşe dönüştüğünü belirtir. Gönüldeki sevgilinin hayalinin ve hasretinin, bağı yakan bir ateş olarak ele alınması ateşin bilhassa canlı ve yakıcı işlevini yansıtmaktadır.

1.4. Su

“Anâsır-ı erbaa”nın unsurlarından biri olan su, üretken gücü temsil etmesiyle yaşamın ana kaynağıdır. İnsan vücudunun %50-75 oranı sudan oluşur. Hayatın devamlılığını sağlayan bu madde mitlerde yaşamın simgesi olarak anılır.

“Ex nihilo” (hiç yoktan) olarak adlandırılan su, pek çok mitte ve yaratılış hikâyelerinde, evrenin oluşumundaki ilk madde olarak adlandırılmıştır. Sümer mitolojisinde ilk yaratılış “su”yu temel alır. Aynı şekilde Yunan mitolojisinde “meydana gelmemiş ve yok olmayacak ilk madde” olarak anılan “okyanus”, su kavramıyla açıklanmaktadır. Ünlü Yunan filozofu Tales de suyun ilk madde olduğuna değinir; ona göre her şey “sonradan meydana gelmeyen ve asla yok olmayacak olan sudan” gelmiş ve yine ona dönecektir (Yonar, 2018, 37).

Bir imgelem filozofu olan Gaston Bachelard, imgeleri dört ana madde olan su, toprak, hava ve ateş temeli üzerine dayandırır. İmgeler bu dört kökten ya da onların birleşiminden meydana gelmiştir (Demiralp, 2011, 80). Gaston Bachelard, “*Su ve Düşler*” adlı eserinde imgelem egemenliğinin dört yasası üzerinden “su” maddesini ele almıştır.

Su, ateşe göre daha dişil ve tek biçimli bir maddedir. İnsanoğlunun en yalın ve en sade gücü su ile simgelenir. Özellikle akan su, insanoğlunun kaderi ile özdeşleşen bir imgedir ve su, ateşle toprak arasındaki ara unsurdur (Bachelard, 2006, 12-13).

Bachelard, suyun insanın yaşamında bir merkez; hayallerimizi, fikirlerimizi anlatabildiğimiz bir sığınak olduğunu dile getirmektedir. O, suyun gerçek bir dünya olduğundan şu şekilde bahseder:

“Onda maddeleştiririz hayallerimiz; düşümüz onunla doğru tözüne kavuşur; temel rengimizi ona sorarız. Nehrin yanında düşler kurarak imgelemimi suya, açık yeşil suya, çayırları yeşilleştiren suya adadım. Derin bir hayale dalmadan, mutluluğumu yeniden görmeden bir derenin yanında oturamam... Bizim memleketin deresi, bizim memleketin suyu olması zorunlu değil. Anonim su benim bütün sınırlarımı bilir. Aynı anı bütün pınarlardan çıkar.” (Bachelard, 2006, 15)

Alıntıdan da görüldüğü üzere, su evrensel bir olgudur. İnsanın derdini paylaşması onu bir arketip yapmak için yeterlidir. Özellikle suyun dişiliği ve insana kucak açması onu anne arketipine yaklaştıran bir durumdur. Aynı zamanda Jung, deniz gibi su unsurlarının kolektif bilinçdışının bir sembolü olduğunu belirtmektedir (Jung, 2017b, 2017, 139).

Bachelard da suyun dişil niteliğinden ötürü analıkla ilişkilendirildiğinden söz etmektedir. Özellikle su, tohumları şişirip kaynakları fişkırtır; bu, maddenin sonsuz döngüsünün (doğum-ölüm-yeniden diriliş) göstergesidir (Bachelard, 2006, 21).

Mircea Eliade “suya batma” ve “suyula temas etme”nin ilk öze dönüşün, yeniden doğuşun, yenilenmenin ve arınmanın sembolü olduğunu belirtir. Özellikle erginlenme ritüellerinde yeniden doğuşu simgeleyen su, cenaze törenlerinde de ölünün yeniden doğmasını temsil eder (Eliade, 2003b, 196-197). Suyu daldırılan insan, simgesel anlamda ölecek yeniden günahsız bir biçimde doğmaktadır. Hristiyanlıktaki suya daldırmanın bir görüntüsü olan vaftiz törenleri; insanın yenilenmesini, günahlarından arınmasını simgeleyen dinî gelenektir (Eliade, 2003b, 203).

Hüseyin Nihal Atsız’ın *Hasan Dayı* adlı hikâyesinde, “hiddetli, kalpsiz dalgalar”la Karadeniz’in hırçın, bir o kadar da matem dolu suları karşımıza çıkmaktadır. Arketipsel açıdan anneyi karşılayan deniz, burada annenin olumsuz yönünü, yutuculuğunu gözler önüne sermektedir. Korkunç fırtınalı hava, denizi de kudurtmuş; bu sebeple Türk teknesindeki Hasan Dayı ve oğlu Karadeniz’in kapkaranlık sularına gömülmüştür. Bu durum anne arketipinin olumsuzluğunun yanında suya batmanın verdiği dirilişe de tekabül etmektedir. Hasan Dayı, gemideki Türk askerlerinin kurtulabilmesi için kendini

ve oğlunu feda etmiş; bu fedakârlık askerlerin kurtulmasını sağladığı için ölümlerle birlikte yeniden doğuşu da gerçekleştirmiştir.

İki Onbaşı hikâyesinde ise “iki damla suyun” “hayat verici özelliği vurgulanarak suyun değeri gözler önüne serilir. Çukura düşen Türk ve Polonyalı iki askerinin son nefeslerinde aklından geçenlerin, hayallerinin anlatıldığı bu hikâyede Lehli onbaşı sevgilisi Marya'nın “billur bir bardakta tuttuğu su”yu görür (Atsız, 2019, 69). Özellikle “billur bir bardaktaki su” görüntüsü, suyun hayatın kaynağı yani “âb-ı hayât” olduğunu yansıtmaktadır.

Dalkavuklar Gecesi'nde “büyülü su”, “kızıl su” adlandırılmasıyla görülen madde aslında bir şaraptır. Ancak bu şarap, tıpkı saf bir suyun “hayat verici” işlevini gösterir mahiyette anlatılır. Bu su, içen herkesi sarhoş edip güldürmüştür. Aynı zamanda kızıl suyun müptelası olanlar ona yenilmiş ve su tarafından adeta yutulmuşlardır.

Z Vitamini romanı tıpkı *Dalkavuklar Gecesi* romanındaki büyümlü su gibi, bir vitaminin insanlar üzerindeki etkisini gösteren ve onların gerçek yüzlerini ortaya çıkaran bir maddenin hikâyesidir. Romanda arketipsel manada su unsuru, ironik bir dille ele alınan vaftiz ile yansıtılmıştır. Yılbaşı için verilen ziyafete davetli olan Athenagoras, doğumundaki vaftizinden beri yıkanmadığı için uzak bir masaya alınmış ve hademelerce havaya gül suyu sıkılarak adeta vaftiz edilmiştir. Bu görüntü İslami geleneklerdeki su ile arınmayı yansıtmaya bakımından dikkat çekmektedir.

Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* adlı romanında su unsuru romanın ilk bölümünde bir kaos sahnesiyle ortaya çıkmaktadır. Rüzgârın çok sert esişi ve bardaktan boşalırcasına yağın yağmur neticesiyle sert akan bir dere oluşur; adeta kudurmuş olan bu dere on eri yutar (Atsız, 2014a, 19-20). Bu hadise Tufan olayının bir temsilidir. Kaostan sonra Güneş doğmuş ve yaşam yenilenmiştir. Ancak erler durumu “Tanrı bizden yüz çevirdi” (Atsız, 2014a, 20) şeklinde algıladıkları için bu olayı “günahlardan arınma” olarak ele almak oldukça anlaşılır bir tutum olacaktır.

Pek çok mitolojide akan suyun canlı olduğu yaygın bir düşüncedir. Bu sebeple canlı olduğuna inanılan nehirler, pınarlar suyun yaşamı sonsuz kılan, gençleştiren, diriltiren inancıyla kutsal sayılmıştır. Yaratıcı gücün, hayat devamlılığının sembolü olan ırmaklar yaşam ile ölüm arasındaki sınırın simgesidir.

İncil'deki cennetin dört ırmağı, Yunan mitolojisindeki dünya ile Hades arasındaki sınırı çizen “styks” ırmağı ve Ganj, kutsal ırmak anlayışını kanıtlar niteliktedir (Wilkinson, 2011, 33).

Kahramanın doğuş mitlerinde nehir, yeni doğmuş kahramanın taşıyıcısı konumundadır; Otto Rank bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“Suya bırakılmanın tam olarak doğumun sembolik ifadesi olduğunu gösterir, çocuk sudan çıkar. Sepet, kutu ya da tekne sadece muhafaza kabıdır, rahimdir; yani suya bırakılma, karşılığıyla olsa da, açıkça doğum sürecini gösterir.” (Rank, 2016, 83)

Bozkurtların Ölümü romanında su unsuru, iki ırmak ile gözlemlenmektedir. İlk ırmak Kıraç Ata'nın mağarasının bulunduğu Selenge Irmağı'dır. Kıraç Ata'nın bir ırmak kenarında yaşaması; buranın kehanetini yani yeniden dirilişi ilettiği yer olması ırmağın kutsal mekân oluşunun bir göstergesi sayılabilir. Kıraç Ata bu ırmağın kenarında Böğü Alp'e yeniden dirileceklerinden söz eder. “Bir ulu şehirde toplanmış kırk er görüyorum. (...) Irmağın kıyısında dövüşüyorsunuz. Budun kurtuluyor. Adınız unutulmayacak” (Atsız, 2014a, 172) diyen Kıraç Ata yeniden doğuşu müjdelir. Bu dirilişin mekânı da yine bir ırmak kenarı olarak karşımıza çıkar. Roman sonunda Vey olarak anılan bu ırmakta erler ölüm kalım mücadelesi verir. Irmak pek çok eri yutsa da budunun yeniden doğmasına şahit olmuştur. Bu görüntü akan suyun yeniden doğuş ve canlandırma işlevini hatırlatması bakımından göze çarpmaktadır. Keza Kara Kağan öldüğünde cesedinin yakılıp Pa Irmağı'nın doğusuna gömülmesi (Atsız, 2014a, 370) suyun arketipsel açıdan yeniden doğuşu temsil ettiğini gösterir.

Dinî metinlerde de su önemli bir yer arz etmektedir. *Kur'an-ı Kerim*'de Allah'ın en büyük nimetlerinden biri olan su şu şekilde geçmektedir:

“O gökten su indirendir. İşte biz onunla her türlü bitkiyi çıkarıp onlardan yeşillik meydana getirir ve o yeşil bitkilerde, üst üste binmiş taneler –hurma ağacının tomurcuğunda da aşağıya sarkmış salkımlar- üzüm bahçeleri, zeytin ve nar çıkarırız: (Her biri) birbirine benzer ve (her biri) birbirinden farklı. Bunların meyvesine, bir meyve verdiği zaman, bir de olgunlaştığı zaman bakın. Şüphesiz bunda inanan bir topluluk için ibretler vardır.” (En'âm Suresi 99) (www. kuran-ikerim.org)

Tevrat'ta yaratılış su ile başlar. “Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.” (*Tevrat*, 1- Dünyanın Yaratılışı).

Hinduizm'in dinî metinleri olan Veda'larda “Su sen her şeyin kaynağısın.” “Su Dünya'nın temelidir, bitkilerin özüdür, ölümsüzlük iksiridir, uzun ömür sağlar, yaratıcı güçtür ve her derde devadır” söyleyişleriyle bu maddenin önemi vurgulanmaktadır (Yonar, 2018, 39).

Türk mitolojisinde de ilk madde sudur. Altay yaratılış efsanesinde “evvelce ancak su vardı; yer gök, ay ve güneş yoktu” (Sakaoğlu ve Duymaz, 2013, 168) ibaresi bunun bir kanıtıdır. Tanrı Kayra Han, Erlik'i suyun derinliklerindeki toprak/kili almasını sağlamış böylece dağları, tepeleri, yeryüzünü yaratmıştır (Sakaoğlu ve Duymaz, 2013, 173).

Romanda su olgusunun dinî işlevi Gök Börü'nün duasında karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisinde de büyük bir kutsiyet atfedilen su, Gök Börü'nün “Türk Tanrısı!, Türk Yersuları!, Umay!...” (Atsız, 2014a, 385) şeklindeki hitabıyla Tanrı'dan sonra seslendiği kutsal bir güç olarak görülmektedir. Bu durumun, dinî metinlerde ve mitlerde suyun ilk maddelerden biri olmasının verdiği kutsallıkla edebî metne yansıdığı düşünülebilmektedir.

Aynı zamanda *Bozkurtlar Diriliyor*'da yerleşim alanlarının bilhassa su kenarlarına kurulması dikkat çekmektedir.

“Âb-1 Hayât” yaşam suyu olarak tarif edilir. Bu su, içenlere ölümsüzlük verir; anlatılara göre Hz. Musa, Hz. Hızır'ı ararken pişmiş bir balık suya düşüp canlanmıştı. *İskendernâme*'de geçen bir anlatıda ise, Hızır'ın âb-1 hayât suyundan içip ölümsüz oluşu, İskender'in ise suya gidemeyip ölümsüzlüğe erişememesi anlatılmaktadır (And, 2008, 41-42).

Deli Kurt romanında Gökçen'in şifalı suyu ve Gökçen Pınarı, arketipsel açıdan suyun canlandırıcı ve yeniden doğuşu gerçekleştirici etkisiyle yansımaktadır. Gökçen Pınarı adeta âb-1 hayât'tır; pınarın suyunu içenler yaşamanın ne hoş nesne olduğunu dile getirir.

Karanlık gecelerde üzerine nur indiği de söylenen bu pınarda dertliler, kara sevdalılar dua etmeye gelirler. Oba beyinin oğlu ve Deli Kurt bunlardan biridir. Gökçen'in şifalı suyu da var olmanın, sağlığın ve gençleşmenin sembolü olarak görülür.

Eliade suların potansiyel güçlerin evrendeki toplamı olduğunu belirtmektedir. Sular, varoluş olasılıklarını barındıran depolardır. Her şeyden önce gelir ve tüm yaratı onlara dayanır (Eliade, 2019, 115).

Romanda Gökçen için Yassı Tepe'de vuruşan oba beyinin oğlu ve Murad, ağır yaralanmış; Gökçen tarafından bu iki yiğit adam şifalı suya götürülmüştür. Özellikle Murad bu şifalı suda yıkanınca hayat bulmuş, yaraları iyileşmiştir. Gökçen de aynı şekilde tüm yol yorgunluklarını bu suda atarak yeniden canlanmaktadır. Murad'ın eşine de iyi gelen bu su, Melek Hatun'un hastalığından kurtulmasını sağlamıştır. Romanda Gökçen'in şifalı suyu ile gerçekleşen bu olaylar "su ile temas etme her zaman bir yenilenmeyi bünyesinde taşır; çünkü suya batma hayat potansiyelini bereketli kılıp çoğaltır." (Eliade, 2019, 115) ilkesinin bir kanıtı olarak düşünülebilmektedir.

Türk mitolojisinde, Ak Ene'nin sahip olduğu Süt Ak Gölü, şaman metinlerinde insan ruhlarının bulunduğu cennettir. Destan ve efsanelerde tedavi edici özelliği vurgulanan bu gölde yıkananlar gençleşir, iyileşir; onları kılıç kesmez ve ok batmaz (Bayat, 2017, 49-50). Gökçen'in şifalı suyu da Süt Ak Gölü'nün özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Türk kültür ve geleneklerinde lohusalık dönemi olarak geçen kırk günlük sürenin sonunda anne ve çocuk yıkanır. "Kırklama" olarak adlandırılan bu tören halk arasında anne ve çocuğu hastalıklardan korumak amacıyla yapılmaktadır. Bu olay psikolojik açıdan anne ve çocuğun rahatlamasını sağlar; kırklanan anne ve çocuk zor günleri atlatmış olur (Bozkurt, Hadimli, ve Sevil, 2014, 118). Kırklama töreni iyileşmenin, canlanmanın bir nevi yeniden doğuşun simgesidir. Murad, yeni doğum yapmış eşinin yanında oğlu İsa'yı da şifalı suya sokmuştur. İsa bebek bu suda yıkanınca canlanmış; Melek Hatun ferahladığını ve dinçleştiğini hissetmiştir. Anlatıcı "Yavaş yavaş hatunun yorgunluğu, arıklığı gitti. Topladı, güçlendi, yüzü pembeleşti." (Atsız, 2012, 217) diyerek suyun canlandırıcı etkisini okuyucuya sunmuştur. Bununla birlikte İslam dininde alınan abdest günahlardan arınmanın, ruhen ve bedenen temizlenmenin sembolüdür.

Melek Hatun ve İsa bebeğin şifalı suda yıkanma eylemi, suyun arındırıcılığı ile bağlantılı olan Hristiyan geleneğindeki vaftize de benzemektedir. Pek çok kültür dairesinde su ile arınma ritüelleri günahları hafifletmek, yenilenmek manasına gelen arketipsel bir eylemdir. Bu eylemin başlıca görüntüsü de Tufan hadisesidir. Tufan hadisesinin özü günahkâr insanların arındırılmasına karşılık gelmektedir.

“Yapısal açıdan “tufan” “vaftiz”e, cenaze saçıcıları da yeni doğmuş bebeklerin kutsal suyla yıkanmasına veya sağlık ve bereket sağladığına inanılan ilkbaharda suya girme ritüellerine benzetilebilir.” (Eliade, 2019, 116)

Görüldüğü gibi şifalı su ve yapılan eylemler pek çok mitte ve dinde ortak özellik göstermektedir; bunlar suyun şifa veren, hayat bulduran, günahlardan arındıran özelliğinin arketipsel bir değer olduğunu ortaya koymaktadır. Su arketipinde “kırklanma, abdest, vaftiz” gibi eylemler her millete ve dine göre ayrı bir şekilde adlandırılrsa da buradaki ortak değer yani “arketip” suyun bir “arınma” unsuru olmasıdır.

Romanda suyun başka bir görüntüsü ise Çakır’ın İsa Beğ’i kurtarmak için bir vuruşmada akıntıya atlayıp selamete kavuşması ile verilmektedir. Akar suyun özellikle yeniden doğuş ilkesini çağrıştırması, Çakır’ın savaşırken yeniden dirilişine karşılık gelmektedir.

Başka bir su görüntüsü Satı Kadın’ın Çakır’ın ardından bir bakraç su dökmesidir (Atsız, 2012, 51). Türk kültüründe uzun yolculuğa çıkanların ardından “su gibi git, su gibi gel” dileğiyle dökülen su, yolculuğa çıkan kişinin suyun yeryüzünde aldığı yol kadar hızlı ve rahat bir yolculuk geçirmesi için edilen bir dileği ifade etmektedir.

Jung psikanalitik açıdan ağaç ve suyun, analığı çağrıştıran imgeler olduğundan bahseder. Ölülerin ağaç gövdesine konulması ve ağacın bağlarının sulara salınması analık güçlerinin ikiye katlanmasının göstergesidir. Sulardaki ölüm, Jung’un dediği gibi “ölünün yeniden doğmak için anneye teslim edilmesi”ne karşılık gelmektedir. Su bu sebeple ölüm ve yeniden doğuşu çağrıştırır:

“Ölümün karanlık sularının yaşamın sularına dönüşmesidir, ölüm ve onun soğuk bağrının ana kucağı olmasıdır, tıpkı güneşi yutan denizin, ta derinliklerinde onu doğurması gibi..” (Bachelard, 2006, 86).

Ruh Adam romanında su arketipinin yutucu yönü vurgulanır. Anlatıcı “Selim Pusat da kendi ağacı olan asker ocağından koparak yeşil dalgalı ve çağlayanlı bir ırmağa düşmüş, meçhule doğru sürüklenip gidiyordu.” (Atsız, 2014b, 242) diyerek ırmak imgesiyle Güntülü’ye işaret etmektedir. Yeşil ve yırtıcı bakışlı gözlere sahip olan Güntülü, Selim’i yutan, bağrında çalkalayan bir ırmak olmuştur. Anne arketipinin bir görüntüsü olan ırmak burada annenin olumsuz özelliği olan yutan, yok eden yönünü temsil etmektedir. Güntülü gibi bir ırmakta meçhule sürüklenen Selim, aslında annenin/animanın ele geçirdiği bir birey görüntüsünü yansıtmaktadır.

Ruh Adam’da da tıpkı *İki Onbaşı* hikâyesinde olduğu gibi bir kadın tarafından sunulan “bir bardak su” motifi gözlemlenir. Güntülü’nün hayat verici bir bardak suyu (Atsız, 2014b, 279) Selim’e vermemesi onun sembolik ölümünün Güntülü’den oluşunu gösterir. Çünkü Güntülü, Selim’in kavuşamadığı ve asla kavuşamayacağı âb-ı hayâttir. Bu olaydan sonra gözlerini bir hastane odasında açan Selim; Güntülü’den alamadığı âb-ı hayât suyunu hastane odasındaki hemşireden almış böylece Selim’in adeta “canına can katılmıştır” (Atsız, 2014b, 282).

Su arketipi Atsız’ın *Yakarış* şiirinde karşımıza çıkmaktadır. “*Âşık nasıl bulursa iç açan bir serin su/Sevdiği bir güzelin som yalaz dudağında.*” (Atsız, 2014c, 7) mısralarında su, sevgilinin ruhu canlandıran adeta âb-ı hayât olan dudağında gizlidir. Susuz çöllerde aşka düşmüş Mecnun’u hatırlatan bu görüntü, âşığın sevdiğine kavuşmasıyla suyun arketipsel açıdan yeniden dirilişi simgelemesine tekabül etmektedir.

Toprak Mazi şiirinde anneyi temsil eden toprağa seslenen şair: “*Fışkırttığı serin sular bize can verir!*” (Atsız, 2014c, 19) diyerek suyun arketipsel manadaki yeniden doğuş, hayat vericilik ilkesine vurgu yapmaktadır. Özellikle bu suyun topraktan gelmesi annenin yavrusunu besleyip büyütmesine karşılık gelmekle birlikte; yavrunun canına can katan anne sütünü de hatırlatmaktadır.

Davetiye şiirinde şairin Fuzuli ile Dante’yi karşılaştırması dikkat çekmektedir.

“*Bizim yanık Fuzuli'miz engin bir deniz!/Karşısında bir göl kalır sizin Dante'niz!*” (Atsız, 2014c, 29) mısralarında Fuzuli’nin sonsuz bilgi ve ilhamını engin deniz ile karşılayan şair; Dante’yi ise bir kaynağa sahip olmayan durağan bir su birikintisi şeklindeki göle benzetmiştir.

Selâm şiirinin “*İçim yine sevinçlerle dolup yarıyor;/Ruhum sanki deniz olmuş, dalgalanıyor.*” (Atsız, 2014c, 38) mısralarında coşkulu ruh hâli dalgalarla özdeşleştirilmiştir. Bu mısraların devamında tüm zorluklara rağmen kazanılan zaferin sarhoşluğu sonsuz deniz görüntüsü ve coşkunluğu ile örtüştürülür.

O Gece şiirindeki: “*O gece sevgim coşkun bir ırmaktı,/Kalbimden taşarak o kalbe aktı;*” (Atsız, 2014c, 49) mısralarında şairin sevgisini coşkun bir ırmağa benzetmesi de dikkat çekmektedir. Irmağın özellikle akan bir su olması canlılığın ve sürükleyiciliğinin bir ifadesidir. Şair, duygularının bir ırmak kadar coşkun olduğunu söyleyerek aynı zamanda tehlikeli ve çağlayanlı bir aşkı ifade etmektedir.

Suyun dikkat çeken başka bir görüntüsü ise *Korku* şiirindeki şu mısralarda görülmektedir. “*Bir lâhza uzaktan seni görmem,/Hasretle yanan bağrıma bir damla su oldu.*” (Atsız, 2014c, 74) mısraları, suyun arketipsel açıdan yeniden doğuşu ifade etmesini yansıtmaktadır. Şairin sevgilisini sadece uzaktan görmekle hasretle yanan bağrıma can katıldığını dile getirmesi âşğın gönlüne düşen bir damla su ile hayat bulmasını temsil etmektedir. Aynı zamanda bu imge sevgilinin su gibi aziz, saf ve ruhu aydınlatan görüntüsünü de akıllara getirmektedir.

Atsız’ın diğer şiirlerinde dalga, su başı, ırmak, deniz gibi sembolik ifadeler, hem mecazi hem de somut yönden suyun arketipsel işlevini yansıtır.

1.5. Toprak

Dört ana unsurdan biri olan toprak, pek çok mitte ve dinde insanın yaratılış maddesi olarak anılmaktadır. İnsanın, bitkilerin, hayvanların kısaca tüm canlıların en önemli maddelerinden biri olan toprak, özellikle bağrında yetiştirdiği tohumlar sayesinde canlılara besin kaynağı olmuş; bu özelliğinden ötürü çeşitli kültür dairelerinde çoğunlukla dişinin (annenin), üretkenliğin ve verimliliğin sembolü olarak nitelendirilmiştir.

Yunan mitolojisinde Gaia olarak anılan toprak, yeryüzünün anasıdır ve ilk tanrıçadır (Can, 2016, 452a). Demeter ise, Olympos tanrılarının en büyüklerinden biridir; o insan eliyle işlenmiş tarlaların, hasatın, toprağın tanrıçasıdır. Demeter, olgun başak renginde sarı saçlara, muhteşem bir güzelliğe sahiptir (Can, 2016, 161). Hititlerde tanrıça Arinna,

Çinliler'in yer tanrıçası, Japonların İzagani ve İzanami'si, Mısırlılar'ın yer tanrıçası Nut, toprak ile kadının inanıştaki rolünün göstergeleri olmuştur (Eliade, 2003b, 245). Ana Tanrıça olarak anılan Kybele de bereket ve doğurganlık sembolüdür. Farklı kültürlerde *Kubaba, Kybebe, Hepat, Arinna, İsis, Lat, Artemis, Venüs* isimleriyle de anılan Ana Tanrıça bütün doğayı, toprağı, canlılığı, verimliliğı ve evrensel ilkeyi temsil etmektedir (Erhat, 1997, 184).

Dinsel düşüncede insan, topraktan yaratılmıştır; bu sebeple topraktan doğan insan toprağına gitmektedir. Bu döngü, varlığın yeniden doğuşunu simgeleyen bir örnek olarak bilinmektedir. Bununla birlikte bazı mitlerde insan balçık, kil veya türevlerinden yaratılır. Yunan mitolojisinde ilk kadın olarak bilinen Pandora da toprak benzeri bir maddeden yaratılmıştır.

İbrani metinlerinde de insanın kil ve topraktan yaratıldığından söz edilir. “Âdem” kelimesi üç İbrani harf olan “epher-toprak, dam-kan, marah-safra”dan meydana gelmektedir. İnsanın bu maddelere olan ihtiyacı toprakla insan arasındaki ilişkinin bir kanıtıdır. Yaratılıştaki kullanılan kil, kutsiyet bakımından İbranilerde “en değerli toprak” olarak anılır; toprak bu sebeple ana sütü mertebesine erişir (Yonar, 2018, 85-88).

Carl Gustav Jung, mitlerde yer aldığı gibi toprağı, anne arketipinin bir imgesi olarak varsaymaktadır. Anne arketipinin önemli yansımalarından olan Meryem Ana, İsa'yı bakire olarak doğurduğu için kirlenmemiş toprağına benzetilmektedir (Jung, 2015a, 123). Aynı zamanda yeraltı kavramı ile de ilişkilendirilen Toprak Ana, kan sunma veya kurban verme ritüelleri dolayısıyla annenin yutucu yönünü gösterir. Bununla birlikte anne/kadın ilk imgesini yansıtan Toprak Ana kavramı, annenin bilinçdışında da önemli bir rol oynamaktadır (Jung, 2015a, 160-161). Bu rol, annenin toprak-madde ilişkisine sahip olması; aynı zamanda yer ve gök unsurlarını bünyesinde barındıran kozmik bir gücü elinde tutması şeklinde yorumlanabilir.

Bozkurtların Ölümü romanında “Ötüken” yani kutsal mekân/toprak olarak anılan “sonsuz bozkır”, içinde yaşayan insanları bağrında taşıyan bir ana vazifesi görmektedir. Cihan Özdemir, romanda geçen sonsuz bozkırın sadece üzerinde yaşanan bir mekân olmadığını, buranın ruh ve bilince de sahip “kutsal bir güç” olduğunu dile getirmektedir (Özdemir, 2007, 360-361). Romanda kutsal sayılan bu bozkırın kızları, arslanları, buğra gibi yiğitleri vardır. Vatan toprağının önemini belirten “Kişi çadırda doğar, çayırda

ölür” (Atsız, 2014a, 307) sözleri de bir mekânın doğum, yaşam ve ölüm üzerindeki etkisinin önemli göstergelerinden sayılabilir.

Türk mitolojisinde Mitolojik Ana kompleksine dâhil edilen “Yer Ana” veya “Büyük Ana” kutsal dişinin sembolüdür. Yer Ana, doğumla ölümü bünyesinde barındıran tabiatı simgeleyen kutsal güçtür; dağların, ormanların ruhunu temsil eder (Bayat, 2016, 12-13). Ötüken toprağı da roman kahramanlarınca “ana” olarak ele alınır. Üç Oğul’a nereye gidildiği sorulunca “Ötüken’e... Anayurduma... Toprak ana vefasız oğullarını da bağrına basmaktan çekinmez...” (Atsız, 2014a, 263) diyerek Ötüken’in ana vazifesini bir kez daha vurgulamış olur. Ayrıca Yüzbaşı Sançar’ın topraktan yaratılmış ölü vücudu da toprak ananın göğsünde yatmaktadır (Atsız, 2014a, 322-323). Görüldüğü üzere kahramanların doğum ve ölümü kutsal dişinin bir sembolü olan toprağın bağrında gerçekleşir. Sonsuz göğsünü açarak insanın koruyuculuğunu üstlenen toprak ana aynı zamanda “vatan” ile özdeşleştirilen kutsal bir olgudur.

“Sonsuz bozkır” kavramı, ikinci kitap olan *Bozkurtlar Diriliyor*’da da aynı işlevi gösterir. Ötüken, Göktürkler tarafından kutsal mekân sayıldığı için burası simgesel açıdan dünyanın merkezi olarak kabul edilmektedir. Kutluk Şad, tutsaklığa düşmüş Ötüken’i yeniden diriltmek için bir nevi dünya direği olan “kurt başlı gönder/sancak”ı (Atsız, 2014a, 466) vatan toprağına dikerek sembolik açıdan yer ve gök unsurlarını birbirine bağlamış; böylece kutsal merkezin yeniden dirilişini gerçekleştirmiştir.

Hemen hem tüm toplumlarda “tarla” kadınla simgelenir; ekili tarla rahmin sembolüdür; tarım bu sebeple doğumla özdeşleştirilir. İslamiyet’te kadın, “tarla” ve “bağ” olarak nitelendirilir; ayrıca *Kuran-ı Kerim*’de “Kadınlar sizin tarlalarınızdır” (Bakara-233) ayeti kadının toprakla özdeşleştirilmesinin bir göstergesidir.

Toprağı bu dişil yönü, verimliliği temsil eden kutsal bir olgu biçiminde görülür. Örneğin Hindularda ekili toprak; kadının cinsel organıyla, tohumlar ise er-suyuyla özdeşleştirilir (Eliade, 2003b, 258- 260). Mircea Eliade de yerin toprak olarak kazandığı en önemli vasıflardan birinin “doğurganlık” olduğunu dile getirmektedir. Çeşitli mitlerde bir ana, bereket tanrıçası olmadan önce yer’dir. Bu analar tarımsal tapınmalarla hasat tanrıçalarına dönüşerek Ulu Tanrıça konumuna yükselmişlerdir. Örneğin Yunan mitolojisindeki Gaia yerini Demeter’e bırakmıştır (Eliade, 2003b, 248).

Ruh Adam romanında Açığma-Kün de bir nevi toprakla ilişkilendirilir; o tabiatın kendisidir. Açığma-Kün ortadan kaybolunca çam ağacı kurur, akdoğan ölür, yeşil otlar yanar; o gelince ise tüm tabiat yeniden canlanır. Açığma-Kün'ün ortadan kaybolduktan sonra geri dönmesi aynı zamanda Demeter mitini akıllara getirmektedir.

Mitte Tanrıça Demeter, kızı Persephone'nin Hades tarafından kaçırılması neticesiyle "Güzel Danslar Kuyusu" üzerindeki bir tapınağa çekilmiş ve dünya üzerindeki tüm bitkilerin büyümesini yasaklamıştır. Ancak yılın üçte birinde kızının yeraltı ülkesinden yeryüzüne çıkarılabileceğini öğrenen Demeter, bu dönemlerde tabiatı canlandırarak bitkilerin yeryüzünde tekrar yetişmesini sağlamıştır (Kerenyi, 2012a, 77-80). Açığma-Kün'ün dönüşüyle de mitteki gibi tüm tabiat yeniden doğmuştur. Ayşe Arzu Korucu da makalesinde (Korucu, 2019, 732) bu durumu desteklemektedir.

Toprağın bilhassa anne arketipini temsil eden görüntüsüne Atsız'ın şiirlerinde de rastlanmaktadır. *Yakarış* şiirinde:

"Toprak ana elbette bize açar kolunu.

(...)

Kendi koynunda saklar can veren her oğlunu." (Atsız, 2014c, 8) şeklindeki mısralarda toprak, kolları ve koynunda sakladığı oğul görüntüsüyle anneyi temsil ederek kişileştirilmiştir.

Ulu Ana, İlahi Ana ve *Karı Nine* olarak da anılan Yer Ana toprağın iyesidir. Toprak, Türk kültüründe yaratılışın başlangıçlarından biri olduğu için canlı bir varlık sayılmıştır; bu sebeple Yer Ana'ya büyük saygı gösterilmiştir. Altay destanlarında kahramanlara yardım eden bu güç, kimi zaman kısır kadınların kutsal bir ağaç dibinde ona dua etmesiyle hem koruyucu, hem yardımsever işlevini gösteren bir motif olmuştur (Beydilli, 2004, 611-612). *Yakarış* şiirinde de toprak, bir ana gibi şefkatli ve koruyucu yönüyle görülmektedir. Bununla birlikte vatani da temsil eden toprak ana, *Toprak-Mazi* şiirinde de aynı işlevi yansıtmaktadır. Şair, sevdiği kadın olan "Perilerden nazlı, güzel bir sevgili"sinden (Atsız, 2014c, 19) ölüm gerçeğinden ötürü ayrılmak zorunda kalmıştır. Sevgilisini bağrına alan toprağa sitem etse bile onu bir anne vasfıyla gören şair, toprağın özellikle annenin yaşam verici ve yutucu yönünü şu mısralarıyla dile getirmektedir.

“Hem yaratan, hem büyüten topraktır bizi,

Üzerinde iştiriz ilk ninnimizi;

Fıskırttığı serin sular bize can verir!

Ormanları gönlümüze heyecan verir.” (Atsız, 2014c, 19). Annenin bu görüntüsünü toprak ile yansıtan şair, diğer mısralarında toprağın insanoğlunun beşiği aynı zamanda mezarı olduğunu belirtir. Devam eden mısralarda *“Toprak bizim anamızdır... İnsan yasına/Kapılarak nasıl söver öz anasına?”* (Atsız, 2014c, 20) şeklinde annenin yutucu özelliğine rağmen yaratıcı işlevi yüceltilmektedir. Aynı zamanda şiirin devamında toprağın kara bir ölü olarak görülmemesi gerektiğinin vurgulanması ve bağrında şanlı ecdatları taşıdığı için kutsal sayılması önemli bir ayrıntıdır (Atsız, 2014c, 23).

1.6. Hava

Anasır-ı erbaa'nın bir diğer elementi olan hava, bazı mitlerde ve inanışlarda kaosu simgeler. Örneğin Yunan mitolojisinde göğün hâkimi, tanrıların en büyüğü sayılan Zeus hava unsuruyla özdeş görülür ve kudretini göstermek için bora, rüzgâr, yağmur ve fırtınaları coşturur, kızdırır ya da büyük felaketler çıkartır (Can, 2016, 43). Yine Yunan mitolojisinde dört ana yön rüzgârını temsil eden rüzgâr tanrıları; Boreas (Kuzey), Eurus (Doğu), Zephyrus (Batı) ve Notus (Güney) şeklinde anılarak hava unsurunun mitik yönünü simgelerler (Wilkinson, 2011, 35).

Slav mitolojisinde rüzgâr ve türevleri hava kültü içerisinde yer alır. Rüzgâr, yıkıcı bir doğa olayı olduğu için halk inanışlarında şeytani bir varlık olarak görülür. Hint-Avrupa inanışlarında “yeryüzünün nefesi” olarak anılan rüzgâr, Güney Slavlarda uçan yılan, kör cadı olarak nitelendirilir; bu figürlerin mağara, çukur gibi kapalı mekânlarda yaşadığı varsayılır.

Rus söylencelerinde uzun aksakallı bir ihtiyar şeklinde betimlenen Ayaz Dede, soğğun, donun ve ayazın hükümdarıdır; soğuktan şikâyetçi olanları sevmez (Uzelli, 2016, 83-85).

Sümer mitolojisinde evrenin kökeni gök ve yer üzerine kurulmuştur. Gök tanrısı An ile yer tanrıçası Ki'nin birleşmesinden meydana gelen Enil, “hava-tanrı” olarak adlandırılmış; gök ve yeri birbirinden ayıran Enil, havayı bir varlık biçimine sokmuştur (S.H. Hooke, 1993, 25).

Mısır yaratılış mitoslarında ise ilkel kaosu simgeleyen dört çift tanrı vardır; bunlar Nun-Naunet, Kuk-Kaulet, Huh-Haulet ve Amon-Amonet'tir. Güneş tanrı olan Atum-Re, sulardan çıkıp bu tanrıları yani kaosu düzene sokmuştur. Atum, kendisinden havayı temsil eden Şu'yu ve nem olan Tefnut'u yaratmıştır (S.H. Hooke, 1993, 73).

Sanskritçe üflemek anlamına gelen Vayu, Hint mitolojisinde rüzgâr tanrısıdır. Beş elementten biri olduğu için Vedalarda geçen en önemli tanrılardan biri sayılmaktadır (Wilkinson, 2011, 35).

Türk mitolojisinde hava unsuru iye kategorileri içerisinde yer almaktadır. Tufan, rüzgâr, şimşek, yıldırım, yağmur gibi doğa olaylarının iyisi olan Yel Baba, rüzgârı estiren mitik bir varlıktır. Kadın versiyonu Yel Ana olan bu mitolojik figür, kaosu ve başlangıcı temsil etmektedir. Yel Baba ayrıca rüzgâr estirmenin yanında havayı karıştırır, kasırga ve tufanları yaratır.

Türkçede “yel” kelimesi hava ve rüzgâr anlamlarının dışında romatizmal hastalıklarla da ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple bazı Türk halklarında “Yel Baba” zarar veren bir güç olarak da anılmaktadır (Bayat, 2016, 165-169).

Hüseyin Nihal Atsız'ın hikâyelerinde çoğunlukla soğuk fırtınalar ile vuku bulan hava unsuru, yalnızlık ve ölüm temalarını yansıtmaları bakımından dikkat çekmektedir. *Hasan Dayı* hikâyesinde şiddetli fırtınanın yarattığı kaos karanlık güçlerin zaferi olan ölüme yol açmıştır. Aynı şekilde *Dönüş* hikâyesinde de dondurucu soğuk ve uğuldayan fırtına ümitsiz bir havayı taşımaktadır (Atsız, 2019, 40). Hikâyede fırtınanın hiddetlenmesi acının ifadesi olarak yansıtılmış; keza ihtiyar adam ve torunu sonsuz mezar sessizliğinin içine gömülmüştür.

Şehitlerin Duası'nda ise şehit kızının mektepten çıkarılmasının ardından sokakta bir başına kalması anlatıcı tarafından “fırtınadan önceki son sessizlik” (Atsız, 2019, 48-49) olarak nitelendirilmektedir. Şehit kızının bir gece vakti ıssız sokakta kimsesizliğinden ötürü bir sarhoşa sığınmasıyla hava birden şiddetli sağanak, korkunç gök gürültüsüyle kaplanır; bu durum şehitlerin isyanının bir ifadesi olarak yansıtılır (Atsız, 2019, 50).

Ahmet Bican Ercilasun Atsız'ın sanat eserlerinde bora, kasırga, fırtına gibi doğa olaylarının bir motif olduğundan söz etmektedir. Yağmurun şehitlerin ağlayışı, rüzgârın

şehitlerin hıçkırığı, fırtınanın şehitlerin isyanı olduğunu belirten Ercilasun, yıldırımın ise şehitlerin duası olduğunu dile getirmektedir (Atsız, 2019, 17).

Arketipsel anlama sahip hava unsurlarından biri olan rüzgâr (pneuma), ruh (psike) sözcüğüyle aynı kökten gelmektedir. “*Psycho* üfleme, *psychos* serin, *psychros* soğuk veya *physis* kök. Latince, eski Yunanca ve Arapça dillerinde ruha verilen ad, hareketli rüzgâr, ‘canların dondurucu soluğu’” anlamlarına gelmektedir. Jung, ilkellerdeki ruhun, görünmeyen soluklardan oluşmuş beden olduğunu dile getirir (Jung, 2008, 29). Ayrıca “Tanrı ruhtur” ve Tanrı rüzgâr anlamına gelmektedir. Onun görünmez nefesi-ruhu insandan güçlü ve kudretlidir (Jung, 2019, 99). Bu bilimsel açıklama, tüm mitlerde ve dinlerde tanrının göklerde yani havada olduğu bilgisinin kanıtı niteliğindedir.

Z Vitamini romanında hava unsuru, romanın son bölümünde Beşerî Şef’in şehitlerle hesaplaşması sahnesinde kıyameti andıran kasırga şeklinde ortaya çıkmaktadır. Zorlu bir sınav sahnesini andıran bu görüntüde İnönü, şehitler tarafından suçlanmış; nefesi tıkanarak topraklarda yuvarlanmış ve taş parçalarına tutunmaya çalışmıştır (Atsız, 2018, 132). Anlatıcı bu görüntüden sonra esenin aslında kasırga olmadığını; şehitlerin ruhları olduğunu belirtmiştir. Havanın şeffaf yapısının su veya camla özdeşleştiğini belirten Jung, bunların ruhun eş anlamları olduğunu yineler. Simyasal bir karşılığı olan bu şeffaflık, kozmosu çevreleyen “anima mundi” yani dünyanın ruhu ile özdeşleşir (Jung, 2019, 179). Bu olay da havanın ruhu yansıtan arketipsel işlevini göstermektedir.

Bozkurtların Ölümü’nde hava unsuru, romanın ilk bölümlerinde yer alan bir kaos sahnesiyle gözlemlenmektedir. Kara bulutların çıkmasının ardından etrafın kararıp Ay’ın görünmez oluşu, kopan boralar ve fırtınalar adeta bir kıyamet sahnesini andırmaktadır (Atsız, 2014a, 18-19). Havanın bu şekle dönüşmesi ölüm getirir. Aynı şekilde romanın ilerleyen bölümlerinde yaz günü gelen korkunç fırtına ve kar, yine soğğun arketipsel açıdan korku ve ölüm getirmesini desteklemektedir (Atsız, 2014a, 285-286).

Türk kültür ve mitolojisinde önemli bir öge olan hava, “gök” unsuru ile karşılanmaktadır. Romanda Ötüken erleri “Gök tanık olsun. Yer tanık olsun. Ağaç tanık olsun. Su tanık olsun. And içtik. Anda olduk” (Atsız, 2014a, 99) diyerek hava, toprak, ağaç ve su unsurları üzerine yemin ederler. Aynı şekilde “Gök girsin, kızıl çıksın” da bu

yeminlerden biridir. Özellikle yemin gibi kutsal bir sözün, gök ile ifade edilişi hava unsurunun Türk mitolojisindeki önemini göstermektedir.

Böğü Alp'in bahtını okutturmak için Kıraç Ata'nın mağarasına doğru gidişinde rüzgârın korkunç sesler çıkaran uğultusu duyulmaktadır (Atsız, 2014a, 168). Bu durum, mistik âlemle iletişim kuran bir kamın görüntüsü ile özdeşleşmektedir. Arketipsel açıdan rüzgâr, ruh kavramıyla ilişkili olduğu için Kıraç Ata'nın ruhi iletişimi de şiddetli rüzgârlarla ifade edilmektedir.

Yine ruh kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz rüzgâr, roman sonunda Kür Şad ve ardından Tanrı Dağı'na gelen şehit ruhlarıyla yansıtılmaktadır. Anlatıcının ifade ettiği "Kırk bir şehidin ruhu bir fırtına gibi, bir musiki gibi, bir ışık gibi akarak Tanrı Dağı'na doğru yürümeye başladılar." (Atsız, 2014a, 422) cümlesi, rüzgârın arketipsel açıdan ruh kavramıyla özdeşleştirildiğini gösterir.

Ölümün karşı konulamaz soğukluğu *Bozkurtlar Diriliyor*'da da Urungu'nun annesinin "soğukluğun yüreğime dokundu" cümlesiyle ifade edilir. Aynı zamanda Urungu'nun Ay Hanım'a olan aşkının yansıtıcısı olan hava unsuru, kahramanın gönlünde kopan boralar ve fırtınalarla ifade edilir.

Deli Kurt romanında hava unsuru, bir şaman olan Esen Börü'nün ve kızı Gökçen'in yada taşıyla yağmur yağdırabilme yeteneklerinde gözlemlenir. Ancak romanda en dikkat çeken olay Murad'ın sevdiklerini fırtınalarla dolu bir tufan sonucunda kaybetmesidir.

Hava unsurunun arketipsel işlevlerinden biri olan "ruh" kavramı *Ruh Adam* romanının temelini oluşturmaktadır. Özellikle iki bin yıl öncesine ait bir ruh göçü yolcusu olan Selim Pusat, çıktığı yolculuğunda fırtınalı dönemler yaşamıştır.

Romanda bilhassa Selim'in ruh hâlini temsil eden kapalı, bulanık ve fırtınalı günler hava unsurunun yansıması olarak görülmektedir. Özellikle Selim'in Çamlı Koru'ya yağmurlu ve rüzgârlı akşam saatlerinde gitmesi (Atsız, 2014b, 173-174) Selim'in bilinçdışında yatan ruhsal bunalımı göstermektedir. Ruhsal bunalımını yansıtan bu gezintilerin birinde Selim duyduğu esrarlı sesle irkilir. Yine bir gezinti sırasında Güntülü tarafından okunan:

“Sevda gibi gizli bir emel ruhuna sinmiş;

Bir haz ki hayalde bile üstün ve derinmiş.

Gökten gelerek gönlüne rüzgâr gibi inmiş;

Bir sır ki bu, ölsen bile açamazsın.” (Atsız, 2014b, 139) dizelerinde rüzgâr ile gökten inen bir sırdan ve bu sırrın ıstırap verici olduğu ifade edilmektedir. Burada konu bağlamında hava ile ruh ve ıstırap arasında kurulan ilişki dikkate değerdir.

Atsız’ın şiirlerinde bilhassa “bora/kasırğa/fırtına” ile görülen hava unsuru genellikle savaş, mücadele, aşk ve cesaret unsurlarını karşılamaktadır. *Yakarış* şiirinin II. kısmında yer alan “*Çanakkale önünde yine kopar bir bora*” (Atsız, 2014c, 10) mısrasında bora, savaş ve mücadeleyi temsil eden bir sembol olarak görülmektedir. Şairin, insanları hatta tüm canlıları etkileyen bir doğa olayını savaş gibi bir kaos ortamıyla özdeşleştirilmesi dikkati çeker. Düşmana karşı verilen mücadelede topal kalmış bir askerinin duygu ve düşüncelerinin dile getirildiği *Topal Asker* şiirinde “fırtına”, “yağmur”, “tipi” gibi hava unsurları zorlu mücadelelerin, savaşların sıfatı gibi kullanılır. *Kömen* şiirinde yer alan “yigitlik borası” (Atsız, 2014c, 35) ve *Bahtiyarlık* şiirindeki “boraca yüce dağları aşmak” (Atsız, 2014c, 43) ifadeleri de cesaret ve yigitliğin fırtına gibi çevik ve yıkıcı etkisine yapılan bir göndermedir.

Şairin Türk gençlerine ithaf ettiği şiirinde “*Hayata ne biçimde geldinse bir borayla/Daha sert bir kasırğa içinde biteceksin.*” (Atsız, 2014c, 54) mısralarındaki bora ve kasırğa, hayatın zorlu mücadelesini anlatmak için kullanılmıştır. Yine aynı şiirin başka bir bölümünde yer alan “boranın esişi” fiili, ışıksız kulübede; yani yaşam ışığı sönmüş bir halde ümitsiz yarınların düşünülmesi ifadeleriyle birleşerek bilinçdışının kaosunu dışa vurur gibidir (Atsız, 2014c, 55). *Dörtlükler*’de de bu görüntüye benzer bir ifade olarak verilen “fırtınalı yaşam” (Atsız, 2014c, 81) bir kez daha zorlu hayat mücadelesini tarif etmektedir.

Koşmalar’da ümitsizlik, yaşam mücadelesi yine “bora”, “kasırğa”, “tipi” ile ele alınmıştır. *Yalnızlık*’ta ise “*Iztırap yaylasıyım, gam çölüyüm;/Esiyor sadece gönlümde boran*” (Atsız, 2014c, 73) mısralarıyla fırtınalı bir aşk dile getirilmektedir. Şair, şiirin ilk mısralarında gönlünde sevgilisinin hayaliyle yanan bir yara olduğundan bahsetmektedir. Örneklerden de anlaşılacağı gibi, Atsız’ın şiirlerinde bora/kasırğa/tipi

gibi doğa olayları, etkisi ve gücünden ötürü cesaret, savaş, yaşam mücadelesi hatta aşk temalarını hatırlatmaktadır.

2. GÖK CİSİMLERİ

Doğum ve batım evreleriyle insan yaşantısına benzeyen Ay, Güneş ve bazı gezegenlere ve yıldızlara en eski çağlardan beri kutsallık atfedilmiştir. Saçtıkları ışıkla dünyayı aydınlatan, besleyen, yaşam enerjisini yücelten bu gök cisimleri, farklı kültür dairelerinde ortak anlamlar taşıyan arketipsel anlamlar içeren varlıklardır.

2.1. Güneş

Birçok eski medeniyet ve kültürde Tanrı'nın bir yansıması olarak görülen veya çeşitli tanrı figürleriyle özdeşleştirilen Güneş güçlü bir tapınma aracıdır. Bazı Afrika kabilelerinde Güneş, göğün yüce varlığıyla özdeşleştirilmiş; tanrının oğlu ya da kızı olduğu düşünülmüştür. Hindistan'da ise Ay'la evlenen Güneş, kozmik yaratıcı olarak görülmüştür. Genel manasıyla değişik kültürlerde Güneş'e atfedilen özellikler canlılık, düzenleyicilik ve doğum gibi kavramlar olmuştur (Eliade, 2003b, 144-145).

Yunan mitolojisinde Güneş Tanrı Helios, ateş saçan atların çektiği bir arabaya binen yakışıklı ve güçlü bir delikanlı olarak tasvir edilmektedir. O, dünyanın gözüdür; bilinmeyenleri, sırları açığa çıkaran göksel bir varlıktır (Grimal, 2012, 239). Tanrı Apollon da gün ışığının parlak, aydınlık tanrısı olarak Güneş'le özdeşleştirilmiştir (Can, 2016, 71).

Çin simgeçiliğinde eril ilkenin yani "yang"ın temsili olan Güneş; doğunun, bahar mevsiminin ve imparatorluğun simgesidir. Çin'de Güneş'e tapınma Zerdüşçülük ve Mani inancının gereğidir. Kırmızı renk ile özdeşleştirilen Güneş, gücün ve zaferin sembolüdür (Eberhard, 2000, 132-133).

Slav inançlarında kutsal ve adil olmasından ötürü "gökyüzünün çarı" olarak anılan Güneş; adaletsizliğin, onursuzluğun, hilekârlığın kısaca bütün kötülüklerin cezalandırıcısıdır. Aynı zamanda Güneş'in dünyanın döngüsel hareketinin bir parçası olarak her gün doğup batması onun sonsuzluğu, ölümsüzlüğü tanrısal bir varlık olduğu düşüncesini yansıtmaktadır (Uzelli, 2016, 31-32).

Kozmik bilgede Güneş; bilgeliğin, gizemin ve bütünün simgesidir. Eski uygarlıklarda Güneş, birlik ve teklik manasında Tanrı sembolü olarak varsayılmıştır. Ancak bu düşünce, çok tanrılı dinlerin de etkisiyle saptırılarak Güneş'in Tanrı olduğu inancına dönüştürülmüştür. Fuzuli Bayat, Türk mitolojisinde Güneş'in sadece kutsallığı anlattığını ve Tanrı sembolü olduğunu ancak Tanrı olmadığını belirtmektedir (Bayat, 2017, 297-298).

Güneş, pek çok mitte eril veya dişil yönden farklılık gösterir. Almancada dişil, diğer dillerde eril bir sözcük olan Güneş, arketipsel açıdan erilliği simgelemektedir (Jung, 2015a, 12).

Jung, eril ve dişil bilinci Logos ve Eros kavramlarıyla özdeşleştirmektedir. Eril bilincin simgesi olan Sol yani Güneş, simyada altını imlemektedir. Altın ve gök cismi olarak Güneş, kırmızı aktif kükürdü bünyesinde barındırır. Bu madde Yunan simyasında Venüs'le, Mısır Takımı'nda şeytanla (cehennem ateşi) ilişkilidir. Sol; üretici, dönüştürücü, gizemli güçtür. Hatta "Tanrı'dan sonra ilk gelen, her şeyin babası ve yaratıcısı" olduğu söylemi yaygın bir inançtır (Jung, 2019, 103-111).

Güneş psikolojik açıdan bilinci, bilinç ise İsa'yı simgelemektedir. Dişil öge olan Luna yani Ay ise Meryem Ana'yı, kiliseyi ve kutsal bakireyi temsil eder. Özellikle Hristiyanlıkta sık sık Tanrı imgesi Güneş olarak kullanılmaktadır (Jung, 2019, 118-127). Bazı ilkel masallarda Güneş, aydınlatıcı ve eril niteliğiyle yaşlı bilgenin görüntüsüdür. Yaşlı bilge genellikle ateş sahibi büyücü hekim ya da elinde meşale tutan ateşin koruyucusu gibi ateş-Güneş imgeleriyle temsil edilmektedir (Jung, 2019, 173).

Psişik yaşam gücü olan libido da Güneş ve fallik sembollerle simgelenmektedir. Özellikle Güneş fallusla, Ay ise çanak yani dişil imgeyle temsil edilir; bu sebeple Güneş, libidonun yanında cinselliği de yansıtmaktadır (Jung, 2019, 19-21).

Dalkavuklar Gecesi'nde sarayın esrarengiz ve yabancı uyruklu kadını olan Hantilyas, büyülü sudan içtikten sonra adeta kendinden geçmiştir. Bedeninin öldüğüne inanan Hantilyas bu yarı deli ruh haliyle Güneş Tanrısı İştanus'tan (Atsız, 2018, 17) söz ederek, onun kendisini sofrasına davet edeceğini belirtir. Hantilyas'ın ağzından duyduğumuz bu Güneş Tanrısı, içkiyle sarhoş olan bu kadının psişik yaşam gücünü yani libidosunu temsil etmektedir.

Hüseyin Nihal Atsız'ın sanat eserlerinde yer alan Güneş motifi genellikle bir kaostan sonra Güneş'in doğuşuyla ortaya çıkan yenilenmeyi göstermektedir.

Bozkurtların Ölümü romanının ilk sayfalarında geçen kaos sahnesi, Güneş'in ortalığı ısıtmasıyla son bulmuş, sembolik açıdan yeniden doğuşu göstermiştir (Atsız, 2014a, 24). Mascetti mitlerde Güneş'in gündüzün efendisi olduğunu; olumlu ve ateşli gücünün genellikle babanın hükmedici gücüne benzetildiğini belirtmektedir. Güneş'in parlaklığı, tüm mitolojilerde berrak bir bilgeliği temsil eder; insanoğlunun yaşamını aydınlatma simgesi olarak karşımıza çıkar. Güneş'in ışığı genellikle olumsuz manada saldırganlık, şiddeti ise ihtirasla ilişkilidir (Mascetti, 2000, 20).

Romanda hayat enerjisini temsil eden Güneş, iki gözü de kör olmuş Gök Börü'nün oç alma hevesini yansıtmaktadır; anlatıcı tarafından bu durum "Gök Börü'nün güneşi"nin doğmasıyla belirtilir (Atsız, 2014a, 382). Gök Börü'nün hayat ışığı yaşadığı zorluklardan ötürü kararlı olumsuz manada saldırganlıkla özdeşleşse de, gözleri görmeyen biri için romanda geçen "Güneş" imgesi, yaşama gücünü temsil etmektedir.

Bozkurtlar Diriliyor'da Ay Hanım'ın Urungu'ya olan tesiri Güneş ile simgelenir. Anlatıcı tarafından "Urungu'nun kutsuz geçen dirliğini, karanlık bir yola benzeyen ömrünü aydınlatan bir güneş oluyordu. Tıpkı ilk yaz aylarında bozkırı ısıtan tatlı güneş gibi bir şey..." (Atsız, 2014a, 454) şeklinde anılan Ay Hanım, adeta Urungu'nun yeni baharını, hayatının yeniden canlanmasını sağlayan sıcak bir Güneş'tir. Batışıyla Ay Hanım'ın ölümünü gösteren Güneş, aynı zamanda bir kadının yüzünün güzelliğini de ifade etmektedir (Atsız, 2014a, 623).

Çoğunlukla yer kültleri içerisinde yer alan tanrıça Umay'ın bazı kaynaklarda Güneş ile ilişkilendirilmesi Güneş'in dişil yönünü vurgulayan bir örnektir (Çoruhlu, 2017, 44). Romanda Umay ve Ayzıt kadar güzel olarak tasvir edilen Ay Hanım, hem Ay hem de Güneş'in sembolik değerini yansıtmaktadır.

Güneş'in değerini yansıtan bir başka örnek Kür Şad'ın tılsımlı bıçağındaki yazının Güneş'in doğumu ve batımıyla görülebilmesidir. Metindeki büyü simgelerden biri olan bu bıçak, yaratıcı kudreti temsil eden Güneş ile bağdaştırılmıştır.

Deli Kurt'ta Çakır'ın mezarlıkta gördüğü hayaletler, Güneş'in parlak ışıklarıyla belirtilir. Bu görüntü, ışık arketipinin bir bağlantısı olan "nur" ile özdeşleştirilmiştir (Atsız, 2012, 40).

Ruh Adam'da yeniden doğuşun ızdırap döngüsünü simgeleyen Güneş, her doğumunda Burkay'ın Açığma-Kün'ün hasretine dayanamayışını (Atsız, 2014b, 7) ve ızdıraplar çekmesini yansıtmaktadır. Bununla birlikte roman kahramanlarından biri olan Aydolü'nün sarı saçlarını ifade eden Güneş, kadın güzelliğinin tasvirinde kullanılmasıyla da dikkat çekmektedir. (Atsız, 2014b, 33).

Atsız'ın *Yarının Türküsü* adlı şiiri, şiirin başlığındaki ifadeden de anlaşılacağı üzere doğacak yeni güne, yeni umutlara işaret etmektedir.

"Yürüyelim şu doğmakta olan yarına..." (Atsız, 2014c, 31) diyen şair, doğmakta olan yarın ifadesiyle Güneş'i imlemektedir. Her doğan gün yeni bir başlangıcı ifade eder. "Düşenlerin kanlarından doğar bir şafak!" (Atsız, 2014c, 32) mısrasında şehitlerin döktükleri kanla boyanmış Güneş'in yeniden doğuşu simgelemesi dikkat çekmektedir.

Selam şiirinde de "Ufuklardan şanlı bir gün doğacak yarın" (Atsız, 2014c, 41) mısraları yine yeni bir gün ile yeni umutlara uyanmayı tarif etmektedir. Bu da doğumun ana simgesi olan Güneş'i hatırlatır.

Türk kozmolojisinde "kün", "gün" olarak adlandırılan Güneş, yaşamın ana kaynağı olmasından ötürü dişi olarak varsayılmıştır (Roux, 2011, 94). Yunan mitolojisindeki Eos ise şafak tanrıçasıdır; "gül parmaklı" olarak betimlenir. Şafak doğumun, gençliğin aynı zamanda tazeliğin sembolüdür; Hristiyanlıkta ise diriliş simgesidir (Wilkinson, 2011, 16).

Kömen şiirinde hayal ülkesinde kızların Ay'ın on beşi kadar güzel ve Güneş gibi parlak (Atsız, 2014c, 35) olduğunu belirten şair, Güneş'in dişil yönünü vurgulayarak mitlerdeki Güneş tanrıçalarını hatırlatır.

Güneş aynı zamanda tekerlek, ateş diskleri, çarkıfelek, yıl çarkı gibi çeşitli semboller ve görüntülerle de anılmaktadır (Eliade 2003b, 160). *Kömen* şiirinde Türk-Altay devletlerinde hükümdarlığın simgesi olan; bir tür mızrak görüntüsü teşkil eden tuğ,

Güneş'e (Atsız, 2014c, 37) benzetilmiştir. *Koşmalar*'ın IV. kısmının ilk dörtlüğünde geçen:

“Burada güneş açmıyor,

Ümit kuşu uçmuyor,

Yol yok, kervan göçmüyor,

Dakikalar geçmiyor.” (Atsız, 2014c, 62) mısraları, ümidini kaybetmiş zamanın sonsuzluğunda sıkışıp kalmış bir insanın yaşamını tarif etmektedir. Doğum, yaratılış ve aydınlanmanın simgesi olan Güneş, arketipsel ışığın yani bilincin sembolüdür (Korucu, 2006, 184). Şairin mısralarında Güneş'in açmadığını dile getirmesi, yeni doğan umutlardan yoksun oluşu anlamına gelmektedir. Keza diğer mısralardaki ümitsizlik havası, kuş uçmaz kervan geçmez ıssız bir bölgede ruhi bunalıma girmiş bir insanı yansıtır. Güneş, burada şairin ruhunu aydınlatabilecek ümit ışığını temsil etmektedir; ancak Güneş'in doğmaması, benliğin karanlıktan kalan kısmını ifade eder.

Gertrude Jobs de *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols* adlı eserinde Güneş'in doğanın eril unsuru olduğunu söyler. Güneş'in bir başka sembolik değeri otorite, cazibe merkezi, bilgelik ve yol göstericiliktir. Bununla birlikte Güneş sadakatsizlik, kısa ömür ve öfke gibi olumsuz manalara da sahiptir. Kartal, aslan gibi hayvanlar; elma, yıldızçiçeği, papatya gibi bitkilerin yanında balta, top, mıknatıs, ok, yay, altın gibi semboller de Güneş arketipinin yansımalarındandır (Al, 2017, 121). Atsız'ın sanat eserlerinde bilhassa dişil unsur olarak görünen Güneş, *Varsağular*'da şairin sevgilisini temsil etmektedir. Sevgiliyle bir atışma hâlinde olan şaire:

“Ben güneşim, sen de karsın!

Dayanamazsın, erirsin;

Sevdiklerin kalır yaşlı...” (Atsız, 2014c, 68) diyen sevgili, kendini Güneş gibi gönüllere işleyen, içi ısıtan bir görüntüyle imler. Özellikle âşığını kar olarak gören sevgili, kendi yakıcılığı karşısında âşığın dayanamayıp eriyeceğini sembolik bir dille ifade etmektedir. Güneş bu tasvirlerden hareketle anne arketipini de yansıtmaktadır. Çünkü o hem yakıcı hem de hayatın devamını sağlayan ısıtıcı güçtür. Bu durum anne arketipinin hem olumlu hem olumsuz ilkesi ile özdeşleşmektedir. Divân şiirinde bakışıyla gönülleri dağılayan sevgili tipini simgeleyen bu dilber de, şairin yaşam kaynağı olmasının yanında onun acı çekmesini sağlayan yutucu/yok edici anne arketipini yansıtmaktadır.

2.2. Ay

Ay, eski çağlardan beri insanlığın günlük yaşantısında ilham aldığı, hayatın mistik tarafına yön veren (tanrılar-tanrıçalar gibi) kutsal varlıklarla özdeşleştirilen göksel bir araç olmuştur. Birçok mitolojide karanlıkların aydınlatıcısı olan Ay'a tanrısal anlamlar yüklenmiş; çeşitli ayin ve ritüellerle Ay'ın kutsallığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Yunan mitolojisinde Ay'ın simgesi olan Selene, iki atın çektiği gümüş tekerleklere sahip bir arabaya binen güzel bir kadın olarak tasvir edilir. Selene bazı kaynaklarda Artemis ile özdeşleştirilmiştir (Erhat, 1997, 269). Roma mitolojisinde Ay anlamına gelen tanrıça Luna ise Diana ile bir tutulmuştur (Grimal, 2012, 439).

Yaratıcı kudretin, mutlak iyiliğin ve koruyuculuğun sembolü olan Ay, genellikle dişil yön/bakire kız ile ilişkilendirilir. Kybele, İştâr, İsis, Meryem, Ay Tanrı'nın mitik görüntüleridir. *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki Ay Kağan da babasız çocuk doğurmanın Türk mitolojisindeki karşılığıdır (Bayat, 2017, 271-272).

Ay ışığı, Güneş'in aksine esrarengizdir; yumuşak, şefkatli, sevecen ve alıcı olan dişil yön ile özdeşleşmektedir. Mascetti, Ay'ın kadın doğasıyla ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

“Ay, evrelerinin âdet dönemini ve kadının üç çağını hatırlatması nedeniyle (hilal bakireyi, dolunay olgunluğa ulaşmış kadını, son dördün bilge kadını simgeler) mitolojide ve tanrıçanın simgeleri arasında özel bir yer edinmiştir.” (Mascetti, 2000, 20)

Yakut Türkçesinde “yaratan, türeten” anlamına gelen Ay kelimesi temizlik, güzellik, saflık, yeniden doğuş, güç, kudret ve hâkimiyet sembolleri ile sözlü kültürde varlığını korumuştur (Bayat, 2017, 275).

Atsız'ın sanat eserlerinde Ay, *Hasan Dayı* hikâyesinde olaylara tanık bir hikâye kahramanı gibi yansıtılmaktadır. Olayların duygusal seyrine uyum sağlayan bu figür, gökyüzünden kahramanları izleyen taraflı bir kişilik olarak kurgulanır. İyileri destekleyen kimi zaman onların yollarını aydınlatan Ay, karanlık ve matemli Karadeniz'i de ışığıyla aydınlatmış; korkunç manzaralarda ise bulutların arkasına saklanmaktan geri durmamıştır. Ay'ın ileride göreceğimiz pek çok metinde öne çıkması, Türk mitolojisinde Ay'ın simgesel değeriyle özdeşleştirilebilir.

Şehitlerin Duası adlı hikâyede Ay'ın arketipsel değeri belirgin bir şekilde yansıtılır. Birçok kültürde Ay, dişil ilkenin; Güneş ise eril ilkenin sembolü iken Türk kültüründe tam tersi olarak Ay eril olarak ele alınır (Gökalp, 2015, 91). *Şehitlerin Duası*'nda "dede" şeklinde hitap edilen bu figür, eril kimliğiyle görülür. Şehit kızının rüyasına giren aydede ona şöyle seslenir:

"İnsanlar vefasızdır, sakın hiçbir şeye kanma kızım (...) Hem bak sen güzel kızsın. Yarın senin güzelliğinden istifade etmek isteyenlerdir. Sakın aldanma kızım!" (Atsız, 2019, 48)

Bu tavır rüyalarda ve masallarda bireyin karşısına çıkıp onu uyaran, yol gösteren yaşlı bilge adam arketipini hatırlatmaktadır. Aydede şehit kızı için bir yol gösterici; yaşlı bilge adam olmuş; şehit kızı ona akıl danışabilmek için gecenin olmasını beklemiştir. Şehit kızının "Aydede niçin bir yol göstermiyorsun?" (Atsız, 2019, 50) diyerek yol göstericisini araması ve ondan medet umması Ay'ın arketipsel açıdan bilgi kaynağı ve yönlendirici bir güç olduğunun göstergesi sayılabilir.

Erkek Kız hikâyesinde de Ay kişileştirilmiş bir unsur olarak yansıtılır; o yeryüzündeki bütün sırlara hâkimdir; gizli karanlıkları ışıyla aydınlatır. İki âşığın gönüllerinden geçen duyguları bilir ve ışığını iki sevgilinin üzerine gönderir. Ay'ın bu görüntüsü arketipsel açıdan üretkenliğin ve aşkın sembolü olarak yorumlanabilir.

Dalkavuklar Gecesi'nde de Hattuşaş kralının oğlunun doğduğu gece "gökte yuvarlak, parlak bir ay" (Atsız, 2018, 14) bulunur. Yeni doğan çocukları niteleyen "nur topu" terimi romanda Ay'ın betimlenmesiyle temsil edilmiş, bir çocuğun doğumunu göstermiştir.

Bozkurtların Ölümü'nde "romanın hikâyesi" olan ilk bölümde Ay'ın eril yönü verilmektedir. Romanı dinlemek için gelen Ay alçalır; romanın son bölümünde aynı kişileştirme ile bu görüntü tekrarlanır. Yazar, Ay'ın sembolik değerinden ötürü roman karakterlerine Ay Doğmuş, Ay Kutluk ve Ay Beğ gibi isimler vermiştir.

Arketipsel açıdan doğum ve ölüm yasasının temsili olan Ay, Güneş gibi sadece bir oluşumla kalmayıp büyüme, küçülme, ortadan kaybolma, doğma gibi sonsuz döngüsellığe sahiptir. Ay'ın karanlıklara gömülmesi bir son değil, yeni başlangıcın ilk

aşamasıdır (Eliade, 2003b, 167). Ay'ın birçok mitolojide yaşamın ilk kaynaklarından biri kabul edilmesi ona tanrısallık işlevi yüklenmesinin bir sonucudur. Türk mitolojisinde de benzer şekilde, Ay'ın döngüsel hareketleri doğum-ölüm-yeniden doğuşu simgeler.

Bozkurtların Ölümü romanında bu mitik kabule benzeyen bir durum vardır. Işıklı bir gecede yaşanan kaosta Ay görünmez olur (Atsız, 2014a, 19), Çuluk Kağan'ın ölümüyle Ay batmış karanlık gece çökmüştür; bu ölümün ardından “gönüllere de karanlık” inmiştir (Atsız, 2014a, 27). Kırac Ata'nın Böğü Alp aracılığıyla Ötükenlilerin bahtını okuyacağı sırada “yarım Ay” batmıştır (Atsız, 2014a, 171). Bu görüntüler Ötükenliler için can alıcı öneme sahip olaylarda gerçekleşir. Issız bir gecede Ay'ın batması Tanrı'nın onlardan yüz çevirdiğini ve Türklerin başsız kaldığını (Atsız, 2014a, 28) gösterirken; Kırac Ata'nın baht okuduğu sırada Ay'ın batışı yeniden doğuş kerametini, yeniden dirilişi gösterir. Ayrıca Kırac Ata'nın “Kıtlık olunca ay parçalanacak! (...) Bin üç yüz yıllık ölümden sonra dirileceksiniz. Acunun batımına dek adınız gönüllerde kalacak.” (Atsız, 2014a, 172) sözleri Ay'ın arketipsel açıdan yeniden doğuşu temsil etmesine karşılık gelir. Böğü Alp Kırac Ata'nın sözlerini dinledikten bir gün sonra dönüş yoluna çıkar; Ay, hilal şekliyle bozkırı aydınlatır; kahramana yol gösterir (Atsız, 2014a, 176).

Yıllar sonra bir yaz günü Ötüken'de kuşbaşı kar yağmış ve gökte üç Ay görülmüştür; bu durum Ötükenlileri korkudan titretmeye yeter bir manzara olmuştur (Atsız, 2014a, 288-289). Bir kıyameti hatırlatan bu görüntüde Türkler için kutsal sayılan Ay; ölümü, korkuyu çağırıştırır. Kıyametle ilişkilendirilebilecek bu olay Doğu merkezli kıyamet mitlerine (Mahabbarata ve Puranalar'a) göre “ufuk alev alacak, gökyüzünde yedi ya da on iki güneş belirecek ve bunlar denizleri kurutacak, yeri yakacak.” (Eliade, 2018, 90) şeklinde geçmektedir. Romandaki kıyamet sahnesinde ise Ay üç parçaya ayrılmış, yılın en sıcak günlerinde kar yağmış ve yerden kızıl renkli dumanlar çıkmıştır. Yaratıcı kudretin sembollerinden olduğu için kıyamet mitlerinde öne çıkan Ay ve Güneş, romanda Ötükenliler için yeni bir yaşam döngüsünü yansıtmaktadır. Pek çok dinî öğretiye göre kıyamet bir son değil; bilhassa dünyayı “mükemmel yapma” amacına hizmet eden bir olgu olarak ele alınır (Yonar, 2019, Kıyamet, 52). Romanda üç parçaya ayrılan Ay Ötükenliler için bir kaos ortamı yaratsa da aslında bu durumu yeniden dirilişi gerçekleştirecek adımın ilk işareti olarak varsaymak yanlış olmayacaktır.

Ay'ın döngüsel hareketinde meydana gelen doğum-ölüm-yeniden doğuş çerçevesindeki dramatik sıralama, birçok mitte kader ağlarının örüldüğü ip şeklinde geçmektedir. Ölülerin rehberi ve yaşayan her şeyin efendisi olan Ay canlıdır; her evresinde besler, dokur, üretir, kutsar, ruhları erginler ve arındırır (Eliade, 2003b, 186). Romandaki kıyamet sahnesi aslında kehanetin işaretidir; bu durum yeniden doğuş için ilk aşamadır; bir nevi sınavlar yoluna karşılık gelmektedir. Ay'ın üç parçaya ayrılmasından sonraki süreçlerde Türkler yeniden doğarak arketipsel açıdan Ay'ın doğuş evresini açık bir şekilde yansıtacaktırlar.

Ay ile ilgili olan başka bir durum ise Kür Şad ve kırk çerisinin ihtilali dolunayda gerçekleştirmesidir. Dişil ilkede dolunay, olgunluğa ulaşmayı temsil eder; Kür Şad'ın “büyük gece” için Ay'ın dolunay evresini tercih etmesi kararlılığın, hazırlıkların tamamlanmasının verdiği bir durum sayılabilir. Romanın sonundaki “Kür Şad ve kırk arkadaşı, aylı kızıl bayrağı bekleyerek hâlâ ufukları gözlüyor...” (Atsız, 2014a, 423) cümlesi ile Ay'ın “bayrak” gibi bir milletin yüce sembolünde görülmesi Ay'ın kutsallığıyla bağdaştırılabilir.

Bozkurtlar Diriliyor romanında Baz Kağan'ın kızı olan Ay Hanım, Ay'ın arketipsel değerini gösterir mahiyetteki özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Urungu'nun kutsuz geçen yıllarını, karanlığını aydınlatan Ay Hanım, erkeğin yaşamının mutlak iyiliğidir. Jung psikolojik açıdan Ay'ı (Luna), dişil bilincin simgesi ve ilişki kurma yetisi olan Eros kavramıyla özdeşleştirmektedir. Luna yani Ay, bilincin edilgen kısmıdır, bunun nedeni ışığı Güneş'ten alıyor olmasıdır (Jung, 2019, 103-114). Ay Hanım da gerek ismi gerek insanlar üzerindeki etkisi sayesinde bilincin edilgen kısmını yani dişil yönü simgeler ve Urungu'nun animasını temsil eder. Yeğenlerinden birinin kam olması sebebiyle bazı gizli bilgileri bilen karşısındaki insanın yüreğini okuyan Ay Hanım, Türk mitolojisinde Ay Tanrı kavramı ile ilişkilendirilebilir. O, bir kadın olarak Dokuz Oğuzların önderidir, bilgi kaynağıdır; bu da Ay'ın karanlıklarda kalan yolcuların yolunu bulmasını sağlayan aydınlatıcı gücüne karşılık gelmektedir. Ay Hanım'ın güzelliği de Ay'ın yaratıcı ışığı kadar tesir edicidir; o “aydan aydın, güneşten yakıcı” bir yüze sahiptir (Atsız, 2014a, 550). Urungu, ozan deyişlerinde Ay Hanım'ı duyar, görür:

“Göz kamaşır gelince

Ayla o kız yanyana.

Birisi göz ıştır,

Birisi girer kana.

Ay mı güzel o kız mı?

Bunu soran sorana,

Birbirinden parçadır

Gibi geliyor bana.” (Atsız, 2014a, 487)

Yazarın Ay Hanım gibi ruha işleyici bir güzellikte ve bir topluluğu hâkimiyeti altında barındıran bu figüre Ay Hanım ismini vermesi, Ay’ın sembolik değerleri ile örtüşmektedir. Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Ay saflığın, hâkimiyetin ve kudretin sembolüdür. Romanda Ay Hanım’ın “Ayzıt” ve “Umay” kadar güzel olduğu (Atsız, 2014a, 607) vurgulanması onun tanrıça vasfını gözler önüne sermektedir.

Ancak Ay Hanım ne kadar güzel olsa da yüreği katıdır. İyi ata binen ok atan bileği güçlü, keskin nişancı olan Ay Hanım (Atsız, 2014a, 522) aynı zamanda savaşçı yönüyle Yunan mitolojisindeki tanrıça Artemis ile de özdeşleşmektedir. Apollon’un kız kardeşi olan Artemis, Ay Tanrıçasıdır; ok ve yay kuşanmış bir şekilde tasvir edilir. En sevdiği işlerden biri de avcılık olan Artemis aynı zamanda “Vahşi Kadın” olarak da anılmıştır (Graves, 2010, 100-102). Ay Hanım da tıpkı Artemis gibi Ay ile simgelenmiş; cesaret, savaşçı ve lider yönüyle ele alınmıştır.

Deli Kurt romanında da aynı özellikleri yansıtan Ay, çoğunlukla Gökçen’in güzelliğini karanlıklarda aydınlatan (Atsız, 2012, 153) bir aracı olarak görünmektedir. Ay ve ışığın bağıntısından hareketle yine kadın güzelliğini ortaya çıkarmasıyla gözlemlenen bu arketipsel imge, romana canlılık kazandıran bir unsur olmuştur.

Ruh Adam romanında “Parlak bakışlı, ay yüzlü kız” (Atsız, 2014b, 5) olarak Ay’ın dişil ilkesini vurgulayan Açığma-Kün, anima arketipinin bir görüntüsü olarak yansımaktadır. Burcak’ın âşık olduğu bu kızın “yüzü Ay”a benzer; Açığma-Kün Ay gibi bir görünür bir kaybolur; o gidince hem tabiatın hem de Burcak’ın dünyası kararır. Açığma-Kün geri geldiğinde ise tabiat, ağaçlar, kuşlar, otlar canlanır hayat bulur ve Burcak adeta

yeniden doğar. Bu durum Ay'ın döngüsel hareketini (doğum-ölüm-yeniden doğuş) hatırlatmaktadır.

Ruh Adam romanındaki “ışık kızlar” da gerek isimleri gerekse görünüşleri bakımından Ay'la özdeşleştirilmiştir. Yunan mitolojisindeki Ay'ın üç evresini temsil eden Üçlü Ay Tanrıçaları; Fatalar, Moiralar ya da Kader Tanrıçaları şeklinde anılır; bu tanrıçalar Klotho (eğiren), Lakheze (ölçen) ve Atropis (kaçınılmaz geri dönüşü olmayan) şeklinde isimlendirilir (Graves, 2010, 56). Moiraların başta doğum tanrıçaları olduğunu belirten Eliade, daha sonra bu tanrıçaların kaderle kişileştirildiklerinden söz etmektedir. Orpheusçu metinlerde de tanrıçaların Ay'ın bir parçası olduğu dile getirilmiştir (Eliade, 2003b, 190). Işık kızlar da “ay”, “nur”, “gün” gibi kavramlarla Ay/kader tanrıçaları ile özdeşleşir.

Ay'ın kadın güzelliğini vurgulayan yönü romanda “ayın on beşi” (Atsız, 2014b, 68) anlamına gelen Aydolü ile yansıtılmaktadır. Işık kızlardan olan Aydolü, “güneş gibi sarı saçlı” (Atsız, 2014b, 33) ve “ay parçası” (Atsız, 2014b, 252) olarak tarif edilir. Yazar, böylece romanda Ay'ın dişil yönünü Aydolü gibi güzel bir kızla belirterek okuyucunun estetik duyularını harekete geçirmeyi amaçlamıştır.

Türk kültüründe daha çok Ay'ın eril, Güneş'in dişil ilkesi vurgulanmış olsa da Maniheizm'in ve İslamiyet'in etkisiyle bu durum değişmeye başlamış; Ay bilhassa dişil, Güneş ise eril yönüyle nitelendirilmiştir. Özellikle edebiyat alanında Ay'ın dişil yönü, güzel kadınların “Ay yüzlü” şeklinde tasvir edilmesiyle belirtilmektedir (Çoruhlu, 2019a, 73). Hüseyin Nihal Atsız da kadın karakterlerinin güzelliklerini Ay ile tasvir etmektedir. “Ay'ın on beşi” kadar güzel, “Ay'dan daha parlak” bu kadınlar aynı zamanda Ay'ın dişil gücünü de yansıtır. Karşısındaki insanları esir eden, hükmedici vasıflarıyla görülen bu kadınlar; anne arketipinin en önemli sembollerinden biri olan Ay ile simgelenmiştir. Yazarın Ay'ın mitsel ve arketipsel değerini gösteren bu tasvirleri, okuyucunun edebî metinden “heyecan”, “farklılık”, “özdeşlik kurma” gibi estetik haz yaratacak duyularını harekete geçirmesini sağlamaktadır.

Ay'ın arketipsel işlevi Atsız'ın şiirlerine de yansımıştır.

Bozkurtların Ölümü romanının son kısımlarında karşılaştığımız “aylı kızıl bayrak” ifadesi *Yakarış* şiirinde de görülmektedir.

“Tanrı Dağı! Tanrılar, tanrılaşanlar dağı!

Orda on üç asırdır bizi bir gözleyen var.

Savaş türküleriyle aylı kızıl bayrağı,

Kefensiz ölülerin ruhunu özleyen var.” (Atsız, 2014c, 7) mısralarında Tanrı Dağı’ndaki kahramanların aziz kanı ve Ay ile simgelenen kızıl bayrak, bir milleti timsal etmesi bakımından dikkat çekmektedir. Yine *Selâm* şiirindeki şu mısralarda;

“Karışınca gövdem yurdun topraklarına

Ruhum uçar ırkımızın bayraklarına,

Varlığın sevgisi onlara taşır;

Kendisi de ay-yıldıza belki karışır.” (Atsız, 2014c, 41) “ay-yıldız” görüntüsü bayrağı temsil etmektedir. Bir milletin bağımsızlık sembolü olan bayrak, her milletin kendine has simgelerini bünyesinde barındırmaktadır. Türklerde Ay-yıldız ve şehitlerin aziz kanını ifade eden kırmızının birleşiminden doğan bu kutsal bayrak, en büyük sembollerimizden biridir. Bu sebeple şair, şiirlerinde bayrağı ön plana çıkarmaktadır.

Mitik bir yolculuğu hatırlatan *Yolların Sonu* şiirinde yolculuğun ana kahramanı olan şair; *“Ey karanlıkta bana arkadaşlık eden ay!”* (Atsız, 2014c, 12) mısrasında Ay’ın arketipsel açıdan kendisine yol gösteren vasfını belirtmektedir. Işıyla karanlıkları aydınlatan Ay, şaire arkadaşlık eden yönüyle adeta bilge arketipini hatırlatır.

Kahramanların Ölümü şiirinde Ay’ın evrimsel tezahürlerini yansıtan *“Gökte doğar ay/Yükselip batmak için”* (Atsız, 2014c, 18) ifadesi şiirin geneline hâkim olan kahramanlık temasıyla özdeşleşir. Kahramanın yurdu yaşatmak için tıpkı Ay gibi batmasını/can vermesi gerektiğini dile getiren şair; buradaki Ay imgesini kahramanın görüntüsüne atfeder. Türk mitolojisinde bilhassa eril olarak ele alınan Ay, bu şiirde batışıyla kahramanın ölümünü gösterir. Ay, verdiği ışık sayesinde doğayı aydınlatır; insanlara fayda sağlar. Kahramanlar da yurdunu yaşatmak için can vererek insanlığa en büyük hizmeti yapmış olur.

Mircea Eliade *Dinler Tarihine Giriş* adlı eserinde Ay’ın döngüsel hareketini bereket ile ilişkilendirmektedir. Aydınlık ve karanlığın döngüsellliğini yansıtan spiral yapı, yılan ve şimşek Ay’ın önemli simgeleridir. Bununla birlikte Ay’ın vulva ve deniz kabuğuna benzetilmesi cinsellik, doğum ve embriyo; boynuz ve çift sarmal yapı ise üretkenlik sembolü olarak görülmektedir (Eliade, 2003b, 168-169).

Dün Gece de yolculuğu ifade eden şiirlerden biridir. Şiirde geçen Ay, mehtap şekliyle şairin sevgilisini temsil etmektedir.

“Göklerin şanlı bir mehtabı vardı.

(...)

Mehtâbı doyasıya içmek isterdim,

Nûrunda sevginin şarâbı vardı” (Atsız, 2014c, 46) mısralarında Ay aşkı yansıtır.

Bilhassa dişil yönüyle sevgilinin parıldayışını vurgulayan mehtabın ışıkları, nur kavramıyla ele alınarak âşığı mest eden aşk şarabıyla birlikte verilmiştir. Şiirin ilk

mısralarında mehtap olarak addettiği sevgilisiyle bir aşk gecesi yaşayan şair bunu

“Günâh-ı aşkın da sevabı vardı” (Atsız, 2014c, 46) olarak dile getirmektedir. Ancak

ilerleyen mısralarda bu gizli ve günah olarak addedilen geceyi yoldaşlığı simgeleyen Ay ile paylaşır.

“Bitmeyen yılların oldum yoldaşı,

Dinledim uzaktan mûnis bir kuşu,

Benimle konuştu ayın on beşi,

Sandım ki bana bir itâbı vardı.” (Atsız, 2014c, 47) dördlüğünde arketipsel açıdan Ay’ın

dişil yönü “ayın on beşi” ifadesi ile vurgulanmıştır. Ancak burada dikkat çeken ayrıntı

yol gösterici kimliği olan Ay’ın, şairi azarlayıp ayıplamasıdır. Çünkü dün gece şairin

mehtapla yani sevgilisiyle yaşadığı aşk macerası “günah” olarak addedilmiştir; bu

sebeple bu durum şairin sevgilisinin “baştan çıkarma” eylemine kandığı için yol

gösterici bilge tarafında uyarılması olarak nitelendirilebilmektedir.

Atsız’ın nesir türündeki eserlerinde değindiğimiz Ay’ın on beşi ifadesi, bilhassa güzel

kadınları tasvir etmek üzere kullanılan bir kalıptır. Şair, burada da değindiği “ayın on

beşi” ifadesiyle güzel kadın imajını Ay’ın dişil yönüyle vurgulamıştır. Bu sebeple şairi

uyaran bilge, kadın kimliğiyle bir tanrıça ya da anne olarak şiire yansımaktadır. Aynı

durum *Kömen* şiirinde şairin hayali ülkesindeki kızları, *“Güneşin kendi, ayın on*

beşidir.” (Atsız, 2014c, 35) şeklinde ifade etmesiyle de gözlemlenmektedir.

O Gece şiirinde de Ay, sevgiliyle özdeşleşir; şairin: *“Ruhumu yıkayan bir seldi*

mehtap/En tatlı ilk ve son bûseler gibi.” (Atsız, 2014c, 48) mısralarında mehtabın

sevgilinin buseleri gibi ruhu dolduran, âb-ı hayât suyu gibi ruhu canlandıran bir sel

olduğundan bahsedilmektedir. Buradaki mehtabın sel ile benzetilişi; Ay'ın parlak ışıklarıyla ruhun arınması vurgulamaktadır.

Şiirin ilerleyen mısralarında “*En kara gönüller aya vurgundu*” (Atsız, 2014c, 48) ifadesi kara sevdaya düşmüş âşıkların Ay'a benzetilen sevgiliye duyduğu aşkı ifade etmektedir. Keza sonraki mısradaki *Leyla ve Mecnun* hikâyesine atıf yapan şair, aşkından çöllere düşmüş Mecnun'u, sevdasını göklerde arayan âşıklarla özdeşleştirir. Şiirin son mısralarına yaklaşırken “*O gece gönlüm de aya vuruldu;/İçimde küllenen ateş dirildi.*” (Atsız, 2014c, 49) diyerek gönlünü uslanmaz aşkına kaptıran şairin kapanmayan yaralarının canlandığı ifade edilmiştir.

Ay'ın dişil yönünün vurgulandığı en önemli şiirlerden biri de *Ay Yüzlü Güzel Konçuy*'dur. Sevgilisinin yüzünün Ay kadar parlak ve ruhu dolduran ışıklarla süslü olduğunu belirten şair, aslında kadın arketipinin hem yaratan hem yutan özelliğine dem vurmaktadır. Şairin bu güzel kadına olan aşkı onu mest ederek yaşama hevesini canlandırmıştır. Ancak: “*Şevkinle serâb ettin, aşkınla harâb ettin,/Payında türâb ettin, ay yüzlü güzel konçuy.*” (Atsız, 2014c, 75) mısralarında şairin gönlünü aşkıyla harap eden, onu toz tanecikleri gibi parçalayan yok edici sevgili imajı çizilmektedir.

“*Sensiz yaşamak boştur, birlikte ölüm hoştur,*

Coştum, daha çok coştur, ay yüzlü konçuy.

Sevginle geçip serden, bildim yaralar nerden;

Eyvah kara gözlerden, ay yüzlü güzel konçuy.” (Atsız, 2014c, 75) Bu mısralarda da sevgilisi olmadan yaşamının bir işe yaramayacağını, yaşamın ana kaynağının bu güzel kadın olduğunu vurgulayan şair, adeta sevgilisine muhtaçtır. Bu durum anima tarafından ele geçirilen erkeği de yansıtmaktadır.

“*Zulmetteki mâhımsın, gönlümdeki ahımsın,/Ömrümde günahımsın, ay yüzlü güzel konçuy.*” (Atsız, 2014c, 75) mısralarında ise Ay'ın yol gösterici kimliği belirtilmektedir. Ancak şairin “ömrümde günahım” olarak belirttiği bu kadın baştan çıkarıcılığını da yansıtmış; yine vurucu, öldürücü neşesi ve cilvesiyle âşığın yüreğinde büyük bir yara olmuştur.

Geri Gelen Mektup'ta “*Ay secde edip çehrene yerlerde sürünse;*” (Atsız, 2014c, 76) diyen şair, sevgilisinin Ay'ın ilahi ışıklarından da parlak ve güzel olduğunu

vurgulamaktadır. Sevgilisini tanrıça gibi gören şair, onun çehresinin önünde Ay'ın secde etmeye layık olduğunu belirtmiş; hatta “*Mehtaplı yüzün Tanrı'yı kışkandırıyor*” (Atsız, 2014c, 77) diyerek bu benzetmeyi oldukça ileri götürmüştür.

3. MEVSİMLER

Mitolojik/efsanevi anlatılarda, modern metinlerde arketipsel bir öge olan yolculuk; yaşam döngüsünün mit sistematığı ile de karşımıza çıkmaktadır. Zaman-mekân düzleminde mevsimlerden oluşan bu döngü, dört edebî türün kaynağını oluşturmaktadır. Bu türlerin ilksel/arketipsel oldukları ve bunların köklü kültürlerde ilk örneklerine rastlanıldığı bilinmektedir. Hatta mevcut olan tüm edebî türlerin bu dört türün birleşiminden meydana geldiği düşünülebilmektedir (Sarıçiçek ve Boza, 2017, 22-25).

Northrop Frye'a göre mit, bir faaliyet alanı olarak görülen dünyanın yansımasıdır. Mitik imgelem dünyası, dinsel kavramlar olan gök ve cennetle temsil edilir.

“Mit arketiptir, ancak anlatı söz konusuysa “mit” ve anlam söz konusuysa “arketip” denmesi daha uygundur. Günün güneşle ilgili dönümünde, yılın mevsim dönümünde ve insan yaşamının organik dönümünde anlamın tek bir modeli vardır. Mit bu modelden, merkezi kısmen güneş, kısmen bitkisel bereket ve kısmen de bir tanrı veya arketipsel bir insan figürü olan bir anlatı oluşturur.” (Korucu, 2006, 67)

Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde mit (mythoi) sistematığını edebî türlere göre düzenlemiş; komedyaya türü ile ilkbaharı, romans ile yazı, tragedya ile sonbaharı ve son olarak taşlama ile kış mitosunu açıklamıştır.

Pek çok kültür dairesinde mitsel/arketipsel değere sahip olan mevsimler; yaşamın doğum-ölüm-yeniden doğuş ilkesini temsil etmektedir. Atsız'ın sanat eserlerinde zaman, mekân, olay örgüsü, şahıslar kadrosu ekseninde mevsim arketipleri büyük bir önem teşkil ederek edebî eserin estetik değerini arttıran yönüyle okuyucuya sunulmaktadır.

3.1. İlkbahar

Komedyanın fallus türkülerinden doğduğunu belirten Ayşegül Yüksel, bu türün tarihsel sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Fallus türküleri bolluk tanrısı Dionisos kültünün simgesidir; amacı insanın üretkenliğini arttırmak ve toplumu arındırmaktır. "Üretkenlik" bağlamında cinsellik ve "arınma" bağlamında esriklık ve coşku Dionisos kültü açısından çok önemli iki etmendir. Karanlık dağ eteklerinde şarapla, şarkıyla, dansla esrikleşen insanın kendinden geçip tanrıyla birleşeceği inancı, Eski Komedyada ‘da ağırlıklı olarak yer alan cinselliğe ve açık saçıklığa, dans-şarkı-şiiir bileşiminin oluşturduğu, tüm seyircileri sarıp sarmalayan coşkuya kaynak olmuştur.” (Baypınar, 1978, 558)

Frye komedyanın “ilkbahar”ı ve yaşam evreleri bakımından “doğum”u temsil ettiğini belirtmektedir. Kahramanın doğumunun, yenilenmenin, yeniden doğuşun ve yaratılışın sembolü olan ilkbahar miti, karanlık güçlerin yenilgisi anlamına gelmektedir. Bu mitin yan karakterleri kahramanın anne ve babasıdır (Korucu, 2006, 67).

Slav mitolojisinde, bahar sağanıklarının tanrısı olan Yarilo, perun çiçeğinin bahar gücüyle özdeşleşmektedir. Yunan mitolojisindeki Dionysos’a benzer özelliklere sahip olan Yarilo; beyazlar içinde, çiçeklerden yapılmış bir taç ve elindeki çavdar taneleri ile tasvir edilir. Bahar mevsimi halk arasında aydınlığı, sıcaklığı; genç arzulu, şehvetli aşkı ve bereketi temsil etmektedir (Uzelli, 2016, 67).

Atsız’ın sanat eserlerinden olan *Erkek ve Kız* hikâyesi bahar mevsiminde geçmektedir (Atsız, 2019, 55). Yaşam evreleri bağlamında doğuma denk gelen bahar mevsimi, hikâyede iki âşğın mehtaplı bir gecede buluşmasıyla gözlemlenir. Hikâyede yer alan; “Ay ışığı”, “güzel kadın” ve “yakışıklı erkek” ifadeleri tam manasıyla Dionysos kültünün üretkenlik, verimlilik ve aşk ilkesiyle özdeşleşmektedir.

Türk düşünce sistemindeki takvim mitlerinden biri olan ilkbahar; başlangıcın, yeni döneme geçişin sembolüdür. Azerbaycan Türklerinde yeni gün bayramları olarak sayılan “sayacı” veya “saya” törenleri, doğanın uyanışını simgeler. Çobanların katılımıyla gerçekleşen bu törenler genellikle hayvanların döl dökümü zamanı ile ilgilidir. Bu bayramlar genel manasıyla üretkenliği, verimliliği yeniden dirilişi temsil etmektedir. Aynı şekilde Altay Türklerinin sayacı törenlerine benzer şekilde yaptıkları süt bayramları da sütün beyazlığı, temizliği ve hayat verici özellikleriyle doğan tabiatı simgeleyen bir bayram olarak kutlanmaktadır (Bayat, 2017, 103) Bu gelenek bugünkü adıyla baharın gelişi olan Nevruz bayramı ile anılmaktadır.

Bozkurtların Ölümü'nde bahar mevsimi Ötüken'in cennet gibi güzelleşmesiyle yansıtılmaktadır. Arketipsel manada uyanışı temsil eden bahar mevsimi bozkırların yeşermesini sağlamış aynı zamanda karların erimesiyle kabaran suları hızlandırmıştır (Atsız, 2014a, 144). Verimliliği yansıtan bu bahar tasviri Ötükenlilerin uyanışını da temsil etmektedir. 622 yılında Çin duvarına gelerek eşiği aşan Ötüken erleri Çinlileri yenmiş ve baharla birlikte yeniden doğuşlarını gerçekleştirmişlerdir (Atsız, 2014a, 144-152).

Romanda Üç Oğul'un Çin'de geçirdiği üç mevsimden biri olan bahar, kahramanın zevk ve sefasını temsil eden tıpkı Dionysos kültündeki gibi şarkıyla, dansla, şarapla esrikleşen dönemine karşılık gelmektedir.

Romanda geçen baharın son görüntüsü ise “soğuk bir bahar” (Atsız, 2014a, 271) tasviriyle anılan açlık ve ölümlerle dolu bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bahar mevsiminin arketipsel manadaki özelliğiyle özdeşleşmeyen bu zaman dilimi özellikle “soğuk” bir bahar tasviriyle kurban edilmeyi, Tulu Han'ın zincire vurulup hapsedilmesi gibi olayları beraberinde getirmektedir (Atsız, 2014a, 274-275).

Urungu'nun annesi Altın Tarım'ın ölmesi *Bozkurtlar Diriliyor* romanının başlangıcını oluşturmaktadır. Bir bahar mevsiminde gerçekleşen bu ölümün ardından Urungu, annesinin yıllarca sakladığı sırrını öğrenmiş ve yeni kimliğiyle adeta yeniden doğmuştur. Kür Şad'ın oğlu olduğunu öğrenen Urungu, annesinin ölümünden bir yıl sonra oğlu Taçam'ı evlendirmiş ve sonsuz bozkıra doğru atını sürerek yaşadığı obadan ayrılmıştır (Atsız, 2014a, 447).

Orman, pınar gibi tabiat öğeleri ve geceleri serinleşen hava tasvirleriyle bahar mevsimini çağrıştıran yolculukta Urungu'nun karşısına çıkan Ay Hanım, kahramanın kutsuz geçen ömrüne tıpkı bir bahar Güneş'i gibi doğmuştur (Atsız, 2014a, 454). Bahar mevsiminin ölüm ve doğuş ilkesini yansıtan bu tasvir, metne estetik bir değer kazandırarak okuyucunun “merak” ve “heyecan” gibi duyularının harekete geçirilmesini sağlamıştır.

Bozkurtlar Diriliyor romanında canlılık ve yeniden doğuşu temsil eden ilkbahar mevsimi “Bozkıra yeni bir bahar gelmişti. Karlar erimiş, aç toprak suları içmiş, her şey yeşile bürünmüştü. (...) Yamaçlarda, ormanlarda kuşlar ötüyor, yerden canlılık

fişkırıyordu.” (Atsız, 2014a, 484) cümleleriyle yeniden dile getirilmektedir. Özellikle Kutluk Şad’ın ordusunun başarıları ve bu başarıların neticesinde devlet kurması (Atsız, 2014a, 485) ilkbaharın doğum evresini açık bir şekilde yansıtmaktadır. Aynı zamanda Çin’e düzenlenen akınlar, Urungu’nun Ay Hanım’a yaptığı evlilik teklifi (Atsız, 2014a, 495) de baharın arketipsel değerini ifade etmektedir.

Deli Kurt romanında bir bahar mevsiminde Satı Kadın ve Balâ Hatun’u görmek için köyüne giden Çakır, Balâ Hatun’un ölüm haberini almıştır. Özellikle bahar mevsiminde alınan bu ölüm haberi, Çakır’ın Murad ile tanışmasıyla ölümün ardından gelen yeniden doğuş ilkesini sağlamıştır. Romana yansıyan bu yeni başlangıcın bahar mevsiminde gerçekleşmesi mevsimin arketipsel değerini yansıtmaya bakımdan dikkat çekmektedir.

İlkbahar mitinin yan karakterleri olan anne ve baba, romanda koruyucu yönüyle Satı Kadın ve Çakır ile görülür. Ayrıca romanda geçen İsa Beğ, Balâ Hatun, Çakır’ın anne ve babasının mezarlıkta görülen hayaletleri de bahar mevsiminin mitsel anlamdaki yan karakterlerini temsil etmektedir (Atsız, 2012, 41). Yine Çakır’ın Murad’a öğrettiği bilgiler, çocukların kendi aralarında yaptığı yarışlar ilkbaharın gençlik ve canlılık ilkesini yansıtmaktadır.

İlkbaharın diğer bir görüntüsü Murad’ın Varsak obasına gitmesi ve orada edindiği tecrübelerle gözlemlenmektedir. Bilhassa Esen Börü’nün çadırında öğrendiği bilgilerle adeta yeniden doğan Murad, ilkbaharın kahramanın arzusuna ulaşma eylemini gerçekleştirmiştir (Atsız, 2012, 149-150). Bu mevsimde oba beyi ile olan vuruşma sonucunda yaralanan Murad, Gökçen’in şifa veren suyunda yıkanmıştır.

Toprağın uyanışının, varlığın bedene bürünmesinin, sembolü olan ilkbahar, “anâsır-ı erbaa”nın “su” unsuruna; “âb-ı hayat”a denk gelmektedir. Birçok kültürün yaratılış anlatılarında hayat su ile başlamaktadır (Sarıççek ve Boza, 2017, 79). Murad da bahar mevsiminde bu su ile yıkanarak canlılık ve şifa bulmuş; adeta yeniden doğmuştur (Atsız, 2012, 165-166).

Romanda Melek Hatun’un hamile kalışı ve ailece Satı Kadın’ın obasına yerleşmeleri de bir bahar mevsiminde gerçekleşmektedir. Bu durum bahar mevsimiyle gelen doğum olayını açık bir şekilde ifade etmektedir.

Dinsel ve mitsel geleneklerde yenilenmeyi temsil eden bahar mevsim Roma mitolojisinde ilkbaharın ve çiçeklerin tanrıçası olan Flora'nın sembolü olmuştur. Aynı zamanda Hristiyan geleneklerinde bir ilkbahar simgesi olan kuzu, İsa'nın çarmıha gerilişini ve dirilişini hatırlatır (Wilkinson, 2011, 40).

Ruh Adam romanın çerçeve hikâyesi olan Uygur masalı, Kamlançu ülkesinde bir bahar mevsimiyle başlamaktadır (Atsız, 2014b, 5). Mitlerdeki gibi Yüzbaşı Burkay'ın yaşamının doğum ve ölüm evresine karşılık gelen bahar mevsimi, kahramanın sonsuz ızdırapla dirilmesi için bir başlangıç, son ve aynı zamanda yeniden dirilişi ifade etmektedir. Bir çam ağacının altında Açığma-Kün'e âşık olan Burkay, bu görüntüsüyle çarmıha gerilen İsa'yı hatırlatmış; evdeşini Ejderler Kağanı'na kurban ettiği için sonsuz ızdırap çekmeye, "her yıl bahar olup çiçekler açtıkça" (Atsız, 2014b, 10) tekrar dirilip bu sonsuz acıyı yaşamaya mahkûm edilmiştir.

Romanda Burkay'ın yansıması olan Selim de güzel havalarda Çamlı Kuru'da yapılan bir kır gezisi sırasında Güntülü ile karşılaşır (Atsız, 2014b, 133-135). Kaderin döngüsünü temsil eden bu olay sonrasında Selim, ızdırap dolu günlere doğru adım atmış; Burkay'ın ruhu Selim'le yeniden dirilmiştir. Bir nevi kurban edilmeyi, çarmıha gerilmeyi yansıtan bu durumun bahar mevsiminde gerçekleşmesi de oldukça ilgi çekmektedir.

İlkbahar mevsiminin arketipsel işlevi Atsız'ın *Yakarış*, *Yarının Türküsü*, *Selâm*, *Varsağılar* ve *Geri Gelen Mektup* adlı şiirlerinde gözlemlenmektedir. *Yakarış* şiirinde bahar mevsiminin arketipsel yönü "toprak ana" imgesiyle ifade edilmektedir. Canlılığın, verimliliğin ve doğumun simgesi olan toprak, şairin: "*Toprak Ana elbette açar bize kolunu*" (Atsız, 2014c, 8) mısralarında kışın sonunda baharın geleceği ve tüm sıkıntıların dinip yeniden yaşam bulacağı fikrini hatırlatmaktadır. Özellikle Demeter mitinin temsili olan bu durum, toprak ananın saçtığı enerji ile dünyanın ısınmasını ve bu sıcaklığın yüreklere işleyerek yeniden doğumu gerçekleştirmesini yansıtmaktadır. *Yarının Türküsü* şiirindeki:

"*Düşenlerin kanlarından doğar bir şafak!*

(...)

Kanımızla burda yarın güller açacak" (Atsız, 2014c, 32) mısraları da "kışın sonu bahardır ve her bahar yeni bir doğuşu getirir" düşüncesini sunmaktadır. Bilhassa "gül",

“şafak” “doğmak” gibi ifadelerle bahar mevsimini hatırlatan bu mısralar; şehitlerin ölmeyen ruhlarını temsil etmektedir. Özellikle ruhların yeniden doğacağı mesajını veren, düşenlerin kanlarından doğan şafak ve bu kanların rengi gibi olan güller mitsel anlamda doğum ve sonsuzluğu ifade etmektedir. Aynı düşünce: “*Ufuklardan şanlı bir gün doğacak yarın/Güzellikle, sıcaklıkla ve ihtişamla...*” (Atsız, 2014c, 41) mısralarının yer aldığı *Selâm* şiirinde de gözlemlenir.

Varsağılar’ın III. bölümünde yer alan şu dördlükte:

“Burda her dem güneş açmaz,

Bazı olur hava puslu.

Bugün yine oldu bahar,

Geldi bir hoş bülbül sesli.” (Atsız, 2014c, 67) diyen şair bahar mevsiminin coşkusunu sevdiği kadın ile özdeşleştirmektedir. Özellikle hoş bülbül sesiyle temsil edilen sevgili, bahar gibi şairin ruhuna doğmuştur. Şiirin devamında bahar mevsimini çağrıştıran Güneş, orman, uçan kuş gibi ifadeler âşık ve sevgilinin ruhunu yansıtmaktadır.

Geri Gelen Mektup şiirinde bahar mevsimi, şairin sevgilisine hitap ettiği “*Hasret sana ey yirmi yılın taze baharı*” (Atsız, 2014c, 77) mısralarında ifade edilmektedir. Taze bahar ile yirmili yaşlarda genç bir sevgiliyi tasvir eden şair, bahar mevsiminin mitik manadaki gençlik, aşk ve canlılık ilkesini sunmuştur.

Görüldüğü gibi Atsız’ın şiirlerinde yeniden doğuş ve yeni umutlar bahar mevsimi ile temsil edilmektedir. Arketipsel değerine uygun bir şekilde yansıtılan bahar mevsimi, Atsız’ın sanat eserlerine evrensellik katarak okuyucunun edebî eserlerden estetik zevk almasına fayda sağlamaktadır.

3.2. Yaz

Romans, ideallerin yansıtıldığı düşe en yakın tür olarak bilinmektedir. Bu idealler romansta erdemli kadın ve erkek karakterler üzerinden gösterilir; bunlara yönelik tehditler ise kötü karakterler ile yansıtılır. Olay örgüsünün temeli macera olan romansta, ana karakterler değişmeden dönüşmeden adeta dondurularak verilir.

Romansın dört ana aşaması vardır bunlar; tehlikeli yolculuk aşaması, başlangıç mahiyetindeki küçük maceralar, can alıcı öneme sahip mücadele ve son olarak

kahramanın ya da düşmanın veyahut her ikisinin ölmesini gerektiren savaş ya da kahramanın yükselişidir (Frye, 2015, 220-221).

Romanstaki kahraman-düşman arasındaki çatışma, Mesih ile şeytan arasındaki mücadeleye benzemektedir. Düşman; kış mevsiminin karanlık, verimsiz, can çekişen yaşamı ve yaşlılığı ile özdeşleşir; kahraman ise ilkbaharın gündeğumunu, düzen ve bereketini yansıtır. Ancak romanstaki kahraman insanı temsil ederken mitteki kahraman ölümsüzdür, tanrısal bir karakter taşır (Frye, 2015, 221-222).

Anâsır-ı erbaanın ateş unsuruna denk gelen yaz miti, romansın kaynağını oluşturur (Sarıçiçek ve Boza, 2017, 80). Frye'a göre romansın simgesel anlamını içeren yaz mevsimi; kahramanın doruğa ulaşmasını, başarısı veya evliliğini temsil eder. Tanrılaştırma, kutsal evlilik ve cennete giriş yaz mitinin görüntülerindedir. Yan karakterler olarak dost ve gelin figürlerine rastlanır (Korucu, 2006, 67).

Atsız'ın *Her Çağın Masalı: Bozdoğan'la Sarı Yılan* adlı hikâyesi, “kavurucu yaz güneşi”nin (Atsız, 2019, 73) altında dinlenen sarı yılanın bozdoğanla karşılaşmasıyla başlamaktadır. Hikâye, yaz mitinin türsel karşılığı olan romansın olay örgüsüne uygun bir şekilde ideal kahraman ve şeytanın mücadelesini yansıtmaktadır. Özellikle düşman arketipinin temsili olan sarı yılanın erdemlerle dolu bozdoğanla çatışması dikkat çekmektedir. Mitsel açıdan kahramanın doruğa ulaşmasını, başarı ve tanrılaşma eylemlerini temsil eden yaz miti, hikâyeye bozdoğanın dağ doruğuna ulaşarak sarı yılanı verdiği ders ile yansıtmaktadır. Keza bozdoğanın: “Sürünerek çıkmak yükselmek demek değildir. Sen yukarılara doğru çıksan bile yine alçaksın. Ben aşağıya düşerken bile yükseğim. Sen yılan gibi yükseldin. Ben doğan gibi düşüyorum.” (Atsız, 2019, 78) şeklinde sarı yılanı söylediği bu sözler, kahramanı temsil eden bozdoğanın başarı ilkesine karşılık gelmiş, adeta bu sözler onu tanrılaştırmıştır.

Dalkavuklar Gecesi romanı Hattuşaş şehrinde bir yaz mevsimiyle başlamaktadır. Hatti kralının oğlunun doğumuyla gelişen olay örgüsü güz mevsiminde yapılan kahramanlar gecesi ile son bulur. Yaz mitinin aşk ve cinsellik temalarını barındıran roman, özellikle baştan çıkarıcı kadın Yamzu'nun etrafında dönen olaylarla gelişmektedir. Aynı zamanda şarabın keşfedilmesiyle saraydaki dalkavukların gerçekleştirdiği içki meclisleri de yaz mitinin eylemlerini ifade etmektedir.

Bozkurtların Ölümü romanı ise 621 yılının bir yaz gecesinde Çin'e akın düzenlemek için savaş hazırlıkları yapan Ötüken erlerinin bir ateş etrafında yaptıkları eylemlerle başlamaktadır. Kısa bir zaman sonra yaz mevsiminin ortasında kopan şiddetli fırtına çevrede bir yıkım yaratmıştır. Romanın giriş kısmında görülen bu olay, arketipsel manada yaz mitine uygun düşmemektedir; ancak romanın ilerleyen sayfalarında Ötükenliler arasında yapılan yarışlar, İşbara Alp'in rütbesinin artması, Kara Kağan'ın İçing Katun'la evlenmesi (Atsız, 2014a, 35) yaz mitinin sembolik görüntüsünü kısmen de olsa yansıtmaktadır.

Yaz mevsiminin romandaki diğer bir örneği Böğü Alp'in Kıraç Ata'ya ulaşmak için "dağ doruğuna tırmanarak" başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği yolculuğuyla görülür. Bir kam olan Kıraç Ata, Böğü Alp'e Ötüken'in kaderini belirleyen "Ölümden sonra dirileceksiniz" (Atsız, 2014a, 172) sözü ile yaz mitinin sonunda yer alan başarı evresini müjdelemiştir. Kıraç Ata'nın kehanetlerini dinleyen Böğü Alp, Güneş'in dayanılmaz bir hâl aldığı zamanda (Atsız, 2014a, 174) Ötüken'e doğru yola çıkmıştır.

Almıla ile evlenmek isteyen Onbaşı Pars'ın oğlak kapma yarışında bütün rakiplerini yenerek yarışı kazanması yine yaz mevsiminde gerçekleşmiş ve bu eylem arketipsel açıdan kahramanın evlilikle doruğa ulaşmasını gözler önüne sermiştir (Atsız, 2014a, 219). Bu mitin yan karakterlerinden olan dost ve gelin; güzel, cesur, savaşçı, becerikli bir gelin olan Almıla ve oğlak yarışındaki erlerin "dostça" tavırlarıyla (Atsız, 2014a, 219) ifade edilmektedir. Aynı zamanda Böğü Alp'in de Gün Yaruk ile evlenmesi arketipsel açıdan yaz mitinin evlilik-dost-gelin görüntüsünü bir kez daha ortaya koymaktadır (Atsız, 2014a, 225).

Başka bir yaz mevsiminde kıtlık ve büyük bir kıyamet sahnesiyle yaşanan olaylar yaz mitinin açık bir şekilde yansıtmasa da Çinliler tarafından tuzağa düşürülen Türklerin tüm zorluklara rağmen ulaştıkları başarı yaz mitine uygun bir durumdur.

Mısır geleneklerinde yaz mitiyle bağlantılı bir şekilde gerçekleştirilen sulama ayinleri, Ağustos ayının 6. ve 16. günlerinde yapılmaktadır. Verimliliği sağlamak amacıyla yapılan bu ayinlerde, sulama kanalları açılarak tarlalara su salınmaktadır. Ayinlerdeki dikkate çeken asıl görüntü James George Frazer tarafından şu sözlerle dile getirilir:

“Bendin ön tarafında, nehrin kenarında arüse ya da “gelin” adı verilen ve tepesine genellikle az miktarda buğday ya da darı ekilen kesik koni şeklindeki toprak yığını bulunurdu.” (Frazer, 2018b, 43).

Bu sembolik gelin, bendin açılmasıyla yükselen su ile yıkanır. Ancak eski geleneklerde taşkının fazla olması için sembolik gelinin yerine genç bir bakire kurban olarak seçilerek nehre atılırdı (Frazer, 2018b, 44).

Romanda Çinlilerle yapılan savaşta Onbaşı Sülemiş’in karşı kıyıya geçmek isteyen Göktürklere zaman kazandırmak için kendini bir ağaca bağlayarak kurban etmesi (Atsız, 2014a, 274) bu miti hatırlatmaktadır. Ötükenlilerin bu kıydan karşıya geçebilmeleri için Onbaşı Sülemiş kendini cılız bir ağaca bağlamış; nehrin azgın suları tarafından yutulmuştur.

Bunun gibi Yüzbaşı Selçik’in kağanı kurtarmak için kendini feda etmesi; savaşta gözü kör olan Gök Börü’nün, Sançar’ın “ateşten yaratılan ruhunun uçmağa varması” (Atsız, 2014a, 323) Ötüken erlerinin bilhassa yaz mevsiminde göstermiş olduğu fedakârlıklardandır. Kahramanlar bu fedakârlıkları neticesinde tanrılaştırılır.

Romanda beş yıl aradan sonra gerçekleşen büyük ihtilal yine yaz mevsiminde yaşanmaktadır. Yaz mitini açık bir şekilde yansıtan bu ihtilal sonucunda Kür Şad’ın kırk çerisiyle birlikte kanlarının son damlasına kadar savaşıp Ötüken’i tutsaklıktan kurtarmaları kahramanın başarı ve doruğa ulaşma ilkesine denk gelmektedir. Karanlık güçleri temsil eden Çinlilerin yenilgisiyle sonuçlanan bu ölüm kalım savaşı, budunun kurtulmasını Ötüken’in yeniden dirilmesini sağlamıştır. Asıl kahraman olan Kür Şad’ın bu ihtilaldeki başarısı onu “Yarı Tanrı gibi bir şey” (Atsız, 2014a, 419) yaparak ölümsüzleştirmiştir. Böylece yaz mitinde gerçek kahramanın zorlu mücadelelere karşı galip gelerek ölümsüzlüğe kavuşması *Bozkurtların Ölümü* romanına açık bir şekilde yansımıştır.

Bozkurtlar Diriliyor romanında, Ötükenlilerin Çin’e düzenledikleri akın sonucunda yeniden dirilişleri yaz mitini yansıtmaktadır. Özellikle yaz mitindeki evlilik eylemi; kurt başlı sancağın dikilmesi için verilen çabaların Tonyukuk tarafından “Göktürklere’in düğünü” (Atsız, 2014a, 464) olarak nitelendirmesiyle görülmektedir. Bu durum arketipsel manada yaz mitinin kahramanın doruğa ulaşmasını, karanlık güçlerin

yenilgisini ifade etmektedir. Bununla beraber ihtiyar demircinin mağarada yaptığı kılıçlar ve gönlüne Tanrı'dan gelen ses (Atsız, 2014a, 481) yine bu mitin başarı evresine karşılık gelmektedir.

Romanda yazın başka bir görüntüsü, Binbaşı Pars'ın Ölüm Uçurumu'nun hikâyesini anlatmasıyla gözlemlenmektedir. Her yıl bir erkek ve kadını alan bu uçurum, iki âşğın sonsuz yaşamda kavuşmasını sağladığı için mitsel anlamdaki evliliğe karşılık gelmektedir. Ayrıca Binbaşı Pars'ın oğullarıyla beraber şölene katılması yine yaz mitinin doruk ve coşkusu ifade etmektedir.

Romanda Urungu'nun bıçağı sayesinde Kür Şad'ın oğlu olduğunun öğrenilmesi, Çinliler'in tuzağa düşürölüp yenilmesi yine bu yaz mevsiminde gerçekleşmiştir.

Yaz mitinin yan karakterlerinden olan gelin, *Bozkurtlar Diriliyor*'da Ay Hanım ile karşılaşmaktadır. Dillere destan olmuş güzelliğıyle Urungu'nun gönlüne de giren Ay Hanım ne yazık ki yanlış bir okun hedefi olarak ölmüştür. Bu ölüm karşısında Urungu, Ay Hanım'la beraber sonsuz mutluluğa kavuşabilmek için Ölüm Uçurumu'na atlamış; böylece geliniyle beraber ebedî evliliğini gerçekleştirmiştir (Atsız, 2014a, 623).

Deli Kurt romanında yaz mevsimi Murad'ın hayatında başlayan “yeni bir çağ” (Atsız, 2012, 61) ile ifade edilmektedir. 1442'nin ortaları ile belirtilen bu zaman diliminde Deli Kurt, Melek Hatun ile evlenmiştir. Yaz mitinin evlilik görüntüsünü teşkil eden bu duruma ek olarak Murad'ın Gökçen Masalı'nı öğrenip bundan oldukça etkilenmesi mitin aşk ve evlilik temalarına atıftır.

On yıl sonraki yaz mevsiminde bu aşk teması tekrarlamış; Murad, Gökçen ile pınar başında karşılaşarak kara sevdaya düşmüştür (Atsız, 2012, 95). Eros'un aşk oklarına yakalanmış, “ok yemiş savaşıçı gibi” (Atsız, 2012, 95) Gökçen'in bakışlarına tutulan Murad, böylece yaz mitinin yan karakteri olan gelin ile karşılaşmıştır.

Gökçen'in aşkına düşenlerden biri de oba beyinin oğludur; aşkı için onunla oba beyinin oğluyula vuruşan Murad, tıpkı romanstaki gibi başarı evresine adım atmış, bu vuruşmanın galibi olmuştur (Atsız, 2012, 155-156). Yaz mitinin arketipsel yönü olan kahramanın zaferi Murad'ın başarılarıyla gerçekleşmiş; kutsal evlilik Gökçen'le olan karşılıklı sevdıyla ifade edilmiştir.

Başka bir yaz mevsimi Murad'ın tutsaklıklarla geçirdiği dönemi kapsamaktadır; bu dönem mitin türsel karşılığı romansta görülen “tehlikeli yolculuk” temasıyla özdeşleşmektedir. 3-4 yıl sonra gerçekleşen olaylar ise yazın mitik yönüyle ilişkilendirilir. Özellikle Murad'ın gerçek kimliğini öğrenmesi, bu mevsimde doğan oğlunun adını İsa koyması, savaşa gitmeden önce Yassı Tepe'ye varıp Gökçen ile sarılıp öpüşmesi (Atsız, 2012, 235) yaz mitinin kahramanın doruğa ulaşma, yeniden doğma ve cennete girme evresine karşılık gelmektedir.

Slav mitolojisinin yaz mevsimi tanrısı olarak bilinen Kupala, üzerinde rahat giysiler, ellerinde yaz çiçekleri tutarak tasvir edilir. Halk inanışlarında yaz mevsimi her şeyin başlangıcıdır. Kupala için yapılan yaz törenlerinde su ve ateş önemli bir sembol olarak görülür çünkü bunlar evliliği simgeler (Uzelli, 2016, 71-72). Ayrıca baharın gidişi ve yazın gelişini kutlamak üzere yapılan törenlerde aşk ve cinsellikle ilgili danslar, ritüeller yapılmaktadır. Bu törenlerin amacı doğanın gücünün geri gelişini kutlamak ve toprağın verimliliğinin artmasını sağlamaktır (Uzelli, 2016, 73).

Atsız'ın şiirlerinde yaz miti bilhassa aşk, yaşam ve mutluluk temalarını yansıtmaktadır.

Dün Gece şiiri, şairin günah gecesi olarak nitelendirdiği bir aşkı ifade etmektedir. Özellikle “mehtabın ışıkları”, “kuşlar”, “çiçekler”, “vuslat”, “şarap”, “bülbul”, “gonca gül” gibi pek çok ifade yaz mevsimiyle birlikte gelen aşkı ortaya koymaktadır. Şairin:

“Dün gece ne kadar güzeldi âlem,

Göklerin şanlı bir mehtâbı vardı.

Sevdanın topraktan taşıdığı bu dem

Günâh-ı aşkın da sevabı vardı.” (Atsız, 2014c, 46) dörtlüğünde belirttiği aşkın topraktan taşan coşkusu, güzel bir gecede gerçekleşmektedir. Yine aynı temalar etrafında belirtilen *O Gece* şiirinde “aşk”, “durgun deniz”, “mehtaplı gece” gibi ifadeler bir yaz mevsimini hatırlatmaktadır.

“O gece gönlüm de aya vuruldu;

İçimde küllenen ateş dirildi.

Dünyada ne varsa yere serildi,

‘O’ kaldı... Kalbimi seyreder gibi.

O gece sevgim bir coşkun ırmaktı,

Kalbimden taşarak o kalbe aktı;” (Atsız, 2014c, 49) diyen şair, sevgilisini Ay ile özdeşleştirmiştir. O gece sevgilisini görmeye içinde yanan aşkın yeniden dirildiğini belirten şair, bu aşk ateşini aynı zamanda coşkunun bir ırmakla da tasvir ederek ateş ve su öğelerini yaz mitinin aşk temasıyla ortaya koymaktadır. Mitlerde yazın gelişini kutlamak için doğanın gücünü yansıtan ateş, su ve toprak unsurlarının ön plana çıkarılması gibi şairin *O Gece* şiirinde sevgilisine olan aşkını toprak, ateş ve su ile belirtmesi de yaz mevsiminin mitsel anlamını açık bir şekilde ifade etmektedir. *Varsağılar*’ın ikinci kısmındaki dörtlükte:

“Yazın bahçeler sazlanır,

Yar dudağı kirazlanır.

Çağırısan yar nazlanır,

Çağırmasan tutup kızar.” (Atsız, 2014c, 66) nazlı bir sevgiliden dert yanan şair, yaz mevsiminin meyvelerinden olan kirazla, sevgilisinin dudağını özdeşleştirir.

Atsız’ın sanat eserlerinde iyi-kötü çatışması sonucunda gerçek kahramanın doruğa ulaşması, aşk, evlilik gibi temaların yaz mevsiminde gerçekleşmesi bu miti açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Özellikle mitsel yansımayla evrensellik yakalayan bu eserler, okuyucunun “merak”, “heyecan” ve “özdeşlik” kurma gibi estetik haz yaratacak duyuların harekete geçirilmesi sağlanmıştır.

3.3. Sonbahar

İnsana özgü tabiatın edebiyata girmesi tragedya üzerinden olmuştur. Bu sebeple tragedyadaki karakterler düşten ve olağanüstü özelliklerden soyutlanarak karşımıza çıkmaktadır. Tragedyanın trajik olarak nitelendirilen kahramanı, kader çarkının en üst noktasında yer alır; trajik kahraman yeryüzündeki insan ve gökteki tanrının ortasında bir konuma sahiptir.

Düşmanı kışkırtan kahraman, düşmanlık durumunu da miras almıştır. İntikamı esas alan eylem ise karşıt hareketi doğurarak tragedya çözüme kavuşturur (Frye, 2015, 244).

Tragedyada arketipsel olarak “kurban edilme” eylemi söz konusudur. Törensiz kurban edilmede trajik kahraman gerçek anlamda öldürülmez ancak yeni bir birliğe çağıran ölümün sureti olarak görülür (Frye, 2015, 250-251).

Frye, sonbahar mitinin simgesel anlamını günbatımı ve ölüm evresi ile ilişkilendirir. Sonbaharın mitsel görüntüsü ölen tanrının, düşüşün, ıstıraplı bir ölümün, kurban edilmenin ve kahramanın yalnızlığını temsil etmektedir. Bu mitin yan karakteri genellikle hain ve sirenlerdir (Korucu, 2006, 67).

Dalkavuklar Gecesi romanında güz mevsimi Tuttaşıl'ın savaşa gitmesi ve ardında bıraktığı dalkavukların eğlence geceleriyle gözlemlenmektedir. Tuttaşıl'ın cesaret ve önderliğiyle yönettiği savaş kazanılmış olsa da hiçbir şey yapmayan dalkavuklar tarafından başarısı sabote edilerek kahramanı yalnızlığa sürüklemiştir. Romanın son bölümünde anlatıcı tarafından dile getirilen “Kahramanlar öldüler. Bu gece dalkavuklar gecesidir.” (Atsız, 2018, 74) sözleri, güz mevsiminin arketipsel olarak günbatımı ve ölüm evresine karşılık gelmektedir.

Arketipsel açıdan kurban edilmeye denk gelen tragedya, sonbahar mitiyle özdeşleşmektedir. Tragedyanın evrelerinde yer alan masum ana karakterler tecrübesizlik, korku ve işkenceleri andıran bir dünyada bulunur. Korku dünyasına giren trajik kahraman, evrenin sonunda cehennemle karşılaşarak çarmıha gerilmiştir (Frye, 2015, 256-260).

Bozkurtların Ölümü romanında güz mevsimi ile birlikte mitsel anlamdaki kurban edilme ve kahramanın yalnızlığı hain ve sirenlerle dolu bir kaos ortamıyla görülmektedir. Özellikle sirenlerin bir görüntüsü olan Fulin, zengin olmak için baştan çıkarıcı eylemleriyle Ötüken erkeklerini kandırıp tuzağına düşürmektedir (Atsız, 2014a, 75). Ötüken'in yiğit erlerinden biri olan Karabudak, tecrübesizliğinden ötürü baştan çıkarıcı kadına mağlup olmuş; bu sebeple bir ağacın dibinde kurban edilmiştir (Atsız, 2014a, 98). Sonbaharın ölüm evresine denk gelen bu olayların yanında Çinlilere verilen gereksiz haklar ve bu haklar sayesinde Ötüken'de oldukça rahat hareket etmeye başlamaları, mitsel anlamdaki sonbaharın tragedya türü ile özdeşleştiğini göstermektedir.

Romanda görülen başka bir güz mevsimi, kışın soğuğuyla gelebilecek kaotik ortamlar ve kıtlık hakkındaki sancılı düşüncelerle gerçekleşmektedir.

Bozkurtlar Diriliyor'da Urungu'nun yaralanması, kadın kılığına giren Çin subayları (Atsız, 2014a, 499) arketipsel manada kahramanın çöküşüne ve çevresindeki

hainlere/sirenlere tekabül etmektedir. Sonbahar mevsiminde geçen bu olaylara ek olarak Urungu'nun oğlu Taçam'ın ortadan kaybolması ve tecrübesizliğinin de etkisiyle gelen esirliği mitsel manada kahramanın yalnızlığını ifade etmektedir (Atsız, 2014a, 501-504). Özellikle trajik bir kahraman olarak nitelendirebileceğimiz Urungu'yla bağlantılı olan bu olaylar, Ersegün'ün Ay Hanım'a âşık olmasıyla doruğa ulaşmış; kahramanın acı dolu bir sonbahar mevsimi geçirmesine neden olmuştur.

Mısırlıların Ekim-Kasım aylarında tohum ekiminde yaptıkları sulama ayinleri hüznü duygusu etrafında şekillenen törenlere dayanmaktadır. Yas mahiyetinde geçen bu törenlerde bitkilerin büyümesi ve solması tanrıların doğumu ve ölümüne bağlanmaktadır.

“Çünkü toprağa ektikleri şeyin büyüyerek olgunlaşıp olgunlaşmayacağından emin olamadan, gönülsüzce ve güçlükler içinde elleriyle toprağı kazıyıp sürdükleri bir sırada bazı mahsullerin ortadan kaybolduğunu ve ağaçların çıplak kaldığını görürler.

(...)

Toprağa tohum ekmek ilahî bir unsuru gömmektir, dolayısıyla tıpkı insanın gömülmesi gibi ciddiyetle ve gerçekten kederli olunmasa da kederli bir havada yapılması gerekirdi.” (Frazer, 2018b, 47-51)

Deli Kurt romanında 3 Kasım 1443 yılıyla başlayan savaş, Aralık ayına kadar devam etmiştir. Sonbahar ve kış mitini birlikte barındıran savaşta Türk ordusunun Macarlara yenilgisi, Koç Mehmet, Evren ve Çakır'ın şehit edilmesi arketipsel manada ölüm ilkesine karşılık gelmektedir. Romanda başka bir sonbahar mevsimine denk gelen Varna Meydan Savaşı'nda kahramanın savaşlar ve ölümlerle olan mücadelesi (Atsız, 2012, 227-235) bu mitin özellikleriyle özdeşleşmektedir. Her ne kadar savaş Türkler kazansa da, Murad'ın tufan sonucunda sevgilisi Gökçen'i ve aile üyelerini kaybetmesi (Atsız, 2012, 242) kahramanın yalnızlığını ve sembolik manada çarmıha gerilmesini ifade etmektedir.

Sonbaharın hüznü mevsimi olması, yaz mevsiminden sonra gelen bir düşüşü simgelemesi onun trajik olduğunun bir göstergesidir. “Hazan yeli” olarak anılan sonbahar, “anasır-ı erbaa”nın hava unsuruna denk gelir. Hazan yelinin üşütücü, ürpertici

olması kaosu temsil eder. Hatta mitolojik anlatılarda kötülük getiren “yel baba” arketipsel bir figür olarak görülür (Sarıçiçek ve Boza, 2017, 80).

Ruh Adam romanında Uygur masalının ardındaki asıl hikâyeye sonbahar mevsiminde başlamaktadır. Selim’in olayları sebebiyle öğretmenlik mesleğinden uzaklaştırılan Ayşe Pusat, bir sonbahar günü görevine iade edilmiştir. Anlatıcı tarafından: “Sonbaharın güzel, hüzünlü, serin bir günüydü. Havada bulutlar koşuşuyor, rüzgâr okşayarak esiyor, güneş arasına ortaya çıkıyordu.” (Atsız, 2014b, 22) cümleleriyle tasvir edilen bir günde okuluna dönen Ayşe, mevsimin mitsel manadaki hüznü ve yalnızlığıyla iç içedir. Özellikle okulun boyalı, şişman ve çok geçkin müdiresi (Atsız, 2014b, 16) tarafından dışlanma politikasına maruz kalan Ayşe, sonbaharın mitsel karşılığında hain ve sirenlere denk gelen düşman arketipiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Aynı şekilde sonbaharın hüznü evresine Selim’in kendi sessizliğinde kaybolması da dâhil olmaktadır. Geçmiş bir sonbahar mevsiminde Selim’in tutuklanarak hapsedilmesi ve arkadaşı Şeref’in intihar etmesi kurban edilmeyi ve kahramanın yalnızlığını yansıtmaktadır. Aynı zamanda yağmurlu ve rüzgârlı havalarda Çamlı Kuru’ya giden Selim (Atsız, 2014b, 74) bilinçdışı karanlığıyla da bu şekilde baş başa kalmış; günden güne eriyen bir tavırla trajik kahramanın düşüşünü yaşamıştır.

Romanda bir yıllık zaman diliminin ardından anlatıcı “hüzünlü güz”ün (Atsız, 2014b, 284) yeniden geldiğini ve Ayşe’nin yeni okul dönemine başladığını ifade etmektedir. Özellikle “hüzün” kavramıyla belirtilen sonbahar mevsimi, Güntülü ve prenses Leyla’nın gidişine sebep olmuştur. Trajik kahramanın yaşam enerjilerinin birer birer yok olması, onun sembolik manada ölümünü de beraberinde getirir. Selim’in oğlu Tosun’un deyişiyle resim çerçevesinden inip, ortadan kaybolması mistik anlamda çarmıha gerilmeyle eşleşmiş; bahar mevsiminde Güntülü’nün aşkıyla tanışan Selim, ızdırıp döngüsünün bir getirisi olarak trajik kahramanın hüznü dolu ölümünü tatmıştır.

Atsız’ın şiirlerinde sonbahar mevsimini açık bir şekilde ifade eden başlığından da anlaşılacağı üzere *Eski Bir Sonbahar* şiiridir. İlk mısradaki karşılaştığımız “hüzün” ifadesi, sonbaharın sarı yapraklarını döken veda ve hüznü temasını yansıtır.

“Gönlümüzde yepyeni bir duygu yaşıyordu.

Rüzgârların değildi bu musiki, bu hüznün;

Hatırladın değil mi? Kuşlar ağlaşıyordu...” (Atsız, 2014c, 50) diyen şair, kuşların ağlaşmasıyla ifade ettiği hüznün duygusunu sonbahar mevsimiyle özdeşleştirmektedir. Şiirin devam eden mısralarında “serinlik” ve “hayal” sözcükleri mevsimin yumuşak havasını yansıtsa da:

“Kalbin acı, gözlerin yaşla dolmuştu senin;

Yapraklar gibi yere dökülüyordu enin;

O nağme mesafeyi, zaman aşıyordu.

O bir beste değildi: Kuşlar ağlaşıyordu.

En hazin şey muhakkak öksüz kalan ocaktır.

Bu ocak hüznlerle dolup boşalacaktır.” (Atsız, 2014c, 50) mısraları hazin bir ayrılışı ifade etmektedir. Şair, sevgilisinin bu ayrılıkta acı dolu kalbi ve yaşla dolu gözlerini sonbaharın yapraklarını döken ağaçlarına ve ağlaşan kuşlarına benzetmektedir. Bir ayrılık bestesini hatırlatan bu şiirde şair, tıpkı ateşsiz kalan bir ocağa dönüşmüştür. Özellikle bu ateş imgesi şairin yaşam enerjisini temsil etmektedir. Ocağı sonbaharın hazin dolu soğuğuyla sönen şairin yaşam enerjisi yok olmuş; arketipsel manada sonbaharın yalnızlığıyla baş başa kalmıştır.

“Eski bir sonbaharı, küçük kuşları anmak

Belki veda etmektir sana birkaç satırla...

Yine bir sonbaharda oradan yalnız geçersen

Beraber geçtiğimiz serin günü hatırla!...” (Atsız, 2014c, 50) mısralarıyla son verilen şiirde şairin ayrılığın hüznünü ifade eden vedası yansımaktadır. Özellikle mitsel açıdan kahramanın yalnızlığını, karanlık güçlere mağlup olmayı ve kurban edilmeyi temsil eden sonbahar mevsimi, şairin şiirine yansımıştır. *Kader* şiirinde:

“Hiçbir emel gönülde karar etmiyor bugün,

Ermektedir, şitâya hazin sonbahârımız.

Hakanların dikilmeli Altay’da tuğları,

Varsın cihanda olmaya görsün mezarımız.” (Atsız, 2014, 85) mısralarındaki “hazin sonbahar” ifadesi dikkat çekmektedir. Ancak şair bu mısralarda sonbahardan ziyade soğuk ve sona ulaşmayı temsil eden kışı betimleyerek şiirine bir ümitsizlik havası

katmaktadır. Keza kader başlığını taşıyan bu şiirdeki “mezar” sözcüğü de ümitsizlik ve ölüm temalarını yansıtmaktadır.

3.4. Kış

Yüksel Baypınar, hiciv kavramı üzerine yaptığı bir çalışmada, Friedrich Schiller’in *"Hicivde, noksan olan gerçek, ideal ile, yani en yüce gerçekle karşılaştırılmaktadır."* sözünü aktararak bu türün bireysel, toplumsal ve estetik olmak üzere üç temel özelliğinden bahsetmektedir:

“1. Hicvin bireysel yönü: Nefret, öfke, saldırganlık, herhangi bir kişisel ölçü alma isteği.

2. Hicvin toplumsal yönü: Saldırının korkutmak veya düzeltmek gibi iyi bir amaca yönelik olması ve hiçbir norma bağlı bulunmaması.

3. Ve nihayet estetik yönü ki bu da iki şıktan, daha çok birincisine bağlıdır.”
(Baypınar, 1978, 32)

Frye’a göre kış mevsimi, hiciv/taşlama miti ile özdeşleşir. Bu mit, yaşam evreleri bakımından “ölüm”e denk gelir. Karanlık ve bu güçlerin zaferi, kaosun yeniden nüksetmesi, kahramanın yenilgisi mitin özelliklerini ifade eder. Hiciv/taşlama mitinin yan karakterlerini ise cadı ve gulyabani oluşturur (Korucu, 2006, 67).

Atsız’ın 1925 yılında yayımladığı *Hasan Dayı* hikâyesinde göze çarpan ilk unsur soğuk ve karanlık bir gecedir. Hikâyenin devamında geçen “kalpsiz dalgalar”, “hiddetli deniz”, “üşümek”, “karanlık” gibi ifadelerden anlaşıldığı üzere mevsimin kış olduğu düşünülmektedir. Arketipsel açıdan karanlığın güçlerinin zaferini ve ölüm olgusunu çağrıştıran kış mevsimi, hikâyede açık bir şekilde belirtilmektedir. İhtiyar bir teknede sekiz kişilik tayfasıyla Karadeniz’in azgın sularında dolaşan Hasan Dayı, vatanını kurtarabilmek için oğlunun ve kendinin canını feda ederek sulara gömülmüştür. Hikâyenin sonunda geçen “batan gemi”, “kapkaranlık sulara gömülmek” şeklindeki tasvirler; kışın katı ve acımasız soğuğu karşısında ölüme mağlup olmayı ifade etmektedir.

Türk düşünce sisteminde kış mevsimi yaşlı bir kadın olarak simgelenir. Kışın üç oğlu olarak bilinen Büyük, Küçük ve Boz Çile, kışın evrelerini temsil etmektedir. Kış; hastalık, bela, dert, zorluk ve dolayısıyla ölümdür (Bayat, 2017, 102).

Dönüş hikâyesi de dondurucu hava ve diz boyu kar tasvirinden anlaşılacağı üzere kış mevsiminde geçmektedir. Dört yıllık savaş sonunda Anadolu'nun içler acısı durumu ve bakımsızlığı kışın arketipsel işlevi olan ölüm olgusuyla eşleşir; keza “acı sevinç”, “gam”, “keder”, “soğuk”, “fırtına” gibi ifadeler kışın sembolik açıdan karanlığın zaferini temsil etmektedir (Atsız, 2019, 39). Anlatıcının ebedî bir beyazlık ve uğuldayan fırtınalarla tasvir ettiği kış mevsimi, beyaz rengin sonsuzluğu çağrıştıran arketipsel değerine de gönderme yapmaktadır. Keza ihtiyar adam ve torununun Ulu Çınar'ın altında ebedî beyazlığa gömülmesi ölümü temsil etmekle beraber sonsuz derin uykuyla gelen yeniden doğuşu, saf ve temizliği de hatırlatır. Bununla birlikte “mezar sessizliği” (Atsız, 2019, 41) ifadesi de kış ve ölüm ikiliğini yansıtmaktadır. Cephe gerisi hikâyesi olan *Dönüş*, aynı zamanda dönemdeki kötü ve acımasız şartları da ele alması bakımından büyük önem taşımaktadır. Arketipsel manada bu zorlu savaş şartlarına kurban giden ihtiyar adam ve torunu, kış mevsiminin arketipsel açıdan yok oluş ilkesini göstermiş olur.

“1999 yılının son günü” (Atsız, 2018, 77) şeklinde başlayan *Z Vitamini* romanı da kış mevsiminde geçmektedir. Tıpkı *Dalkavuklar Gecesi*'nde olduğu gibi eleştirel bir üslupla yazılmış olan bu roman yalan, hile ve ikiyüzlülükleri konu edinmiştir. Kışın mitsel yönünü yansıtan ve hiciv türünün bariz bir sembolü olan *Z Vitamini*, gülünç davranışlar sergileyen kahramanlarla doludur. Yönetim anlayışının ironik bir dille eleştirildiği bu kurgusal romanın sonunda romanın başkahramanına söylenen “siz onlardan daha önce ölmüştünüz aziz şefim.” (Atsız, 2018, 127) cümleleri aynı zamanda kış mevsiminin mitsel anlamdaki ölüm olgusunu da yansıtmaktadır.

Bozkurtların Ölümü romanında sıralı bir şekilde ilerleyen mevsim döngüsü dikkat çekmektedir. “Çalık İş Ardında” başlıklı bölümde karşılaştığımız kış mevsimi “ortalık karlarla örtülmüştü. Dün gece epey kar yağmış” (Atsız, 2014a, 110) cümleleriyle ifade edilmektedir. Arketipsel bağlamda düşmanlıklar, savaş, adaletsizlik, esaret, ölüm gibi temleri yansıtan kış mevsimi, *Bozkurtların Ölümü*'nde Çalık'ın düşmanlar tarafından öldürülmesiyle görülmektedir. Özellikle yaman bir fırtına, deli gibi yağın kar, kurtların

korkunç çılgınlıklarla uluması; bora, tipi, kar gibi doğa olayları roman kahramanının ölümünden hemen önce baş göstermiştir. Bu görüntülerin ardından Çalık, yatağında ölü bulunmuş (Atsız, 2014a, 134); düşman arketipini temsil eden Çinli çayıtlar tarafından arketipsel manada kurban edilmiştir. Ayrıca romanda yer alan düşmanların gizli oyunları kış mevsiminin arketipsel manada olumsuzluk ilkesine denk düşmektedir.

Başka bir kış görüntüsü romanın ikinci bölümünde karşımıza çıkmaktadır. “Onbaşı Sülemiş” başlığını taşıyan bölümde kış mevsimi, “Karakulan“ başlığındaki bölüme kadar devam etmiştir. Özellikle Tulu Han’ın adamlarının İşbara Alp’in tümenindeki kişi sayısını öğrenmeye çalışması hainleri; Onbaşı Üç Oğul’un Çin’e gidip tüm kışı Çin kadınlarıyla ve kızıl renkli sücu içerek geçirmesi arketipsel manada kışın günah batağına bulanmış ve baştan çıkarıcı kadına teslim olmuş bireyi yansıtmaktadır (Atsız, 2014a, 248-263). Aradan geçen üç mevsimden sonra yine kış mevsimi gelmiş ve bu mevsimin mitsel yönünü yansıtan dönüşüm-yeniden doğuş ilkesi bir kez daha edebî metinde ortaya koyulmuştur. 627 yılının kış aylarındaki bu görüntü kocaların ölmesi ve bebeklerin doğmasıyla gözlemlenmektedir (Atsız, 2014a, 264).

“O yıl kış pek sert bastırmıştı. Kişi boyu kar yağıyor, fırtınalar Ötüken’i inletiyordu.” (Atsız, 2014a, 264) tasviriyle gördüğümüz kış mevsimi, beraberinde maddi ve manevi bir kaos ortamını getirmektedir. Özellikle açlıktan yataklara düşen aileler, Yamtar’ın oğlu ve Gök Börü’nün açlıktan ölen çocukları, Kara Kağan’ın Çinlilere kanması (Atsız, 2014a, 265-267) kara kışın ızdıraplı ölüm ilkesini göstermektedir. Kışla ilgili başka bir görüntü ise bu kıtlık dâhilinde gerçekleşen yaz mevsiminde kış gibi soğukla beraber kuşbaşı kar yağmasıdır (Atsız, 2014a, 285-286). Bir kıyamet sahnesini andıran bu olay yaz mevsiminde gerçekleşmiş; kışın tüm çetinliği bu kaotik manzaraya yansımıştır. Ötükenliler tarafından Tanrı’nın öfkesi olarak algılanan bu görüntü Kıraç Ata’nın kehanetini yansıtan bir olay olmuştur.

Deli Kurt romanının başlarında görülen kış mevsimi 1403 yılının sonlarında soğuk ve zifiri karanlık şeklinde tasvir edilmektedir (Atsız, 2012, 5). Balâ Hatun ve karnındaki bebeğini korunaklı bir at arabasında taşıyan Çakır, kışın mevsim bağlamındaki zorluklarıyla birlikte arketipsel anlamda düşmanlarla mücadeleyi yaşadığı bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Özellikle yılın son ayları olan bu mevsimde İsa Beğ ölmüş; Balâ

Hatun dul kalmıştır. Aynı zamanda kış mitinde karanlık güçleri temsil eden cadı ve gulyabani gibi figürler Çakır'ın yolunu kesen üç dervişle temsil edilmektedir.

Diğer bir kış mevsimi “Umulmayan Birisi” başlığı altında ifade edilen “kasvetli günler” (Atsız, 2012, 118) ile gözlemlenmektedir. Özellikle bu bölümde Murad ve Gökçen'in ayrılması, kış mevsiminin sembolik manadaki yalnızlık evresine denk gelmektedir. Kendini koca dünyada yalnız hisseden Murad (Atsız, 2012, 118) ayrıca eşi Melek Hatun'a karşı bir suçluluk ve vicdan azabı da hissetmektedir. Görüldüğü gibi arketipsel açıdan kahramanın yalnızlığını içeren kış mevsimi özellikle ayrılıklar ve vicdan azaplarıyla da desteklenerek sembolik manada bir ölümü doğurur.

Aradan geçen belli bir zaman diliminden sonra tekrardan kış mevsimi gelmiş; beraberinde bir kez daha Murad ve Gökçen'in yalnızlığını getirmiştir. Karaman elinden dönen Murad, çok sert geçen kış boyunca Yassı Tepe'de kavalı aracılığıyla Gökçen'le iletişim kurmuştur (Atsız, 2012, 175-177).

Romanda geçen kış mevsiminin son görüntüsü, Murad'ın tufanda sevdiklerini kaybetmesiyle düştüğü acı ve bilinmeyen yerlere doğru adım atmasıyla gözlemlenir (Atsız, 2012, 246). Yağan karla birlikte ıssız ve sessiz yollarda ilerleyen Murad, “karanlık ve fırtınalı bir gece”de sembolik manada ölüme doğru yola çıkmaktadır. Arketipsel açıdan ölüme denk gelen kış miti, Murad'ın Gökçen'ini, Satı anasını, eşi ve çocuklarını sonsuz beyazlığına çekerek kahramanın yalnızlığıyla baş başa kalmasına neden olmuştur.

Atsız'ın şiirlerinde kış miti *Topal Asker*, *Türklerin Türküsü*, *Özleyiş*, *Koşmalar* şiirlerinde gözlemlenmektedir.

Vatanın bekası için canını hiçe sayan bir askerin, fahişe rolüyle karşımıza çıkan bir kadına hitap ettiği şiirde, topal asker yaşadığı zorlukları özellikle kış mevsiminin yıpratıcı etkisiyle anlatır.

“Sen o sıcak odalarda cilveli, mahmur
Dolaşırken... Biz de tipi, fırtına, yağmur,
Kar altında kanlar döktük, canlar yıprattık;
Aç yaşadık, susuz kaldık, taşlarda yattık.

Sen açılmış bir bahardın, biz kara kıştık;

Bizden üstün ordularla böyle çarpıştık...” (Atsız, 2014c, 15)

Özellikle, “karlı dağlar”, “fırtına”, “kara kış” gibi ifadeler, total askerin savaş ortamının hava şartlarını ve zorluk derecesini yansıtmakla beraber; ölüm, hastalık, acı gibi pek çok duygunun da tarifini yapmaktadır. Eğlence ve cinsellik manasındaki sıcak odalara karşılık kar altında çetin ve yıkılmaz gücüyle ölüm kalım mücadelesi veren total asker kendini kara kışa, seslendiği kızı ise bahara benzetmektedir.

Türklerin Türküsi şiirinde ve *Bozkurtların Ölümü* romanının son kısmında geçen:

“Delinse yer, çökse gök yansa kül olsa dört yan,

Yüce dileğe doğru yine yürürüz yayan.

Yıldırımdan tipiden kasırgadan yılmayan,

Ölümlerle eğlenen tunç yürekli Türkleriz...” (Atsız, 2014c, 44) mısraları, Türk askerinin cesaret ve azmini ifade etmektedir. Özellikle yıldırım, kasırga, tipi gibi kaotik bir ortamı ifade eden bu görüntüye karşılık tunç gibi sağlam yürekli Türkler, karanlığın güçlerine teslim olmayacaklarını belirtmektedirler. Şairin tasvir ettiği bu kaotik ortam bilhassa kışın soğuk manzarasını hatırlatmakla birlikte, “ölümlerle eğlenme” gibi bir ifadeyle ölümün bir son değil sonsuzluğa davet olduğu fikrini ortaya çıkarmaktadır.

Özleyiş şiirinde gözlemlemiş olduğumuz kış mevsimi “kasırga”, “bora”, “ölüm”, “gam”, “tipi”, “kar” gibi ifadelerle tasvir edilmektedir. Şairin arkadaşına seslendiği: *“Seninle bu hayatın gel beraber yürüyelim/Ölümüne, gamına, tipisine, karına...”* (Atsız, 2014c, 55) şeklindeki çağrısı, dostla birlikte tüm zorluklara karşı el ele vererek yılmadan doğru adımlarla sonsuzluğa ulaşmayı tarif etmektedir. Yine aynı şiirin başka bir bölümünde geçen:

“Yatağında ölmeyi hatırdan sök, çıkar!

Döşüğün kara toprak, yorganındır belki kar...

Sen gurbette kalırsan, ben ölürsem ne çıkar?

Ruhlarımız buluşur elbet ‘Tanrıdağı’nda...” (Atsız, 2014c, 56) mısraları da şairin kutlu yolculuğa bir kez daha arkadaşını davet etmesini dile getirmektedir. Özellikle vatan için can vermenin şerefli bir iş olduğuna değinen şair, ölümün sonsuz bir yaşam olduğunu belirtmiş ve bu durumu kış mevsimi ile tasvir etmiştir. Aynı zamanda kara toprak ve

yorgan olan karın zihinde oluşturduğu mezar imgesi, arketipsel açıdan kışın ölüm olgusuyla özdeşleşmesini göstermektedir.

Koşmalar'da da kış mevsimi Atsız'ın bir sembol olarak ele aldığı “kasırga, “tipi”, “bora” gibi soğuğu çağrıştıran doğa olaylarıyla ifade edilmektedir. IV. koşmada yaşadığı yerde Güneş'in açmadığını söyleyen şair, ruhu ve bedeni aydınlatacak ışıktan mahrum kaldığını belirtmiş; “*Karardı gündüzlerim,/Kış oluyor yazlarım,*” (Atsız, 2014c, 62) diyerek yaz ile ifade ettiği yaşam enerjisinin giderek kış mevsimi gibi soğuk ve acımasız bir şekilde yok olduğunu vurgulamıştır.

Arketipsel manada kış; bela, hastalık, zorluk, kaos ve ölüm gibi olumsuzlukları içeren bir mevsimdir. Atsız'ın sanat eserlerindeki kışın görüntüsü bilhassa kahramanların yalnızlığını, düşmanlarla olan zorlu mücadelesini, içinde bulunduğu kaotik ortamı ve beraberinde gelen ölümü temsil etmektedir. Bilhassa “bora”, “kasırga”, “fırtına” ve “tipi” şeklindeki öğelerle tasvir edilen kış mevsimi eserlerde göze çarpmaktadır. Pek çok kültür dairesinde de ölümü çağrıştıran kış mevsimi, Atsız'ın sanat eserlerinde de bu yönüyle gösterilmiştir. Ayrıca kışla gelen mücadeleler okuyucunun “merak”, “heyecan”, “özdeşlik kurma” gibi estetik haz yaratan duyularını harekete geçirmektedir.

4. YERYÜZÜ ŞEKİLLERİ

Dağ, mağara, uçurum, kuyu gibi pek çok yeryüzü şekli; yüksek, oyuk, karanlık yapılarıyla sığınılacak veya korku duyulacak mekânlar olarak bilinir. Mitik anlatılarda, efsanelerde ve dinî metinlerde mistik bir mekân konumunda olan yeryüzü şekilleri, insanlığın ortak bilinçdışında varlıklarını sürdüren arketipsel değerlerden olmuştur.

4.1. Dağ

Dağ, doruk, zirve gibi yüksek yerler egemenlik, kutsallık, başarı ve ölümsüzlük sembolü olarak anılmaktadır. Pek çok kültür dairesinde ve dinî inançta kutsallığın ifadesi olan dağ, peygamberlerin vahiyleri aldığı kahramanların büyümlü nesnelere ulaşabilmek için doruklarına tırmandığı bir mekân olmuştur. Özellikle başarı olgusunun sembolik olarak dağa tırmanma ile özdeşleşmesi dağın arketipsel değerini yansıtan en bilindik örneklerindedir.

Mitolojik anlatılarda, efsanelerde Tanrıların yaşadığı mekân olan dağlar kutsal sayılmıştır. Yunan mitolojisinde bilhassa Zeus ve eşi Hera'nın merkezi olan Olympos Dağı, tanrıları bünyesinde barındırır. Homeros destanlarında, tanrıların şölenler yaptığı bu dağda insanların sorunları tartışılır; sohbet ve kavga sahneleri gösterilir (Erhat, 1997, 228).

Mascetti dağların simgesel anlamda hamile kadının görünüşünü andırdıklarını, bu sebeple kutsal sayıldıklarını dile getirmektedir. Çünkü dağlar yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağladıkları için ilahi ve dünyevi ilkelerin bir yansıması olarak kabul edilmişlerdir (Mascetti, 2000, 152).

Dağ olgusu arketipsel olarak “yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil eder, bu nedenle psikolojide genellikle kendilik anlamına gelir.” (Jung, 2017a, 89) Simgeleştirilmiş olarak dağa tırmanmak, bilinçdışı alanlardan egonun yüksek bir konumuna, artmış bir bilince ulaşmak anlamına gelmektedir (Jung, 2009b, 278).

Atsız'ın hikâyelerinden olan *Her Çağın Masalı: Bozdoğan'la Sarı Yılan*'da dağ olgusu kahramanın dağ doruğuna ulaşmasının hem sembolik hem de reel görüntüsünü ifade etmektedir. Hikâyede “Yıldırım gibi uçan, keskin gözlü” bozdoğan (Atsız, 2019, 73) olumlanan bir figürü; sarı yılan ise düşman arketipini simgeler. Bu iki hayvan arasındaki yarış, psikanalitik açıdan dağ doruğuna ulaşma eylemiyle temsil edilmektedir. Yılan, hilebaz kimliğiyle bozdoğanın yolunu uzatıp doruğa tırmanmasını geciktirse de bozdoğanın şu sözleri yılanı adeta bir ders vermektedir:

“Sürünerek çıkmak yükselmek demek değildir. Sen yukarılara doğru çıksan bile yine alçaksın. Ben aşağıya düşerken bile yükseğim. Sen yılan gibi yükseldin. Ben doğan gibi düşüyorum.” (Atsız, 2019, 78).

Özellikle Türk mitolojisinde güç ve cesaretin sembolü olan bozdoğanı Atsız'ın dağ doruğuna tırmanma eylemiyle simgeleştirmesi arketipsel açıdan başarı evresine karşılık gelmektedir.

Mircea Eliade, merkez simgeciliğinden söz ederken merkez olan kutsal kentin, sarayın veya kraliyet merkezinin dağ ile ilişkili olduğunu hatta birçok kültürün mistik inançlarında “Tanrı'nın Evi”nin kozmik bir dağ şeklinde anıldığını dile getirir (Eliade, 1994, 26-28).

Bozkurtların Ölümü romanında Kırac Ata gibi Tanrı ereninin yaşadığı tepe, üç sivri kaya şeklinde tasvir edilmektedir. Bu kayalar sivri yapısıyla tıpkı simgesel bir tanrının algılandığı düzeni ve ruh alanını temsil eder. Böğü Alp'in yaptığı yolculukta dağ doruğuna tırmanma eylemi ve en sonunda zirve olan Kırac Ata'ya ulaşması da dağın arketipsel ifadesi olan bilinçdışından bilince yükselmeyi hatırlatır. Keza dağ doruğuna tırmanan kahraman bu kayaların ardında gerçek dünyayı bırakarak Kırac Ata'ya ulaşmış; sihirli, mistik bir âleme girmiştir. Bu âlem Kırac Ata'nın sonsuz bilgisinin olduğu, aynı zamanda bir ana rahmini hatırlatan korunaklı bir bölgedir.

Başka bir dağ görüntüsü ise Kırac Ata'nın üstü kuleli mağaralarının (kovuk) birinde, yukarı çıkmak için merdiven biçiminde dizilmiş taşları ile karşılanmaktadır. Özellikle dağ gibi yer eksenlerinden biri olan merdiven, kutsal merkez simgelerinden biridir. Kırac Ata gibi önemli bir kocanın burada yaşaması arketipsel açıdan kutsal insanların kutsal mekânlarda yaşamasıyla özdeşleştirilebilir. Fuzuli Bayat da bu konuyla alakalı olarak dağın kutsal varlıkların meskeni konumunda olduğunu vurgulamaktadır (Bayat, 2016, 228).

Bozkurtların Ölümü'ndeki Çin duvarı ve Yedi Ejder Tepesi dağ olgusunu; tırmanmayı ve başarıyı gösteren mekânlardır. Çin'e akın düzenleyen Türkler, Çin duvarını aşmış ardından yüz atıyla birlikte Çin ordusunun bir bölümünün yer aldığı Yedi Ejder Tepesi'ne ulaşmışlardır (Atsız, 2014a, 241-242). Duvarı aşmak ve tepeye tırmanmak arketipsel açıdan eşiği aşmanın, erginlenmenin bir karşılığıdır. Türkler de Yedi Ejder Tepesi'ne ulaşarak Çin'e karşı bir üstünlük sağlamış; başarı evresine adım atmışlardır.

Eski Çin'de büyük öneme sahip olan dağ kültü, imparatorlukla bir tutulmuş; ölümlerin ruhlarının dağlarda yaşadığına inanılmıştır. Özellikle “beş dağ” bu ruhlara kurbanların adandığı, sunakların sunulduğu kutsal bir mekân olarak algılanmıştır (Eberhard, 2000, 88).

Bozkurtların Ölümü'nün son bölümlerinde geçen ve Atsız'ın şiirlerine de yansıyan Tanrı Dağı da kutsal mekânlardandır. Romanda bütün şehitlerin, kahramanların ruhları bu kutsal merkezde Tanrı Dağı'nda dolaşır (Ercilasun, 2019, 371). Kür Şad'ın eliyle işaret ettiği Tanrı Dağı'na, şehitlerin ruhları ışık gibi akarak (Atsız, 2014a, 422) ilerler. Bu görüntü mitolojilerdeki kutsal varlıkların yaşadığı kutsal dağı karşılamaktadır.

Bununla beraber dağ, Türk mitolojisinin kozmik kaynaklı taş mitinin varyantıdır. Taş kültürü, evlatsızlık motiflerinde de görülür. Çocuğu olmayan ailelere evlat vermesiyle bilinen taş, soyun devamlılığını sağlar (Bayat, 2016, 232).

Deli Kurt romanında ise kutsal merkez olarak dağ, Yassı Tepe'yle ifade edilmektedir. Romanda önemli bir mekân konumunda olan Yassı Tepe, Gökçen'in adeta evi olmuş; Gökçen ve Murad'ın büyük aşkı burada doğmuştur. Bu mekânın kozmolojik olarak kutsal sayılması "kutsal-kozmetik dağ" anlayışıyla ilgilidir. Çünkü kutsal dağ, yeri göğe bağlayan "axis mundi" denilen yer eksenidir ve bu kutsallık dünyanın en yüksek noktası anlayışıyla bağlantılıdır. Örneğin İsrailoğulları'nda Filistin'in kutsal merkez sayılması bu mekânın yüksekliğinden ötürü Tufan'da su altında kalmayışıyla ilgilidir. Kâbe de bu anlayış çerçevesinde kutsal merkez olarak örneklendirilmektedir (Eliade, 2019, 36-37).

Gökçen, Murad ve tüm obanın gözünde dilden dile dolaşan bir masala sahip bir peri kızı hatta büyücü-cin olarak görülür. Bu yüzden Yassı Tepe "kutlu bir yer" (Atsız, 2012, 222) olarak tarif edilir. "Orası her yer gibi olamazdı. Orada mutlaka olağanüstü bir şey vardı. Orası insanı büyüleyen bir yer olmalıydı. Çünkü orada Gökçen vardı." (Atsız, 2012, 103) cümleleri buranın Gökçen gibi olağanüstü özelliklerle addedilen bir kızın kutsal mekânı olmasının bir kanıtıdır.

Ayrıca Gökçen'in masalında Hızır'ın Yassı Tepe'deki yemişsiz ağacı kerametiyle canlandırması ve beraberinde Gökçen'in olağanüstü doğumu yine buranın kutsiyetini ifade etmektedir.

Türk mitolojik sisteminde dağ ruhunun kadın olduğu inancı yaygındır; bu sebeple dağ, doğurganlıkla da özdeşleştirilir. İlk ata ilk ecdat olarak anılan dağ, soyların koruyucusu yaşamın kaynağıdır (Bayat, 2016, 231). Yaşar Çoruhlu da dağla ilgili benzer şeyler söylemektedir:

"Bazen dağ, tek başına Dünya Ağacının yerini alır, yani dünyanın eksenini dağ teşkil eder. Dağ içindeki mağaralar da yaratılış, doğum, ana rahmi gibi konulara işaret etmekle birlikte çok genel anlamıyla evrenin de bir simgesidir." (Çoruhlu, 2017, 147)

Edebiyat bilimci Sarıççek "dağın tersine çevrilmiş bir kuyu olduğunu; "ana rahmi", "mağara" ve "kuyu" imgeleri" ile (Sarıççek Ders Notları) özdeşleştirilebileceğini dile

getirir. Bu ifadeye benzer bir şekilde Gökçen'in doğumunda önemli bir yere sahip olan Yassı Tepe bir anne karnı işlevi göstermektedir. Aynı zamanda Murad'ın bu tepeye tırmanması bireyleşmeye, Gökçen ile kavuşmaya tekabül etmektedir.

Sultan Dağları, Çiçek Dağları (Atsız, 2012, 129), Şeytan Dağı (Atsız, 2012, 130), Haydar ve Geyik Dağları (Atsız, 2012, 135) romanda ismi geçen diğer dağ mekânlarıdır.

Atsız'ın bilhassa şiirlerine yansıyan Tanrı Dağı, yüce ülkünün kurulduğu "kızıl elma" imgesiyle eş değerdir. Dağın psikanalitik açıdan kendiliği gerçekleştirme ve başarı kavramıyla eş değer olması şairin Tanrı Dağı imgesiyle uyum sağlamaktadır.

Yakarış şiirinde tanrıların gezdiği, tanrılaşanların barındığı bu yüce dağ (Atsız, 2014c, 7) vatanı için canını veren kahramanların bulunduğu kutsal bir mekân olarak anılır. Türk mitolojisinde Mitolojik Yer Ana kompleksine dâhil olan dağ, dünya modelinin yer ekseninde var olmaktadır. Eski Türklerin kutsal merkez anlayışı içerisinde bulunan dağlar koruyucu ruha dönüşerek dağ iyisi olarak ele alınmıştır. Bununla beraber dağ veya orman gibi doğal mekânlar; mitik anlamda gerçek ile gizli dünya arasındaki sınıra açılan kapı işlevi görmektedir (Bayat, 2016, 222-223). Tanrı Dağı da Atsız'ın Türk mitolojisindeki kutsal yer anlayışıyla kurgulanmış olduğu bir mekândır. Bu dağ, tanrılaşanların mekânı olarak gerçek âlemden mistik dünyaya açılan bir kapı işlevi de göstermektedir. Şairin:

"Ulu Tanrı! Kür Şad'ın yenilmeyen ruhunu

Yüce Tanrı Dağında daha biraz barındır

Geleceğiz yakında! Yarın bütün oralar

Demir bileklerdeki çelik kılıçlarındır" (Atsız, 2014c, 7) şeklinde ifade ettiği mısralarından hareketle buranın şehit ruhlarının barındığı adeta cennet ile özdeşleştiği düşünülmektedir.

Yolların Sonu şiirinde: *"Yufka yürekliyle çetin yollar aşılmaz;/Çünkü bu yol kutludur, gider Tanrı Dağına."* (Atsız, 2014c, 11) şeklindeki mısralarla ifade edilen Tanrı Dağı, kutsal kişilerin kutsal mekânı olarak görülmektedir. Dağa tırmanmanın hem gerçek hem de sembolik manada azim ve cesaret isteyen bir eylem olduğunu ve bu kutsal dağın

sadece kahramanlık vasfı gösterenlere yer olabileceğini vurgulayan şair, Tanrı Dağı ile bir kez daha dağın arketipsel yönüne değinmiş olur.

Türk mitolojisinde dağ kültürünün başka bir özelliği ise ata ve iye fonksiyonundan ötürü sığınılacak mekân olmasıdır. Özellikle *Ergenekon Destanı*'nda yer alan dağa sığınma motifi birçok efsanede, mitik anlatıda görülen yaygın bir unsurdur (Bayat, 2016, 234). *Sarı Zeybek* şiirindeki dağ olgusu ise kahramanın dağlarda yaşama ve savaşma eylemlerine karşılık gelmektedir. Şairin:

“Sarı Zeybek dağların eridir,

Dağlar onun bütün yoğu, varıdır.

Kendi sarı, bindiği at dorudur;

Attan inip şu dağlara yaslanır,

Gözü dalar bakışları puslanır.” (Atsız, 2014c, 24) şeklinde ifade ettiği dörtlükte dağ, kahraman bir yiğit olan Sarı Zeybek'in sığındığı mekân/meskeni olmuştur. Dağların eri olan Sarı Zeybek, dağa tırmanma eylemini yani arketipsel olarak kendiliği gerçekleştirme anlamına gelen yolculuğunu tamamlamıştır. Keza şair *“Sarı Zeybek öldü sanma diridir;/O, dağların yine eşsiz eridir,”* (Atsız, 2014c, 26) diyerek Sarı Zeybek'in iki dünyanın ustası konumuna geldiğini belirtir.

Atsız'ın sanat eserlerinde bilhassa mistik yönüyle görülen dağ, arketipsel anlamına uygun bir şekilde eserlere yansımaktadır. Özellikle kahramanların doğum-ölüm-yeniden doğuş evrelerinin mekânı konumunda olan dağ, mitolojik yönüyle eserlere evrensellik kazandırarak; okuyucunun eserlerden estetik haz almasına yardımcı olmuştur.

4.2. Mağara

Carl Gustav Jung, mağaranın en genel anlamıyla animanın simgelerinden biri olduğunu dile getirmektedir (Jung, 2006, 73). Kaya kovukları, “taştan ana rahmi” ni simgeleyen çeşitli semboller, değişimin/dönüşümün yeniden doğuşun mekânlarıdır (Jung, 2009b, 285). Erich Fromm da aynı şekilde mağara, şişe, kutu gibi kapalı saran mekân ve nesnelere kadının cinsel organının birer sembolü olduğunu dile getirmektedir (Fromm, 1992, 90).

Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde dönüşüm sürecini canlandıran bir simge olarak mağara metaforunu yorumlamaktadır. Özellikle *Kuran-ı Kerim*'de mağara anlamına gelen Kehf suresinde Yedi Uyurlar'ın yeniden doğuşunu ele alan Jung, bunu arketipsel açıdan bilinçdışının karanlığına giren insanların, bilinç ve bilinçdışı arasındaki bağlantıyı kurarak üç yüz dokuz yıl sonra uyandıklarını ve kökten bir dönüşüme girdikleri şeklinde yorumlamaktadır (Jung, 2017a, 66- 67).

Yunus Peygamberin bir balina tarafından yutulması peygamberin erginleştiği, evrensel bir imge hâline dönen yeniden doğuş süreci yansıtmaktadır. Tıpkı mağara gibi rahmi simgeleyen balina karnıyla birlikte Yusuf Peygamber'in bir kuyuya atılması da yeniden doğuş sürecinin örneklerinden sayılabilmektedir.

Bununla birlikte Hz. Muhammed'e ilk vahyin mağarada (Hira) gelmesi, mağaranın sadece fiziksel doğumun değil manevi yeniden doğuşun, erginleşmenin bir sembolü olduğunu göstermektedir (Bayat, 2016, 34).

Eliade mağaraların Taocu ölümsüzlerin yaşadığı “erginlenme mekânları” olarak nitelendirmektedir. Çünkü bu mekânlar cennetvari bir dünyayı temsil etmekle birlikte içine girilmesi zor yerlerdir (Eliade, 2019, 136). Eşik kavramı ile bağlantılı olan bu mekânlar köprü ve dar kapı imgeleri şeklinde de belirtilmektedir. “Erginlenme”, “ölüm” ve “mistik esrime” kavramları olan bu mekânlar yeni dünyaya açılan geçişlerdir. Tehlikeli köprü ya da dar kapı simgeciliği pek çok mitik anlatıda, yolculuğun “balinanın karnı” evresiyle ifade edilir (Eliade, 2019, 160).

Bozkurtların Ölümü romanında geçen Vey Irmağı'nın köprüsü, Türklerin yeniden doğuş mücadelesi için yeni bir dünyanın kapısını aralamak ve eşiği aşmakla eş değerdir. Aynı zamanda Kür Şad ve çerilerinin Çinlilerin ahırının içinde yer alan dar/gizli geçitten geçmeleri bu dar kapı simgeciliğinin somut bir örneğidir. Tehlikelere rağmen bu geçitten yani yeraltı mağarasından geçen Türkler, Ötüken'i yeniden kurmak için ilk adımı atmış, erginlenme evresini tamamlamışlardır.

“Mağara ya da yeraltı, bilinçdışının henüz bir ayrıma yer vermeyen katmanıdır.” (Jung, 1998a, 155-156) Mağara düşlerde genellikle geçmişi ve geçmişte yaşanan olayları yani bilinç dönemlerini yansıtır (Jung, 2009a, 134). Bu sebeple mağara, iç dünyanın gerçek dünyayla bağlantılı olduğu mekânlar (dağ dorukları, gölcükler, harabeler) arasındadır;

bu mekânlar ruhsal varlıklarla enerji alışverişinin yapıldığı yerlerdir (Sandner, 2000, 144).

Bozkurtların Ölümü romanında mağara imgesiyle ilgili diğer bir örnek Kırışç Ata'nın düz bir tepede bulunan mağarasıyla görölmektedir. Özellikle mağaranın içinde yer alan dört oyukta Türk mitolojisinin önemli simgelerinden kurt, doğan ve yaşlı bilge/Hızır temsili olan Kırışç Ata vardır. Mağaradan çıkan Kırışç Ata, ruhsal enerji akışı sayesinde gerçekleştirdiği kehanetiyle Kür Şad'ın aracısı olan Böğü Alp'i yeni bir dünyaya hazırlamaktadır. Bir nevi balinanın karnı giren Böğü Alp burada iç dünya ile gerçek dünya arasındaki hesaplaşmasını yapmış; Kırışç Ata'dan öğrendiği kehanet yardımıyla erginlenmiştir.

Aynı zamanda Türk mitolojik sisteminde yer alan Ata Mağara kültüründeki türeyiş teması romanda Böğü Alp'in Kırışç Ata'nın mağarasına girerek adeta yeniden doğmasıyla görölmektedir. Özellikle Göktürklerin Aşına boyunun türeyiş efsanesinde dikkat çeken mağara motifi; dişi kurdun sığındığı mağarada gerçekleştirdiği doğumu ifade etmektedir (Yonar, 2019, 140-141). Böğü Alp de mağaraya girerek öğrendiği bilgiler sayesinde sembolik manada yeniden doğmuştur. Bu mağara aynı zamanda Kırışç Ata ve Böğü Alp'in fiziksel ve ruhsal sığınağıdır; özellikle Böğü Alp'in ruhundaki sıkıntıların burada son bulması mağaranın ana rahminin koruyuculuk ve güven işleviyle özdeşleşmektedir.

Demirci Tanrı olarak anılan Hephaistos, bir mağarada dokuz yıl boyunca yaşamış orada demirciliği ve zanaatkârlığı öğrenmiştir (Eliade, 2003c, 328). *Bozkurtlar Diriliyor*'da, "ihtiyar demirci"nin kayalıklar içinde oyulmuş mağarası (Atsız, 2014a, 474) bir sığınak olmasının yanında demirciliğin öğrenildiği bir mekân konumundadır. Aynı zamanda türeyiş mitlerinde ilk ecdatların mağarada doğması ve buraya gömülmesi; doğum ve ölüm ikiliğini yansıtmaları bakımından mağaraları kutsallaştırmıştır (Bayat, 2016, 35). Buluç'un dedesi olan ihtiyar demirci de mağarada ömrünü sürdürmüş; son görevini tamamladıktan sonra yaşadığı mağarada ölmüş ve yine buraya gömülmüştür (Atsız, 2014a, 483).

Ruh Adam romanında mağaranın arketipsel işlevi, Selim'in hapsedilme olayı ile görölmektedir. "Bir mağaraya ya da bir labirente girmek, Hades'e inmekle, başka bir deyişle erginlenme türünde ritüel bir ölümle eş değerdir." (Eliade, 2003c, 162) Selim de

önce küçük odaya daha sonra hücreye alınarak ruhi bir çöküntü yaşamış ve sembolik manada ilk ölümü burada tatmıştır.

4.3. Uçurum

Anne arketipi dişinin sihirli otoritesini yansıtır. Annenin büyüten, besleyen; bereketi sağlayan özelliklerinin yanında sihirli dönüşüm ve yeniden doğuşun yeri olan rahim imgesi de büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte bu dönüşüm yeri gizli ve karanlık yönüyle ölümler diyarı, uçurum gibi yutucu etkiye sahip kavramları da çağrıştırabilir (Jung, 2017a, 22).

Uçurum ve yeryüzü gibi kavramlar kadının taşıyıcı olan karnını ve doğum organını temsil eder (Bonney, 2000a, 276). Jung, dişinin büyük sırrının boşluk olduğunu belirtmektedir. Erkek ise dişiye yabancı olan yarıktır; uçurumun derinliğindeki ötekiyi temsil eder (Jung, 2017a, 35).

Uçurum bilinçdışıdır; Yusuf'un kuyuya düşmesi, firavunun hapishanesine gönderilmesi insanın kendi bilinçdışının karanlıklarına düşüşünün bir sembolüdür (Campbell, 1994a, 492-494). (Bk. Kuyu)

“Khaos”, köken itibariyle “ağzı açılmak”, “esnemek” eylemleri ile bağlantılı bir sözcüktür; kaosu simgeleyen dipsiz gayya kuyusu yeraltı dünyasının bir parçasıdır. Dibi ve doruğu olmayan uçurum aynı zamanda Gaia ile ilişkilendirilir ve ana özelliği gösterir (Bonney, 2000b, 613-614).

Hüseyin Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar Diriliyor* romanında önemli bir imge olan uçurum, mitsel/arketipsel anlamlarıyla edebî metne yansımaktadır. Romanda Binbaşı Pars'ın anlatımıyla öğrendiğimiz “Ölüm Uçurumu” elli adam boyunda bir yarıktır ve içindeki garip biçimli kayalardan oluşur. Dibi görünmeyen bu yarıktan; akan su, kişneyen atlar, bağırarak parsalar hatta haykıran insan sesleri gelmektedir (Atsız, 2014a, 524). Binbaşı Pars, yaklaşık altmış yıl önce bu uçuruma düşmekten Uçar Kam adındaki ihtiyar bir koca sayesinde kurtulmuştur. Ölüm Uçurumu'nun, “Bir er, bir kız sever de alamaz, bu yüzden çılgına dönerse kanındaki delilik burada yatırmış.” (Atsız, 2014a, 526) şeklinde Uçar Kam tarafından tanımlandığını belirten Binbaşı Pars, bu sebeple

uçurumun her yıl bir erkek ve bir kadını içine aldığını dile getirmektedir. Uçurumun o yıl için derinliklerine aldığı erkek ve kadın Urungu ve Ay Hanım olmuştur.

Ay Hanım'ın savaşta ölmesi sebebiyle Urungu onu kucağına alıp atını dörtnala Ölüm Uçurumu'na doğru sürmüş; hayatta kavuşamadığı sevgilisiyle zaman ve mekânı aşarak sonsuzlukta buluşabilmek için uçuruma atlamıştır (Atsız, 2014a, 623). Anne karnına dönüşü hatırlatan bu görünüş bir nevi ölümsüzlük arayışıdır; simgesel açıdan yeniden doğuşu temsil etmektedir.

Mitolojik Ana, mağara gibi rahimi hatırlatan birçok imge ile temsil edilir. Rahim, bebeğin doğal sığınağı olduğu gibi mağara da aynı işlevselliktedir. Bununla birlikte içi oyuk ağaçlar, doğal kapalı mekânlar Mitolojik Ana'nın doğurganlık, koruyucu ve yutucu özelliklerini simgelemektedir (Bayat, 2016, 32-33). Uçurum da yarık, kapalı ve korunaklı işlevinden ötürü anne arketipini temsil eden simgelerden olmuştur.

Campbell, *Yaratıcı Mitoloji* adlı eserinde uçurumun, ölümler dünyasının bir kapısı olarak yeniden doğuşun yani rahimin bir sembolü olduğunu, mitsel anlamda cehennem uçurumuna giren insanların yeniden doğacağını dile getirmektedir. Hatta bu ruhsal deneyimin en önemli örneklerinden biri olarak Babil Kralı'nın ölümsüzlük otunu almak için kozmik okyanusa dalışından bahsetmektedir (Campbell, 1994a, 22).

Sevdiği kadına sonsuz hayat olan ölümden kavuşabilmek için Urungu da Babil Kralı'nın yaptığı gibi kozmik okyanusun bir temsili olan uçuruma dalmıştır. Uçurumdan gelen mırıltılar, türkü sesleri buranın canlılığının, sonsuzluğunun bir göstergesidir. Kahraman, uçurumun derinliklerine dalmakla sevgilisi Ay Hanım'la beraber adeta yeniden doğmuş, sonsuz boşlukta ölümsüzleşmiştir. Bu görüntü aynı zamanda pek çok mitte kahramanın yeraltına (nekya) girmesini ve buradan çıktığında yeniden dirilmesini temsil eden “balinanın karnı”yla özdeşleşmektedir.

Yazarın romanının bir bölümüne isim olarak verdiği Ölüm Uçurumu, edebî metnin mitsel anlamda bir zenginlik kazanmasının en büyük işaretlerinden olmuştur. Atsız'ın arketipsel açıdan anneyi ve yeniden doğuşu simgeleyen uçurumu edebî metninde kullanmış olması okuyucunun “canlılık”, “farklılık”, “heyecan” gibi estetik haz yaratacak duyularının harekete geçmesini sağlamaktadır.

4.4. Kuyu

Kuyu tıpkı mağara, dağ, vaftiz kabı gibi rahimi simgeleyen anne arketipinin sembollerdendir (Jung, 2017a, 22). Meryem Ana'nın tasvir edildiği bazı tablolarla; dışıl sembollerden biri olarak anılan kuyu özellikle annenin yani kolektif bilinçdışının kaynağı olan yaşam suyunu temsil etmektedir (Jung, 2017b, 163). Aynı zamanda bilinçdışının derinliklerini yansıtan kuyu (Murphy, 2009, 52) karanlık bölge olan yeraltı yani ölümler ülkesiyle de ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple mağara, kuyu gibi derin ve karanlık mekânlar diğer dünya (yeraltı dünyası) ile insanların dünyası arasında iletişimi sağlayan kapı işlevi görmektedir (Bonney, 2000b, 725).

Carl Gustav Jung, *Psikoterapi Pratiği* adlı eserinde Kardinal Nicolaus Cusanus vaazlarında Yakup'un kuyusu ile ilgili bilgelik ve aklın sembolleri hakkında şu sözleri söylediğini belirtir:

“Yakup'un kuyusunda insanın zekâsıyla aranıp bulunmuş su vardır, bununla duyular âlemine güçbela girerek aranan beşeri felsefe nitelenebilir. Canlı kuyunun dibinde olan, tanrının sözünde, yani İsa'nın insanlığında ise aklı tazeleyecek bir kaynak vardır. Böylece burada elimizde Yakup'un ayan beyan kuyusu, aklın kuyusu ve bilgelik kuyusu vardır. Hayvani tabiatla ve derin olan ilk kuyudan baba, çocuklar ve hayvanlar içer; daha derin olan ve tabiatın sınırında bulunan ikincisinden sadece insanoğlu, yani aklın filizlendiği ve filozof denen kimseler içer; en derin olan üçüncüsündense tanrı denen ve tanrının hakiki öğreticileri olan en yücenin oğulları içer... Bu en derin kuyuda, saadet ve ölümsüzlük bahşeden bilgelik kaynağı vardır... canlı kuyu, hayatının kaynağını taşır, susayanları şifanın sularına çağırır ki şifalı bilgelik suyuyla ferahlasınlar.” (Jung, 2015b, 293)

Dinî, mitolojik ve efsanevi anlatılarda kuyu; sınama, cezalandırma ya da kötü güçlerin barındığı yer olarak görülür. Genellikle peygamberler, kahraman ya da kahramanlık vasfı gösteren kişiler kuyuya atılarak bir sınava tabi tutulurlar. İçine aldığı kişilerin erginleşmesini, yeniden doğmasını sağlayarak ana rahmi vazifesi gören kuyular, bazen karanlık güçlerin yaşadığı mekânlar olarak da tasvir edilebilmektedir (And, 2008, 38).

Hüseyin Nihal Atsız'ın *Deli Kurt* romanında Gökçen'in şifalı suyunun kaynağı olan kuyu, arketipsel açıdan animanın sembollerinden biridir. Gökçen'in kutlu mekânı Yassı Tepe'de bulunan bu kuyu aynı zamanda dünyanın göbek deliğini de temsil eder.

Kuyunun içindeki suyla yıkanan bireyler canlanır; adeta yeniden doğar; bu durum kuyunun içi oyuk yapısıyla hayat veren anne rahmini hatırlatır. Gökçen gibi olağanüstü özelliklere sahip bir kızın kuyusu olarak nitelendirilen bu yer; onun ölümüyle Yassı Tepe'den yok olur. Bu durum kuyunun canlı bir varlık olarak algılandığının işaretidir.

5. MADENLER

5.1. Demir

Pek çok alanda kullandığımız demir metali, fiziksel yapısı sebebiyle katılığın, gücün ve sağlamlığın sembolüdür. İnsanoğlunun yaşamında önemli bir yere sahip olan demir; savaş aletleri olan mızrak, kılıç ve bıçak uçlarında kullanılmış; mitlere de konu olmuştur. Özellikle Yunan mitolojisinde “Demirci Tanrı” olarak anılan Hephaistos demirin mitsel yönünün temsilcisi olmuştur.

Mircea Eliade demirin kökeninin hava, su, toprak ve ateş maddeleriyle ilişkili olduğunu belirtmektedir. Kalevala'da anlatılan bir olaya göre demir, su ve ateşin kardeşidir (Eliade, 2018, 30). Ayrıca Sümerce “Anbar” kelimesi demir anlamını taşıyan en eski sözcüklerdendir ve gök ile ateş kelimelerini çağrıştırır. Demirin işlenmesi ve büyüselleştirilmesi pek çok mite konu olmuştur. Bu metali işleyen demirciler de mitolojilerde ve ayinlerde önemli bir yere sahiptir. Özellikle demircilerin ateşe hâkim olması bunun en önemli göstergelerindendir (Eliade, 2003a, 22- 26). Bonnefoy demircilerin; kralların, reislerin güç simgelerini ve kutsal malzemeyi işlemesinden ötürü bazı törenlerde başrahiplerle eş tutulduğunu ve aynı yere oturtulduğundan söz etmektedir (Bonnefoy, 2000a, 157).

Aynı zamanda demircilerin kullandığı çekiç, örs gibi aletler de kutsal ve canlı sayılmıştır; bu aletlerin demirci olmadan büyüselleştirilmesi sayesinde madenleri işleyebildikleri de düşünülmektedir (Eliade, 2003a, 30).

Eliade, göksel metal olarak nitelendirilen demirin ve demircilerin büyüselleştirilmesiyle ilgili olarak dile getirir. Bazı kültürlerde meteor demirinden kılıç yapabilen bir kişinin savaşta yara almayacağını ve tüm düşmanlarını yenebileceği inancı yaygındır (Eliade, 2003a, 28).

Demir metali, Atsız'ın sanat eserlerinde özellikle savaş aletleri olan kılıç, ok, kalkan gibi silahlarla görülür. Roman kahramanlarının fiziksel güçlerinin demir gibi sert, “katı demir bilekli” (Atsız, 2014a, 45), “attığı ok demir delen” (Atsız, 2014a, 56) “demir yürekli” (Atsız, 2014a, 66) şeklindeki sıfatlarla karşılanması, demirin güçlü yapısının Türk kültüründeki önemini gösterir. Ayrıca demirle yara dağlama yine Türk kültüründe önemli bir yere sahip tedavi yöntemlerindedir.

Demir metali Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* romanında gücüyle korunaklı bir eşik olan Çin'in demir kapısıyla görülmektedir. Pek çok kültür dairesinde demirin eritilmesi sembolik bir anlam bularak erginlenmeyi ve doğumu çağrıştırır (Wilkinson, 2011, 47). Romanda da zorlu mücadeleler neticesiyle güçlü demir kapıyı kıran Göktürkler, eşiği aşarak erginlenmiş yeniden doğma sürecine girmişlerdir.

Demirle ilgili başka bir örnek *Bozkurtlar Diriliyor*'da Buluç'un ihtiyar bir demirci olan dedesiyle görülür.

Ateşin ve madenin efendileri olarak bilinen demirciler, şamanlarla eşit sayılmışlardır. Hatta Sibiryalı halklarındaki demirciler yüksek bir konuma sahip özel ruhlarla korunan kişiler olarak bilinirler (Eliade, 2003a, 86-87).

Türk mitolojisinde yer-su kültleri içerisinde yer alan demir, eski Türkler için önemli bir yere sahiptir. Demir yataklarının bolluğu, silah yapımında ve işleminde demirin ana madde olarak kullanılmasını sağlamış; aynı zamanda demirin ölümler ruhlarını koruduğu inancı bu madenin kutsallığını arttırmıştır. Demirciler de bu ünden payını alarak çeşitli destanlara, efsanelere konu olmuştur. Ayrıca kutsal kılıç ve bıçak demirin kutsiyetinin ve mitolojik bir madde olmasının göstergesi sayılmaktadır (Çoruhlu, 2017, 40).

Bozkurtların Ölümü'nde bir mağarada yaşayan ihtiyar demirci; Çuluk Kağan'ın ordusunda savaşmış; bıçak yaparak hayatını kazanmaya çalışmıştır. Ancak Göktürk ordusunun dağılmasıyla o da ocağını söndürerek mağarasında sefil bir yaşam sürdürmeye başlamıştır (Atsız, 2014a, 475). Yıllar sonra Göktürklerin yeniden doğuş hazırlıklarına başladığı süreçte genç Buluç, getirdiği demir parçalarıyla dedesinden bıçak, kılıç yapmasını istemiştir. Bu yaşlı adam Göktürklerin yeniden dirileceğini duyunca büyük bir aşkla ocağını yakıp kılıçlar, bıçaklar yapmaya koyulmuştur.

Demirciler demiri işleme, yeni aletler yapma, ateşi yakma yeteneğine sahip oldukları için aynı zamanda bilginin de kaynaklarıdır (Bonnetoy, 2000a, 156). Hatta bazı mitlerde Tanrı'nın habercileri olarak anılan demircilerin geleceği görme, kehanette bulunma yetisi olduğu varsayılabilir (Eliade, 2003a, 103). Eliade'nin dediği gibi *Bozkurtlar Diriliyor*'da da ihtiyar demirci, Tanrı'dan haber getiren yönüyle görülür. İhtiyar demirci, gönlüne Tanrı'dan bir ses geldiği için Kür Şad'ın oğlunun ve İltiş Kağan'ın adlarını yaptığı kılıçlara işlemiştir (Atsız, 2014a, 481). Demircinin bu görüntüsü yeniden dirilecek olan Göktürklerin geleceklerini görme, kehanette bulunma eylemiyle; aynı zamanda onun bilginin kaynağı olmasıyla özdeşleşmektedir. Görevini başarıyla tamamlayan ihtiyar demirci, mağarasında son nefesini vermiş ve oraya gömülmüştür.

Deli Kurt romanında da aynı şekilde savaş aletlerinin yapıldığı bir metal olarak görünen demir aynı zamanda Karamanlıların obasında yara dağlamak için de kullanılmaktadır. Bir Osmanlı sipahisi olan Murad, bu dağlama yöntemini işitmemiştir (Atsız, 2012, 123). Demir ile yara dağlama kanı durdurup, yaranın hızla kapanmasını sağlayan bir yöntemdir.

Demir katılığın, gücün ve sağlamlığın sembolüdür. Atsız'ın özellikle kahraman olarak nitelendirdiği figürleri demirle özdeşleştirilmesi bilinçli bir tutumun ürünüdür. Keza romandaki kahramanlar “*Yıldırımından, tipiden, kasırgadan yılmayan;/ Ölümlerle eğlenen tunç yürekli Türkleriz!*” (Atsız, 2014a, 423) dizeleriyle karşılanır. Bununla birlikte yazarın mitsel anlatılarda önemli bir yere sahip “ihtiyar demirci”yi Tanrı erenlerinden biri olarak ele alması; bu kişinin danışılan, yol gösteren kimliğini ön planda tutması edebî eserin okuyucu üzerinde “farklılık” ve “heyecan” duyularının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu canlı ve mitsel içerik edebî metnin büyük ölçüde zengin bir anlatım kazanmasını sağlayarak onu adeta destana yaklaştırmaktadır.

Atsız'ın şiirlerinde demir, tıpkı nesir türündeki eserlerinde olduğu gibi gücün, cesaretin sembolü olarak görülmektedir. *Yakarış* şiirinde kahramanlığın portresini çizen şair, Tanrı Dağı'na çıkacak kutsal erleri “*Demir bileklerdeki çelik kılıçlarıdır!*” (Atsız, 2014c, 7) şeklinde tanımlamaktadır. *Toprak-Mazi* şiirinde ise demir, kişileştirilmiş görüntüsüyle dikkat çekmektedir.

“‘Alp Arslan’la ‘Kılıç Aslan’ şanlı bir fasıl,

Avrupa'yı rezil eden ‘Yıldırım’... Nasıl?

Düşünsene ne biçim bir kahraman erdir

Ankara'da Yıldırım'ı eriten ‘Demir’...” (Atsız, 2014c, 21) Şair bu mısralarda Yıldırım'ı eriten ‘Demir’ ile Ankara Savaşı'nda Yıldırım Beyazıt'ı yenen komutan Timur'u kastetmektedir.

5.2. Altın

Altın dünya üzerindeki en değerli metallere biri olup rengi ve yapısı sayesinde çoğunlukla Güneş'le temsil edilmiştir. Bu değerli metal, eski çağlardan günümüze değin zenginliğin, asalet ve kutsallığın bir simgesi olarak sayılmış; değerli taşlarla işlenerek süs eşyası, takı gibi pek çok alanda varlığını sürdürmüştür. Hatta simyanın temel amaçlarından biri değersiz metalleri altına çevirmek olmuştur.

Evrensel üstünlük sembolü olarak kabul edilen altın kralların taçlarını, olimpiyatlarda kazanana verilen madalyaları süslemektedir.

Z *Vitamini* romanında altın İnönü'nün kardeşi için söylenen “Çok uğurlu eli vardır. Neyi tutsa altın oluyor...” (Atsız, 2018, 91) cümleleriyle ifade edilmektedir. Bu durum Yunan mitolojisinde Kral Midas'ın altın sevdası yüzünden tuttuğu her şeyin altına dönüşmesini hatırlatmaktadır. Ayrıca altın, romanda Beşeristan bayrağı için düşünülen bir renk olarak da görülür. Hatta bu rengi öneren kişi İsmet İnönü'nün tuttuğu her şey altın olarak addedilen kardeşi Ticaret Bakanı Rıza İnönü olmuştur.

Sembolik manada tanrılarla ve dinî geleneklerdeki kavramlarla özdeşleştirilen altın, Yunan mitolojisinde uyanma ve arayışı simgeler. Budizm ve Hristiyanlıkta da aydınlanmayı temsil eden bu metal, Mısır geleneklerinde ise Güneş tanrısı Ra'nın bedenini oluşturduğuna inanılmış; Maya, İnka gibi medeniyet dairelerinde tapınma nesnesi olarak kullanılmıştır (Wilkinson, 2011, 45).

Bozkurtların Ölümü romanında “altın” bilhassa Türk inançlarında kutsallığın sembolü olmasıyla eş değer bir şekilde ele alınır. Ün ve zenginliğin timsali olan altın daha çok hükümdarlık gibi üst tabakanın hediyelerini, bıçaklarını, eyer takımlarını süslemektedir. Batı Kağan'ı Tüng Yabgu'nun elçilerinin getirdikleri hediyeler arasında altın dolu bir

kutu ve altın kakmalı eyer takımı (Atsız, 2014a, 67) bulunur. Bu durum Batı Kağanlığı'nın Doğu Kağanlığı'na göre daha zengin olduğuna işaret eder. Bir at yarışında birinci olana ödül olarak altın verilmesi yine bu metalin kutsiyetini yansıtmaktadır.

Tutsak olduğu hâlde kurnazlıkları sayesinde Ötükenlilerden daha refah bir şekilde yaşayan Çinlilerin zenginlikleri altınlarıyla gösterilir. Örneğin karısı Fulin aracılığıyla Ötükenlileri kandırıp onları soyan bir Çinlinin kağandan çok altını ve akçası çıkması önemli bir ayrıntıdır (Atsız, 2014a, 89-90).

Yine bir elçilik görevinde Kara Kağan'ın elçileri Batı Kağanı'na altın kakmalı bir kılıç ve altın işlemeli bir kemer sunmuşlardır. Özellikle bu hediyeleri Tunga Tegin ve İşbara Alp gibi yüksek rütbeli kişilerin götürmesi, diğer elçiler arasında zenginlik farkının olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Batı Kağanı Tüng Yabgu'nun "altından bir taht üzerinde oturması" Doğu Kağanlığı'nın elçilerince "batı beğlerinin kendilerinden çok üstün baylığını" (Atsız, 2014a, 193) görmelerini sağlamıştır.

Bozkurtların Ölümü'nde altınla ilgili başka bir örnek Böğü Alp'in dedesinin İstemi Kağan zamanındaki güreşte herkesi yenerek bir altın kakmalı kılıç kazanması ile görülmektedir (Atsız, 2014a, 169).

Aşınmayan, oksitlenmeyen bir metal olan altın; aynı zamanda ölümsüzlüğü simgeler; ölümsüzlük ise "güzelliğin gövdesi olan Tanrı'nın gizemli yaratıcı enerjisi"ne karşılık gelmektedir (Campbell, 2010, 147).

Bozkurtlar Diriliyor romanında altın, arketipsel açıdan ölümsüz olmuş bir annenin ismidir. Kür Şad'ın konçuyu, Urungu'nun anası olan bu kadının ismi, Binbaşı Pars tarafından Altın Tarım olarak açıklanmıştır (Atsız, 2014a, 558). Altın Tarım ismine yaraşır bir şekilde kutsallık gösterir; çünkü o, kahraman Kür Şad'ın konçuyudur; büyük zorluklara rağmen tıpkı bir altın gibi aşınmadan oğlu Urungu'yu büyütmeyi başarmıştır.

Pek çok kültürde tapınma nesnesi olan altın, tanrıçaların bedenlerinin kaplandığı metal olarak da ön plana çıkmıştır. Mısır inançlarında da ölümsüzlüğe karşılık gelen altın, halk tarafından tanrıların ve Firavun'un bedenlerinin altın olduğu inancını doğurmuştur (Eliade, 2003, 164). Altın Tarım da obalılar tarafından "obanın ruhu" şeklinde (Atsız,

2014a, 444) saygı ile anılır; bu durum Altın Tarım'ın tanrıça vasfını gösterir. Yazarın Kür Şad gibi kutlu kişinin evdeşine Altın Tarım ismini vermesi altının ölümsüzlüğünü, değerliliğini yansıtmaya bakımında bu ismin bilinçli bir tutumla seçildiğini göstermektedir. Aynı zamanda Urungu'nun bıçağı, altın ve gümüş kakmalarıyla bir kağan hazinesinden çıkmışa benzemektedir (Atsız, 2014a, 432). Bıçağın bu özellikleri onun kutsal bir nesne olduğunu gösterir.

Mitik anlatılarda kahramanların mutlak gerçeklik olan ölümsüzlüğe kavuşabilmeleri için "altın elmalar"ı, "Altın Post"u ele geçirmesi gerekir. Bunlara kavuşan kahraman güce, kutsallığa, yeniden doğuşa ve dolayısıyla ölümsüzlüğe ulaşmış olur (Eliade, 2003b, 367).

Urungu'nun bu altın bıçağı Göktürklerin ilk kağanı olan Bumun Kağan'dan kalma tılsımlı bir bıçaktır. Sadece gün doğumu ve batımında üzerindeki yazı görünen bu bıçağın başka bir özelliği ise Göktürklerin şanı ne kadar artarsa yazının daha açık görünmesidir (Atsız, 2014a, 559). Bumun Kağan, Kür Şad ve Urungu da tıpkı mitlerdeki kahramanlar gibi bu tılsımlı bıçağa kavuşabilmek için zorlu mücadeleler vermiş, erginleşerek mutlak ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır.

Bozkurtlar Diriliyor romanında da bilhassa ölümsüzlük kavramı ile ele alınan altın aynı zamanda ilk kitapta olduğu gibi burada da önemli kişilere verilen hediyelerden biri olmuştur. Özellikle Ay Hanım'a gönderilen altın kakmalı bıçak onun bir kağan kızı olmasının verdiği statüye layık bir hediye biçiminde görülür.

Deli Kurt romanında bu değerli metal, şeytanın genç kızları baştan çıkarmak için kullandığı telleri gümüşten altın bağlama ile görünmektedir (Atsız, 2012, 130). Bu bağlamanın, altın gibi değerli bir metalden yapılması onun genç kızlar tarafından hedeflenen büyü bir arzu nesnesi olmasını sağlamaktadır.

Ruh Adam'da Selim Pusat'ın güzel ve kıymetli askerlik zamanlarını temsil eden iyi markalı altın saati, maddi değerinden ötürü Selim tarafından zor günlerde kullanılmak üzere satılmıştır. Kötü günlerden önce adeta altın zaman içinde akan Selim'in hayatı, hapiste geçirdiği anlardan itibaren altın saatin satılmasıyla sona ermiştir.

Atsız'ın sanat eserlerinde altın, arketipsel değerine uygun bir şekilde görülmektedir. Özellikle ölümsüzlük, zenginlik, güç, hükmedicilik ve mutlu günlerin temsili olan altın, evrensel mahiyetiyle edebî metinlere yansımaktadır.

5.3. Taş

Yer unsurlarından biri olan taşlar, pek çok mitte ve dinde büyüsel ya da maddi anlam ifade eden parçalardandır. Sert yapısıyla gücü temsil eden aynı zamanda şifa, ölümsüzlük, görünmezlik gibi pek çok unsura karşılık gelen taşlar insanlık tarihi boyunca ritüellere konu olmuştur.

Büyüsel kullanımıyla bilinen özellikle Yakut geleneklerinde “sata” olarak anılan “yağmur taşı” (yada), şamanların istedikleri zaman yağmur ve kar yağdırabildiği bir cisimdir. Kırmızı ve beyaz lekeleri bulunan ve yumurtaya benzeyen yada taşının günümüzde inek, koyun, domuz gibi hayvanların midesinde bulunduğu düşünülmektedir (Roux, 1994, 79-163).

Eski Çin geleneklerinde taşlar, kutsal nesnelere olarak anılmıştır. Tıpkı yada taşı gibi bazı taşlar yağmur yağdırmak amacıyla kullanılmış; eğer yağmur yağmazsa bu taşlar dövülmüştür (Eberhard, 2000, 293).

Slav mitolojisinde “Taş ölü doğanın, katılığın, sağlamlığın, uzun ömürlüğün, hareketsizliğin sembolüdür ve değişikliklere meyilli olmaması onun büyüsel kullanımını belirler.” (Uzelli, 2016, 86)

Bozkurtların Ölümü romanda kutsal sayılabilen taş örneği, Kıracı Ata'nın kıyından aldığı uzun yassı taşla karşılanabilir (Atsız, 2014a, 171). Özellikle kamlık ritüelini uyguladığı bu taş, mistik âlemle iletişim kurması için Kıracı Ata'ya aracı olan nesnelere biri olmuştur.

Deli Kurt romanında en önemli kutsal taş örneği Gökçen ve Esen Börü'nün yağmur yağdırmasını sağlayan yada taşıdır. Türk kültüründe yağmur, dolu, kar yağdırmak ve fırtına çıkarmak için kullanılan “yada” sihirli bir taşıdır. Abdulkadir İnan, “yada” sözcüğünün Yakutça'da “sata”, Altayca'da “cada” ve Kıpçak lehçelerinde “cay” olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu sihirli taş eski devirlerde genellikle Türk kamlarının ve

Türk komutanlarının ellerinde bulunmuştur. İslam kaynaklarında ise bu sihirli taş, “yağmur taşı” ya da “cada” olarak anılmaktadır (İnan, 1986, 160-161).

Romanda kadın şamanın temsilcileri olan Gökçen ve annesi Esen Börü, kurak mevsimlerde hasatın bol olabilmesi için yada taşıyla yağmur yağdırmaktadır. Özellikle Gökçen, Murad’ın tutsak olduğu bir zamanda bu taşla yağmur yağdırtmış obalıların büyük bir derdine çare olmuştur (Atsız, 2014, 196).



İKİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE ARKETİPSEL BENLİKLER

2. ARKETİPSEL BENLİKLER

İçgüdüsel davranış kalıplarından olan arketipsel benlikler, kolektif bilinçdışının asıl içeriklerindedir. Bireyin bastırılmış kişiliği, topluma uyumunu sağlayan maskesi, içindeki eril ve dişil yön; rüyalarda ya da yaşamın zor anlarında karşılaşılan yol gösterici bilge tüm kültürlerde aynı anlamı ifade eden belli başlı tiplerdendir. Mitik/efsanevi, dinî anlatılarda ve günlük yaşamda tezahürlerini gördüğümüz bu benlikler insan yaşantısını anlamamız ve anlamlandırmamız için büyük öneme sahip arketipsel öğelerdendir.

2.1. Kahraman

Mitolojik/efsanevi metinlerde kaosu dindirmek, büyüğü nesneye ulaşmak için seçilmiş bir kahraman “yola çıkış-erginlenme-dönüş” çerçevesinde bir yolculuğa çıkmaktadır. Bu yolculukta zorlu mücadeleleri atlatan ve çeşitli engelleri aşan kahraman sembolik manada yeniden doğuşunu gerçekleştirerek yeni bir insana dönüşmektedir.

Masallarda, efsanelerde gördüğümüz kahraman mitik bir karakter sergiler; çoğunlukla düşmanı simgeleyen ejderhalar, devler, yılanlarla savaşıır. Kahraman, rüyalarında ya da gerçek manada karşısına çıkan ak sakallı yaşlı bir bilge tarafından aldığı yardım ile Kaf Dağı'nı aşarak büyüğü nesneye erişir ya da onun bir ifadesi olan peri kızını kurtarır. Modern metinlerde de karşılığını gördüğümüz arketipsel yolculuk, seçilmiş bir kahramanın kendini gerçekleştirme sürecini ifade etmektedir.

Libidonun yani psişik yaşam gücünün insan figürü sembollerinden biri kahramandır. Doğum, evrilme ve karanlıklara gömülme süreci yaşayan kahraman, eril ilke olan ve

sürekli yer değiştiren Güneş ile özdeşleştirilir. Kahraman bu sebeple çoğunlukla gezgindir; çünkü gezgin “nesnesi bulunmayan bir arzunun yitik anneye duyulan özlemin sembolüdür.” O bilinçdışının, bilincin ışığına yönelik olan doyurulmamış arzusunun arayışı içerisindedir (Jung, 2019, 22- 23).

Dalkavuklar Gecesi romanında saray dalkavukları arasından sıyrılan tek kahraman Başkumandan Tutaşıl’dır. O yorulmak bilmeyen enerjisi sayesinde tam on beş günde ordusunu savaşa hazırlamış; arkasında kral olmamasına pek çok dalkavuğun savaştan kaçmasına rağmen tek başına zorluklara göğüs gererek kanlı bir savaşta galip gelmeyi başarmıştır (Atsız, 2019, 56-62).

Z Vitamini romanı da tıpkı *Dalkavuklar Gecesi*’nde olduğu gibi hilebaz figürleriyle doludur. Ancak romanın son bölümünde kahraman arketipinin temsili olan binlerce şehidin ruhu hilebazların karşısına çıkarak onlara ders vermişlerdir.

Hüseyin Nihal Atsız, tarihî roman olarak kaleme aldığı *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* adlı eserlerinde Göktürklerin yeniden doğuş mücadelesi “kurtarıcı kahraman” üzerinden kurgulamaktadır. *Bozkurtların Ölümü*’nde kırk çerisiyle birlikte Çin sarayına yaptığı baskınla görülen Kür Şad, Çuluk Kağan’ın küçük oğludur; henüz “on sekiz yaşında olduğu halde iri yarı, güçlü, yaman bir yiğittir.” (Atsız, 2014a, 33) Onun bu özellikleri halkı dönüştürecek, yenileyecek bir kahraman olacağının ilk sinyallerini vermesi bakımından önemlidir.

Özellikle arkaik halklarda kahramanlar toplumu uygarlaştırıcı ve kurtarıcı yönüyle görülür. Yaşadıkları toplumun dönüştürücü ataları olarak da anılan kahramanlar aynı zamanda devlet kurmada ve yönetmede teşkilatçı yapılarıyla dikkat çekmektedir. Zorlu mücadeleler sonucu elde ettiği başarılar sayesinde sıradan insan kimliğinden sıyrılan kahraman, sıradışı olaylar sergileyerek yaptığı işlerde uzmanlaşmıştır. Böylece kahraman kazandığı başarılar sayesinde ölümünden sonra adının sonsuza dek yaşamasını sağlamış; ölümsüzleşmiş/tanrılaştırmıştır (Özdemir, 2013, 62). Kür Şad da yaptığı işlerle adını yaşatarak ölümsüzleşmiş bir kurtarıcı kahramana dönüşmüştür.

Çuluk Kağan’ın ölümünden sonra başa geçen Bağatur Şad’ın Çin politikası Göktürklerin güçsüzleşip en sonunda esaret altına alınmasına neden olmuştur. Ötüken’de Çinlilerin öz başlarına tarlalarının olması, tutsak oldukları için savaş zamanı

Ötüken’de oturup üretim yapmaları, Çinli kadınların Türk erlerini baştan çıkarmaları, Çinli erkeklerin ise ticarete Türkleri kandırması (Atsız, 2014a, 79-80) devletin kötü gidişatını gösterir. Kür Şad Çinlilere verilen gereksiz hakları azaltmak, İçing Katun gibi Çinli katunların devlet işlerine karışmasını önlemek için kağana öneriler sunmuş ancak kağanı uyarmasına rağmen devletin kötü gidişatını engelleyememiştir. Bundan dolayı Ötüken günden güne kötüye giderek en sonunda Çin eline tutsak düşmüştür. Tutsaklıkta da devletini kurtarmak için her gün düşünüp plan yapan Kür Şad sonunda kurtarıcı kahraman kimliğiyle harekete geçmek için adım atmıştır.

Tıpkı mitsel anlatılarda, efsane ve masallarda olduğu gibi Kür Şad da doğüstü yardımı ihtiyar bir kam olan Kırac Ata’dan almıştır. Kür Şad, Kırac Ata ile yüz yüze iletişim kurmasa da Kür Şad’ın aracısı olan Böğü Alp, Kırac Ata’nın kehanetini dinlemiştir. Yıllar sonra Kırac Ata’nın gerçekleşen kehaneti Kür Şad’ı tam manasıyla kurtarıcı kahramana dönüştürmüştür.

Jung, arketipleri sınıflandırırken merkezi bir tip olan “Selbst/gerçek benlik”ten bahsetmektedir. Tarihte yaşamış kutsal insanları temsil eden bu arketip özellikle dinî öğretilerde Mehdi ve Mesih’i yani kurtarıcı kahraman arketipini ifade eder (Yonar, 2019, 228-229).

Kür Şad da Ötükenlilerin kaderini belirleyecek kurtarıcı kahraman kimliğiyle görülür.

“Dokuz yıllık tutsaklık sona ermelidir. Adımız sanımız yok olmasın diye, budun yeniden dirisin diye işe koyulmanın çağı geldi. Türk beğleri hep Çin kağanına mı işini gücünü verecek? Teginler, şadlar Çin adları mı taşıyacak? Budunun ahlâkı şimdiden bozulmaya başladı. Ötüken'deki bahadırılık havası artık yüreklerde esmiyor. Çocuklarımız gözlerini Çin evlerinde dünyaya açıyor. Kadınlarımız kısırlaşıyor. Erkeklerimiz melezeleşiyor. Böğü Alp! Enini, boyunu düşündüm. Her işi hesapladım. Budunu kurtarmak için ihtilâl çıkaracağız! ... “ (Atsız, 2014a, 377)

Özellikle ihtilalden önce söylediği bu cümleler Kür Şad’ın savaşçı/kurtarıcı kahraman olduğunun en belirgin göstergesidir. Böylece kurtarıcı kahraman Ötükenlileri kaos ortamından ve esaretten kurtarmak için harekete geçmiştir.

Savaşçı arketipinin en büyük amacı hem kendinin hem de çevresinin daha iyi bir yaşam sürmesini sağlamaktır. O, insanın ideallerine odaklanmasına ve başarmak için harekete geçmesine yardımcı olur (Pearson, 2003, 132-133).

Kür Şad, aynı zamanda kağan olmayı istemeyecek kadar tok yürekli bir kahramandır; çünkü onun gözünde “En yüce hizmet; karşılık, kazanç beklemeden yapılan hizmettir.” (Atsız, 2014a, 378-379). Onun en büyük amacı Türk budununa hizmet edememenin borcunu ödemek ve Bozkurt ocağını tüttürmek olmuştur.

Pes etmemek savaşçı kahramanın en büyük parolasıdır; bu sebeple savaşçı, düşmanın peşini bırakmaz. O ne pahasına olursa olsun insanın hayatta kalmaya yönelik içgüdülerini başkalarına da yardım edebilmek adına güçlendiren ve harekete geçiren süper kahramandır. Ayrıca savaşçı, tam insan olabilmek için ızdıraplara dayanmanın ya da ölmenin gerekli olduğunu gösteren güçtür (Pearson, 2003, 137-139). Bu durum kahramanın erginlenmesine, kişilik gelişmesi yaşayıp kendini tanıma sürecine denk gelmektedir. Kırk çerisiyle Çin sarayını basan Kür Şad da Vey Irmağı'nın kıyısında altı kişi kalana kadar pes etmeden savaşmış; kendini Ötüken'in yeniden dirilmesi için seve seve feda etmiştir.

Romanda Kür Şad'ın yani kahramanın ölümü son ödül olan tanrılaştırma eylemi ile gerçekleşmektedir.

“O şimdi yarı Tanrı gibi bir şeydi. Ölümü de başka türlü olmalıydı. Kırk kahraman birer birer düştükten sonra o hâlâ ayakta idi. Uzun saçları omuzlarında uçuşuyor, gözleri kıvılcımlar saçıyor, kolu yıldırım hızıyla kalkıp iniyor, her inişte bir Çinliyi deviriyordu.

En sonra ölüm kızı onun eline bir sağrak sundu. Kür Şad bu acı sağrağı gözünü kırpmadan içti. Atının yelesine kapandı. Başını dayadı. Sağ elinde kılıç hâlâ sınıksıkı duruyor, sol eli sarkıyordu. Kür Şad ölmüş, fakat attan düşmemişti. Ölmüş, fakat yenilmemişti...” (Atsız, 2014a, 419-420).

Kurtarıcı/kahraman arketipinin temsilcisi olan Kür Şad'ın ölümü de destansı bir mahiyette anlatılır. Yaptığı işler sayesinde tanrılaşan Kür Şad, düşman arketipinin karşılığı olan Çinlilerle savaşmış ve budunun kurtarılmasını sağlamıştır. *Bozkurtlar*

Diriliyor romanında ihtilalin üzerinde kırk yıl geçmesine rağmen Kür Şad'ın ölümsüzlüğü korunmuştur.

Bozkurtlar Diriliyor romanında kahraman arketipinin en göze çarpan karakterleri; Kür Şad'ın oğlu Urungu ve İteriş Kağan ile gözlemlenir. Urungu, babasız büyümesine rağmen atlı, pusatlı bir anne tarafından büyütülüp eğitilmiştir. Urungu'nun kahramanlık özelliği göstermesindeki en büyük etken Kür Şad'ın oğlu olması ve bunun bilincinde olan bir anne tarafından yetiştirilmesidir. On yaşında iki canavarı öldüren Urungu, on dört yaşına kadar vuruşmuş, savaşmış ilk gençlik eğitimini tamamlamıştır (Atsız, 2014a, 440-441). Bozkurt soyunun bayrağı kalksın diye hiçbir hizmetten çekinmeyen Urungu, gerçek kimliğini öğrendikten sonra da savaşmaya devam etmiştir.

Urungu'nun kahramanlıkları yanında Baz Kağan'ın kızı Ay Hanım'a olan aşkı *Bozkurtlar Diriliyor*'a lirik bir anlam kazandırmaktadır. Savaşçı kimliğiyle başarılı bir görüntü çizen Urungu aşk yolculuğunu ise Ölüm Uçurumu'nda tamamlayarak sonsuzluğa karışmıştır.

Kutluk Şad ise romanda kurt başlı sancağı dikerek Göktürklerin yeniden dirilmesini sağlayan dönüştürücü kahraman arketipinin temsilcisidir. *Bozkurtlar Diriliyor*'da kahramana sunulan mitsel çağrı ihtiyar demircinin “gönlüne düşen Tanrı sesi” ile gerçekleşir. İhtiyar demirci yaptığı bıçağa Kutluk Şad'ın adını budunu kurduktan sonra alacağı isim olan “İteriş Kağan” şeklinde işlemesi (Atsız, 2014a, 478-482) Kutluk Şad'ın seçilmiş bir kahraman olmasının ilk işaretlerinden biri sayılmaktadır.

Bozkurtların Ölümü ve Bozkurtlar Diriliyor'da savaşçı kahraman arketipini yansıtan diğer kişilikler: Böğü Alp, Yamtar, Gök Börü, Yağmur, Üç Oğul, Ay Kutluk, Sungur, Emen, Sancar, Kara Budak, Gümüş, Kara Ozan, Çuçu, Alka, Pars, İşbara Alp, Kara Budak, Karabuka, Örlen, Arslan, Tonyukuk, Buluç, Taçam, Ersegün, Ezgene gibi pek çok Göktürk eridir. Onların en büyük amacı “Gök girsin, kızıl çıksın!” (Atsız, 2014a, 380) andını içerek vatan yolunda vuruşarak budunu yaşatmak olmuştur.

Savaşçı arketipi, iyinin kötülükleri yenebileceğine yani adaletin gerçekleşebileceğine olanak verir; ancak bunun öncesinde cesaretin kaderi değiştirebilecek sihirli bir güç olduğunu gösterir. İnsanın güce sahip çıkmasını, kimliğini öne çıkarması gerektiğini vurgular. Pearson gerçek savaşçıların adaleti ön planda tutup adilce savaşanlar olduğunu

belirtir ancak sahte savaşçılar mücadelelerinde hileye başvuranlardır (Pearson, 2003, 138-141). Romandaki savaşçılar da adalet ve cesaretle yoğrulmuş kimlikleriyle tüm yiğitliklerini göstermektedirler. Onların adalet duygusu, kılıcı düşen Çinlinin kılıcını almasına fırsat vermeleriyle de gözlemlenebilir (Atsız, 2014a, 470). Aynı zamanda bir Çinli kadın tarafından kandırılan Kara Budak'ın kendi yerine Sançar'ın suçlandığını görmesi onu adilce konuşmaya ve ölüm cezasını cesur bir şekilde kabul etmeye sevk etmiştir. Çin taraflarındaki Şen-King, Ven gibi sahte savaşçılar ise karşısındaki insanın kılıcını indirmesini fırsat bilip (Atsız, 2014a, 471) saldırıya geçecek kadar kurnazlardır.

Otto Rank kahramanın doğuş mitlerinde genel bir çerçeve olduğundan söz etmektedir. Bu çerçeve kahramanın seçkin bir ailenin çocuğu olmasıyla ya da ebeveynler tarafından yasaklanan cinsel bir ilişkiden doğmasıyla başlar. Bu çocuk çoğunlukla bir tahtın varisidir veya bir kehanetle onun olağanüstü özellikler ya da durumlar göstereceği öğrenilir. İstenmeyen çocuk olan kahraman bir sepet ya da kutu içerisinde suya bırakılır. Çocuk genellikle dişi hayvan ya da mütevazı bir kadın tarafından kurtarılır ve emzirilir. Büyüdükten sonra becerikliliği ve gücü de artan kahraman babasından öcünü alır; gerçek kimliğine, ailesine kavuşur (Rank, 2016, 74).

Deli Kurt romanındaki Murad da bir kahramandır ve bu mitsel duruma uygun bir şekilde doğar. Yıldırım Beyazıd'ın oğlu olan İsa Beğ'in eşi Balâ Hatun hamiledir. Taht kavgalarından ötürü doğacak çocuğu erkek olursa öldürüleceğinden korkan İsa Beğ, hamile eşini can dostu bildiği Çakır'a emanet etmiş; Çakır da hamile sultanı bir at arabasına bindirip köyüne götürmüştür.

Rank sepet, kutu tekne gibi kapalı korumalı cisimlerin muhafaza kabı yani rahimle eş değer olduğunu dile getirir (Rank, 2016, 83). Çakır'ın kullandığı at arabası da sarıp kollayan bir rahimi andırır. Satı Kadın sultanın ölümünden sonra doğan çocuğu emzirir, büyütür. Onun şehzade olduğu gerçeğini gizler. Murad çocukluk çağında tıpkı *Kiros miti*⁴ne benzer bir şekilde “şehzade” “Osmanoğlu” olarak anılır, duruşu tam bir şehzadeyi anımsatır. Murad'ın babasına layık, cesur ve güçlü bir şehzade olarak yetişmesi kahramanın doğuş mitinin güzel bir örneğidir.

⁴ Bakınız Otto Rank *Kiros*, 34

“At sevgisindeki aşırılığı” (Atsız, 2012, 36), korkusuz ve çevik yapısı sayesinde “Deli Kurt” olarak anılan Murad, Satı Kadın tarafında büyütülüp Çakır tarafından yetiştirilmiş bir kahramandır. Tıpkı babası İsa Beğ gibi yakışıklı olan Murad, çocukluğundan beri vuruşup güreşmiş en sonunda yiğit bir sipahi olmuştur. Er meydanlarında yiğitçe savaştan Deli Kurt, bir gün Osmanlı ordusuyla Karaman ülkesine yapılan bir sefere katılmıştır. Bu yolculukta Karamanlı yaralı bir askerin yeniçeriler tarafından öldürülmek istendiğini gören Murad, haksızlığa karşı susmamış ve yeniçerilerle tartışmıştır. Deli Kurt bu görüntüsüyle yolculuklarında bir dizi zorlu mücadeleden geçen savaşçının, onur ve gururunu ortaya çıkarmıştır.

“Savaşçı enerjisinin esas bir gurur, vakar ve itibar duygusudur. (...) Tehlikede olan şey onun onurudur. Savaşçı için, saygısızlık görmeye izin vermek utanç vericidir. Ayrıca bir başkasının -özellikle daha zayıf ya da savunmasız birinin- kötü muamele görmesine izin vermek de onursuzluktur.” (Pearson, 2003, 136)

Deli Kurt da yaralı Karamanlı askeri öldürmeye çalışan Osmanlı “devşirme” yeniçeriler ile vuruşur. Deli Kurt elinde bıçağı olan yeniçerinin önüne atını sürmüş ancak atı yeniçeri tarafından öldürülmüştür. Deli Kurt için hem zayıf ve savunmasız birinin öldürülmeye çalışılmasını görmek hem de bir “tımarlı sipahisinin atını öldürmek, ona en büyük hakareti yapmaktır.” (Atsız, 2012, 121) bu sebeple yeniçeri ile dövüşen Deli Kurt Osmanlı tokadıyla onu devirmiştir.

Murad’ın Gökçen’e olan aşkı tıpkı *Bozkurtlar Diriliyor*’da olduğu gibi metne lirik bir anlam kazandırmaktadır. Murad, Macarlılarla olan son savaşında yaptığı kahramanlıklar sayesinde alay beyliğine kadar yükselmiş; bu durum kahramanın “savaşçı” kimliğindeki başarısının bir ödülü olmuştur. Ancak Murad da Urungu gibi aşk yolculuğunda başarılı olamamış; bilinmeyen yere doğru yola koyulmuştur (Atsız, 2012, 246).

Deli Kurt romanında savaşçı kahraman arketipinin yansıtıldığı diğer kişiler ise; Murad’ın ölen babası İsa Beğ, Çakır, Evren ve sultan Murad’dır. Özellikle Çakır anlatıcı tarafından ağzı sıkı, gözü pek, sadık, fedakâr, Ankara Savaşı gibi pek çok savaşta vuruşmuş sınanmış bir kişi olarak tarif edilir. “Tam bir Türk” olan Çakır, “sadık bir ata” sahip (Atsız, 2012, 8) birinci sınıf bir askerdir. Onun yaşadığı hayat, geçirmiş olduğu zorluklar Çakır’ı adeta “yaşlı bir insan gibi pişirmiş, olgunlaştırmıştır” (Atsız, 2012, 14-28).

Savaşçının en zayıf noktası, güçten doğan kibirdir. Bu özelliğinden ötürü çoğu trajik kahraman iktidardan düşmüştür. Ancak savaşçı, dengeli bir bilinçle bütünleşirse hırs ve kibiri sevgiye dönüşebilir (Pearson, 2003, 146-156).

Ruh Adam romanındaki Selim Pusat da trajik bir kahraman olarak görülür. Harp Akademisi'nin son sınıfında bulunan ve ordunun iyi bir yüzbaşısı olan Selim Pusat, krallık taraftarı olması sebebiyle görevinden uzaklaştırılıp hapsedilmiştir (Atsız, 2014b, 35-37). İktidardan düşmüş trajik kahraman olan Selim aynı zamanda hayatının büyük buhranı olacak bir aşkla ızdıraplar içinde yaşamaya mahkûm olmuştur.

Atsız'ın şiirlerinde kahramanlık teması tıpkı *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanlarındaki kahraman kimliğiyle özdeş bir şekilde ele alınmıştır. *Yakarış* şiirinde; Kür Şad'ın yenilmez ruhunun ardından Tanrı Dağı'na gelen kahramanlar “*Yurt ve şeref uğrunda sen seril de toprağa/Varsın hiçbir dudakta anılmasın er adın!*” (Atsız, 2014c, 8) dizelerinde vatan ve şeref için canlarını feda eden erler olarak görülmektedir. “*Türk tarihi denilen kahramanlık şi'rini/Yeniden yazmak için harcadığın kandır.*” (Atsız, 2014c, 9) mısraları da kahraman kimliğini yansıtmaya bakımından dikkat çekmektedir. Ayrıca şiirdeki eski beğler, tarihteki paşalar, yiğit Harbiyeliler, Genç Fâtiş ve Yavuz gibi pek çok şahsiyet/ler kahraman kimliğini temsil etmektedir.

Topal Asker şiirinde kahraman arketipi, vatan için büyük fedakârlık gösteren topal bir asker ile ifade edilmiştir. Özellikle fahiş olarak nitelendirilebilecek kadın ile konuşan topal asker:

“Kar altında kanlar döktük, canlar yıprattık;

Aç yaşadık, susuz kaldık, taşlarda yattık.

(...)

Ey nankör kız, ey fahişe unutma şunu:

Sizin için harbederken yedim kurşunu.” (Atsız, 2014c, 15-16) şeklindeki mısralarda zorlu mücadelelerindeki fedakârlıklarını anlatmaktadır.

Kahramanların Ölümü şiiri de başlığından anlaşılacağı üzere kahramanın arketipsel işlevini sunmaktadır. Şair kahramanlığı “*Kahramanlar can verir yurdu yaşatmak için...*” (Atsız, 2014c, 18) mısrasıyla açıklar. Çünkü “kahraman” vatan için canını seve

seve feda edebilenlere denilmektedir. *Toprak-Mazi* şiirinde bilhassa tarihî şahsiyetlerle hatırlatılan kahramanlık:

“Vatan için evdeşini bırakan ‘Mete’,

Yasa için kardeşini öldüren ‘Çengiz’,

(...)

‘Alp Arslan’la ‘Kılıç Arslan’ şanlı bir fasıl,

Avrupayı rezil eden ‘Yıldırım’... Nasıl?” (Atsız, 2014c, 21) mısralarında şanlı Türk komutanlarının cesur, fedakâr ve yasaya bağlı kimlikleriyle ifade edilmiştir.

Davetiye’de ise kahramanlığa çağrı niteliğinde olan mısralarla bu arketipsel figürün özellikleri belirtilmektedir. Bilhassa:

“Buyursunlar... Bizim için savaş düğündür;

Din Arab’ın, hukuk sizin, harp Türklüğüdür.

Açlar nasıl bir istekle koşarsa aşa

Türk eri de öyle gider kanlı savaşa.” (Atsız, 2014c, 27) mısraları savaşçı Türk kimliğini göstermektedir. Bir kahraman için vatanı yolunda savaşıp; onun uğrunda can vermenin düğün olduğunu belirten şair, *“Yiğit Türkle bir olur mu soysuz Arnavut”* (Atsız, 2014c,

28) mısrasıyla kahramanın düşman arketipiyle savaşını da açık bir şekilde göstermiş olur. Yine bu şiirde de şair Hazreti Fatih, Kılıç Arslan, Atıla, Kanije’nin gazileri, Şükrü Paşa gibi pek çok kahramanın ismini sayarak mısralarına bir canlılık ve gerçeklik kazandırmıştır. *Yarının Türküsü*’nde *“Kahramanlar yürür gider ölüme karşı”* (Atsız,

2014c, 31) *Kömen* şiirinde:

“Her zaman öyle ağırdır ki yiğitlik kefesi,

Kahramanlar gibi ölmek o günün felsefesi...

(...)

Târihin bir olağanüstü ve şâhâne işi

Kür Şad’ın, Kül Tegin’in, Çağrı Beğ’in ok çekişi...” (Atsız, 2014c, 37) mısraları kahramanlık için ölümün kutlu bir yol olduğunu göstermektedir.

(...)

Târihin bir olağanüstü ve şâhâne işi

Kür Şad’ın, Kül Tegin’in, Çağrı Beğ’in ok çekişi...” (Atsız, 2014c, 37) mısraları kahramanlık için ölümün kutlu bir yol olduğunu göstermektedir.

Kahraman/savaşçı arketipini başlığıyla da yansıtan *Kahramanlık* şiiri, bilhassa kahramanın nasıl olması gerektiğini ifade etmektedir. Özellikle:

“Kahramanlık ne yalnız bir yükseliş demektir,

Ne de güneşler gibi parlayıp sönmemektir.

Bunun için ölüme bir atılış gerektir.

Atıldıktan sonra da bir daha dönmektir...” (Atsız, 2014c, 42) diyen şair, kahramanlığın yüce bir değer olduğunu vurgular. Bir dava uğruna verilen mücadelenin ölümle sonuçlanması kutsaldır; gerçek kahramanlık ölüme cesurca koşmak demektir. *Türklerin Türküsi* şiirinde de mücadeleden asla vazgeçmeyen kahraman görüntüsü şu mısralarla ifade edilmiştir:

“Delinse yer, çökse gök; yansa, kül olsa dört yan

Yüce dileğe doğru yine yürürüz yayan.

Yıldırımdan, tipiden, kasırgadan yılmayan,

Ölümlerle eğlenen tunç yürekli Türkleriz...” (Atsız, 2014c, 44) Şiirde kahramanın büyümlü nesneye ulaşmak için çektiği sıkıntıları ve zorlu sınavları “yıldırım, “tipi”, “kasırğa” gibi kaotik imgelerle dile getirilmektedir.

Atsız’ın Türk gençliğine armağan ettiği şiirlerinde de kahraman arketipi dikkat çekmektedir. Vatan ve şeref uğruna kahramanın yiğitçe savaşmasının öğütlendiği mısralarda bu arketipin cesaret ve özgürlük işlevi vurgulanmıştır. Şair *“Kahramanlar gibi sen de ebedî kalmalısın...”* (Atsız, 2014c, 53) mısrasında mefkûresinden başka her varlığı unutan, ezilmekten çekinmeyen, ülküsüne doğru adımlarını korkusuzca atan kişilerin ebedî kahraman olduğunu dile getirmektedir. Ölümler karşısında korkmayan, kızıl elma denilen Türkleri bir çatı altında birleştirme fikri için kılıcını korkusuzca çekebilenler arketipsel açıdan kahramanın cesaret ve savaşçı kimliğini göstermektedir. *Varsağılar*’da kahramanlık teması yiğitler için vatan savunmasının bir toy kadar ruhları şenlendirecek olduğunu hatırlatmaktadır. Şair:

“Kopunca bir büyük savaş

Er tez gider, korkak yavaş.

Yüreksize akçayla aş.

Erlere meydan görünür.” (Atsız, 2014c, 69) diyerek kahraman kimliğini kahraman olmayan korkak kişiliklerle mukayese etmektedir. Yine *Hatıralar, Yaşayan Türkçülere Ağıt, Sona Doğru* şiirlerinde de kahraman kimliğini vurgulayan şair, özellikle sanat eserlerinin tamamında bu arketipsel figürü yoğun bir şekilde kullanmıştır. Türk kültür

ve geleneklerini temsil eden savaşçı kahraman kimliği, bilhassa vatanının savunması için canını hiçe sayacak kişiliklerle ifade edilmektedir.

Ruh Adam romanı haricinde aşkın çekiciliğini ikinci plana atan kahramanlar, halk nezdinde daima yüceltilmiş ve efsaneleştirilmiştir. Urungu ve Murad sevdiği kadınlara ulaşmak için kahraman kimliklerini unutmayıp görevlerini başarıyla tamamlamışlardır. *Ruh Adam* romanındaki Selim ise Mete'nin buyruğuna karşı gelip sevdiğine ok atamadığı için sonsuz ızdıraba mahkûm olmuştur.

Atsız'ın bu tutumu okuyucunun “heyecan”, “merak”, “özdeşlik kurma” gibi estetik haz ilkelerini harekete geçiren duyularının uyanmasını sağlamıştır.

2.2. Persona

Persona sözcüğü, Antik Yunan tiyatrosunda oyuncuların oynadıkları role uyum sağlayabilmek için taktıkları “maske” anlamına gelmektedir. Joseph Campbell, şenliklerde mitolojik varlıkların maskelerle temsil edildiğini bu sebeple insanların onlara saygı duyduklarını belirtmektedir. İzleyiciler maskeyi takanın insan olduğunu bilseler bile, oyun boyunca o kişileri Tanrı'yla özdeşleştirmişlerdir (Campbell, 1995, 29).

Arketipsel açıdan insanın dünya ile uyumunu sağlayan maske yani persona ise Jung tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır.

“Bireyselliği taklit eden ve hem başkalarını hem de kişinin kendisini –üzerinden kolektif ruhun konuştuğu bir rol oynayan- o kişinin bireysel olduğuna inandıran maske” (Jung, 2016, 180-181)

Bireysel gibi görünse de ortak ruha bağlı olan persona, bireysel bilinç ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiler sistemidir (Jung, 2015a, 16). Çocukluktan itibaren gelişip olgunlaşan persona, kişinin kabul edilemez yanlarını saklamak ve bastırmak için oluşturulur. Olgunlaşan kişilik, istenmeyen yönleri bilinçdışına atarak saklar ve bunlar bir araya gelerek kişinin gölgesini oluşturur (Stevens, 1999, 65).

Bozkurtların Ölümü romanında Ötüken'de tutsak olan Çinliler, Türklere uyum sağlayabilmek ve onlarla iyi geçinmek için personalarını aktif bir şekilde

kullanmaktadırlar. Özellikle İcing Katun, onun kardeşi Şen-King ve Çin çayı Van-zin-şan gibi figürler, hain kimliklerini personaları ile bastırmaya çalışmaktadır.

Bozkurtlar Diriliyor romanında Türk yüzbaşılardan biri olan Karabuka, aslında Bilge Tonyukuk'un Çin sarayına Yin-şao adında bir yaver olarak soktuğu Türk çayıdır (Atsız, 2014a, 566). Oldukça akıllı, cesur ve çevik olan Karabuka, kendine verilen buyruğu yerine getirmek için tıpkı bir Çinli gibi davranmış; personası aracılığıyla Hoay-i'nin gözde yaveri konumuna gelmiştir. Karabuka, Çinli yaver olarak kullandığı personası sayesinde Çin sarayında oyunlar düzenleyerek önlemler almış; böylece Göktürk ordusunun Çin duvarını aşmasını sağlamıştır.

Deli Kurt romanında İsa Beğ'e verdiği sözü tutmak için Murad'ın gerçek kimliğini gizleyen Çakır, personasını aktif şekilde kullanan bir figür olmuştur. Aynı zamanda Çakır'dan başka bu sırrı bilen Satı Kadın da Murad'a karşı temkinli yaklaşmış ve onu şehzade oluşunu gizleyerek büyütüştür.

Romanda diğer persona kullanımı Esen Börü'nün kam/şaman kimliğini gizlemesiyle görülmektedir. Parlak yeşil ışıklı gözlere sahip Esen Börü ve kızı Gökçen, gözlerindeki büyümlü ışığı gizlemek için somut manada bir maske olan peçe takmaktadırlar. Bu peçe aslında Esen Börü ve Gökçen'in oba halkına uyum sağlamaları için taktıkları sembolik bir maskedir. Çünkü bu anne ve kız, bir taşla yağmur yağdıran gizli bilgileri bilen telepati yoluyla iletişim kurabilme gibi olağanüstü özelliklere sahip kişiliklerdir. Bu sebeple Esen Börü dikkat çekmemek için oba halkına Gökçen'in annesi değil teyzesi olarak tanıtılmış; gerçek kimliğini gizlemek zorunda kalmıştır.

Persona psikanalitik açıdan dünyayla uyumumuzu sağlayan maskedir. Her meslek grubunun kendine özgü bir personası vardır; çünkü dünya, insanları belli davranışlara zorlar bu sebeple insanlık dünyaya uyum sağlayabilmek amacıyla maske kullanır. Ancak bireyin personayla özdeşleşmesi tehlikeli sonuçlara sebebiyet verebilir. Jung personayı "insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey" (Jung, 2017a, 55) şeklinde tanımlar. Sarıçipek "öğrenilmiş/öğretilmiş davranış kalıpları çerçevesinde hareket etmeye zorlanan insanlar toplumsal yaşamda adeta maskeli bir baloya çıkmış gibidirler." ifadesiyle bireylerin toplumsal hayata uyum sağlamak için maske ile yaşadıklarını vurgulamaktadır (Sarıçipek, 2013, 13).

Ruh Adam romanının ana karakteri olan Selim Pusat, asker kökenli bir bireydir. Sosyal yaşamında da bu asker kimliğini takınan Selim, askerî disiplinini, sert mizacını eşine ve çevresindekilere yansıtır. Selim, Ayşe Pusat'ın öğretmen arkadaşlarının ve öğrencilerinin bulunduğu bir ortamda askerî fikirlerini dile getirmekten gocunmaz; kardeşinin eğlenceli ve hoş olduğu için deniz subaylığını tercih edebileceğinden bahseden Güntülü'ye karşı şu sözlerle düşüncesini sert biçimde aktarır:

“Askerliğin bir eğlence mesleği olduğunu da hocalarımızdan mı öğrendiniz? Eğlence arayanlar subay değil, Holivut sanatkârı olsunlar.” (Atsız, 2014b, 112) Eşi Ayşe ise bu durum karşısında “Askeri düşüncelerle çocukları korkutacaksın.” (Atsız, 2014b, 112) diyerek Selim'in personasına karşı ihtarda bulunur. Başka bir örnek ise Selim'in Kız Lisesi'nin veda çayında yapılan geçit törenini beğenmemesidir. Selim, Güntülü'nün “Manga başında olduğu halde selâm sahasına girince başını sağa çevirdiği” (Atsız, 2014b, 193) için geçit resmini bozduğu dile getirir. Anlatıcı, Selim'in aslında kendini ve çevresini tanımasını engelleyen personası şu sözlerle açıklar:

“Selim Pusat da bütün insanlar gibi kendisini biraz yanlış ve biraz eksik tanıyordu. (...) Ancak onun ruhunu dolduran askerlik, başka her şeyi o kadar ezip kırmıştı ki, kadın güzelliğine karşı olan duyguları da kalbinin derinliklerine sinmiş ve artık kendisi de bu hissinin varlığından habersiz yaşamaya alışmıştı.” (Atsız, 2014b, 100)

Personanın kaçınılmaz olan olumsuz yönü kendiliğın yerine geçme çabasıdır. Mesleği askerlik ya da öğretmenlik olan bir bireyin aile, dost ve arkadaş çevresinin yanında mesleki özelliklerini yansıtması genellikle ciddi problemlere yol açmaktadır. Bu, psikolojide “rol çatışması” kavramının karşılığıdır (Sarıçiçek, 2013, 13).

Görüldüğü gibi Selim, askerî kimliğini herkese yansıtmıştır. Onun kütüphanesinde sadece askerlikle ilgili kitapları vardır; en güzel sanatın savaş sanatı olduğunu düşünür ve şiirlerinde de askerliğin izleri vardır.

“Kolektif olarak uygun bir personanın oluşumu, dış dünya için müthiş bir tavizdir. Beni doğrudan persona ile özdeşleşmeye yönelik güdüleyen özgün bir fedakârlıktır, böylelikle insanların yaptıkları rolün gerçek olduğuna inanmaları sağlanır. (...) Her kim kendisi için iyi bir persona oluşturursa bunun bedelini öfke ile ödemek zorundadır.” (Jung, 2015a, 17)

Ne var ki persona tarafından gölgenin bastırılması bir süre sonra sıkışan gölgenin aktivite kazanmasına neden olacaktır. Selim de babasından, dedesinden gördüğü/duyduğu askerlik mesleğine gönül vererek gölgesini personası sayesinde bastırmaya çalışmıştır. Ancak gölgesi Yek, Osman Fişer, Selim Key gibi kimliklerle benliğini ele geçirmiştir.

İnsan, persona aracılığıyla başkalarının kabul göreceği tarza bürünür; persona hayatımıza çekidüzen veren maskelerdir. Kişinin topluma uyum sağlama başarısı sosyal bir arketip olan persona ile bağlantılıdır (Stevens, 1999, 65).

Yine *Ruh Adam* romanında belirgin bir persona kimliği Ayşe'nin öğretmen arkadaşlarından Kadriye Kozanlı ile görülmektedir. Yazarın isim sembolizasyonu ile oluşturduğu karakterlerden biri olan Kadriye Kozanlı tarih öğretmenidir. Bedbaht bir hayat hikâyesine sahip olan bu kadın, yakın zamanda eşini, çocuğunu ve kardeşini kaybetmiştir. Bedbahtlığını etrafına neşe saçarak gizlemeye çalışan bu kadın, personasını aktif bir şekilde devreye sokmaktadır. Anlatıcı, Kadriye'yi şu şekilde tanıtır:

“Belki de geçirdiği felaketlerin verdiği kalenderlikle böyle zoraki şekilde neşe yaratır olmuştu.” (Atsız, 2014b, 110). Zaten “kozan” kelimesinin sözlük anlamlarından biri “güldürücü, tuhaf söyleyen”dir (www.sozluk.gov.tr). Yazarın Kadriye'ye “Kozanlı” soyadını vermiş olması; bu kadının çevresindeki insanları fıkralarla, çeşitli vakalarla güldürerek bedbaht kimliğini gizlemesini sağlayan bir maske takmasıyla özdeşleştirilebilir. Okuyucu bu sayede Kadriye gibi insanların yaşama tutundukları olumlu maskesini benimseyerek “özdeşlik kurma” yoluna gidecektir.

Personasının aktif olarak rol oynadığı kişiliklerden biri de Leyla Mutlak'tır. Ayşe'nin eski öğrencilerinden olan Leyla, tarih öğretmenidir. Aslında “tahtın varisi” olan prenses Leyla “Adım Leyla Hanzade'dir. Göze batmayacağı için birincisini kullanıyorum. Siz de beni böyle biliniz ve böylece hitap ediniz.” (Atsız, 2014b, 146) diyerek personasını aktivite ettiğini açık bir şekilde belirtir. Selim Leyla'yı gördüğü ilk anlarda bile onun iki şahsiyetli bir kız olduğu hissine kapılmıştır.

“Tekrar dikkatle ona baktı ve ‘İki şahsiyetli bir kız...’ diye düşündü. Sesi nasıl zaman zaman iki ayrı insanın sesi gibi oluyorsa yüzünün mânâsı da iki ayrı insanı

gösteriyordu.” (Atsız, 2014b, 99) cümleleriyle anlatıcı, Selim’in Leyla’nın personasını ilk zamanlardan fark etmiş olduğunu belirtir.

Şeref ise sembolik açıdan Selim’in personasını temsil etmektedir. Şeref, bir askerin nasıl olması gerektiğini; ideallerin aşktan güçlü bir değer olduğu gösterir. Psikanaliz açısından gölge tarafından ele geçirilme personanın ölümü manasına gelmektedir (Sarıçiçek, 2013, 97). Selim de gölgesi tarafından ele geçirildiği için personasının ölmesine sebebiyet vermiştir. Bu ölüm Şeref’in kendini asması yani çarpmıha gerilmesiyle; fotoğraflardan ve mezarından kaybolmasıyla gösterilmiştir.

Atsız’ın sanat eserlerindeki persona, okuyucunun bireysel kimliğiyle yüzleşmesine olanak vererek edebî metin üzerinden “özdeşlik” kurulmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda roman kahramanlarının topluma uyum sağlamak için takındıkları maskelerin edebî metinlere olumlu ve olumsuz yönden yansımaları bir “ritim” unsuru oluşturmuş; okuyucunun “merak”, “şaşıрма” gibi duyularının harekete geçirilmesini sağlamıştır.

2.3. Gölge

Ben üzerinde yıkıcı etkiye sahip arketiplerden biri olan gölge, kolektif bilinçdışı içeriğinden gelmektedir. Gölge, ben-kişiliği ile mücadele eden ahlaki bir problem olmasından ötürü kişiliğin karanlık yönlerinin fark edilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Jung, 2015a, 180). İnsanın içinde engellediği her şeyi yapmak isteyen ya da olmak istediği her şey olan gölge, alt kişiliktir (Fordham, 1997, 61). Kişisel bilinçdışına itilen bu alt kişilik, yaşantıda istenilmemesine rağmen güçlü ve yok edilemez bir varlık olarak kendini göstermektedir. Gölge, ne kadar bastırılmaya çalışılsa da genellikle rüyalarda tehditkâr ya da uğursuz bir kişi olarak bireyin karşısına çıkmaktadır (Stevens, 1999, 65).

Jung, gölgeyi ortak bir kompleks olarak nitelendirerek onu arketip kavramı içerisinde değerlendirir. Örneğin düşman, yırtıcı hayvan ya da yabancı gölgenin arketipsel çeşitlenmeleridir. Düşman ya da yabancı en tehlikeli arketiplerden sayılmaktadır. Özellikle bebeklik döneminde annesi ile hem fiziksel hem de duygusal bağ kuran bebek, yabancıya karşı düşmanca bir eğilim gösterir ve ondan korkar. Bu tutum insan zihninde ne ırk, ne dil farkı gözetmeksizin doğuştan gelen ortak imgelerin yani arketiplerin bir sonucudur (Stevens, 1999, 66).

Düşman arketipi sosyal yaşamda aile baskısı ve kültürel öğretiler neticesinde gölge kompleksi olarak ortaya çıkmaktadır. Gölgesi tarafından ele geçirilmiş bireyler bu kompleks dolayısıyla düşmanca duygularını inkâr edebilir; şeytana ya da canavara dönüşebilir. Örneğin Adolf Hitler gibi zalim insanlar, gölgesi tarafından ele geçirilmiş bireylerdir (Stevens, 1999, 66-68). Ayrıca “kurt adam” lar, gölge arketipini yansıtan önemli figürlerdendir. İslam kültüründe gölge, “nefs” olgusuyla özdeşleşmektedir (Sarıçiçek, 2013, 13).

“Gölge, mitolojide anima ve animus kadar oldukça bilinen bir motif olsa da her şeyden önce kişisel bilinçdışı ifade eder.” Bu sebeple kolaylıkla bilinçli hâle getirilebilen gölge arketipi, anima ve animustan farklı bir şekilde kolay ayırt edilebilir ve görülebilir (Jung, 2015a, 183).

Jung, bilinçdışının bu yönlerini temsil eden “gölge” sözcüğünü seçerken bunun sadece karanlık anlamıyla bağlantısını değil; Güneş olmadan gölgenin olamayacağını düşünerek seçmiştir. Bilincin ışığı olmadan gölge ortaya çıkamaz, bu sebeple ışık ve gölge birbirini tamamlayıcı unsurlardır ve gölgenin tümüyle yok edilmeye çalışılması gereksizdir (Fordham, 1997, 62). Jung, ‘insanın gölgesi olmazsa gerçek olmaz; gölgesi olmayanlar sadece hayaletlerdir’ diyerek gölgenin ben ile bütünlük arz ettiğini bir kez daha dile getirmiş olur (Jung, 2006, 70).

Hüseyin Nihal Atsız’ın *Hasan Dayı* adlı hikâyesinde düşman taraf olarak nitelendirilen Yunan askerleri, arketipsel açıdan gölge figürüne karşılık gelmektedir. *Her Çağın Masalı: Bozdoğan’la Sarı Yılan*’da ise gölge arketipi hayvani bir temsille görülür. Düşman olan “yılan”, hikâyede hasım güç olan gölgeyi ifade etmektedir.

Dalkavuklar Gecesi ve *Z Vitamini* romanlarında hilebaz figürleri, içlerinde yaşattıkları kötü ruhlarıyla gölge arketipini temsil ederler.

Bozkurtların Ölümü romanında anne arketipinin olumsuz yönünü gösteren İçing Katun, Göktürlere düşman olması hasebiyle gölge arketipinin temsilcilerinden biri olarak sayılmaktadır. İçing Katun Çuluk Kağan’ı zehirleyip öldüren çıkarları için Kara Kağan’ı kışkırtan bir kadındır.

Gölge arketipinin yansıdığı en önemli figürlerden biri de şeytandır. Karanlığın şeytan, ışığın da tanrı kavramını işaret etmesi gibi; şeytan da gölge arketipinin yansımalarından biridir. Türk mitolojisinde yeraltının tanrısı olan “erlik” de “albız”ı yani şeytanı temsil etmektedir (Sarıçiçek, 2014, 67).

Gölgenin yansıması olan İçing Katun da anlatıcı tarafından şeytani bir şekilde tasvir edilir. “Albız gibi gülümseyen” (Atsız, 2014a, 57) İçing Katun, kardeşi Şenking’e Almıla’yı alabilmek için hilebaz kimliğini açık bir şekilde ortaya koyar. Türlü oyunlarla hilekârlığa başvuran İçing Katun bir kez daha “dudaklarında albızca bir gülümseme vardı. Kafasından neler geçtiğini kimse bilmiyordu.” (Atsız, 2014a, 222) cümleleri ile gölgenin şeytani yönünü gösterir. Aynı şekilde romandaki Çinli kadın Fulin de gölgenin şeytani yönünü, kadının “baştan çıkarıcılık” ilkesini yansıtır. Kara Budak’ın ölümü ardından Ozan Çuçu’nun deyişindeki:

“Albızın eli midir?

Beğler hep deli midir?

Burası Ötüken mi

Yoksa Çin Eli midir?” (Atsız, 2014a, 140) sözlerinden Türk mitolojisinde “albız” olarak anılan şeytanın Çinli kadınlarca temsil edildiği gözlemlenmektedir. Bunun yanında “hilebaz” figürü ile ele aldığımız Şeng King, Van-zin-şan ve tutsak Çinliler gölgenin *Bozkurtların Ölümü* romanındaki figürleridir.

Bozkurtlar Diriliyor romanında gölge Yüzbaşı Ven, Hoay-i gibi karakterler ve aynı şekilde çıkarları doğrultusunda hareket eden Çinli düşmanlarla karşılaşılır. Bu şahsiyetler Türkler dışında kendi milletinden olan insanlara karşı da türlü oyunlar oynayarak gölgenin acımasızlığını gösterirler.

Deli Kurt romanında düşmanın temsilcisi olan Torlak Kemal, sahte dervişler ve Çingene Mistik gölge arketipini karşılamaktadır.

Ruh Adam’da gölgenin arketipsel yönü, romanın “çerçeve hikâye”si olarak nitelendireceğimiz Uygur masalında görülür. Açığma-Kün’e âşık olan Yüzbaşı Burkay, sevdiği kadının ortadan kaybolması sebebiyle gündün güne erimeye başlamıştır. İnsanın kendi zayıflıkları, başarısızlıkları söz konusu olduğunda kişisel olan gölge; kolektif yönüyle şeytan ya da cadı gibi varlıklarla temsil edilmektedir (Fordham, 1997, 62).

Burkay da aşk macerasındaki başarısızlığıyla gölge arketipinin temsilcisi olan “ihtiyar, çirkin, büyücü kadın” (Atsız, 2014b, 8) ile karşılaşır. Masalarda kahramanın macerasında savaştığı cadı ile özdeşleşen ihtiyar büyücü kadın, Uygur masalında Burkay’ın karşısına çıkar. Onun yüzünden Burkay; şeytan Kilimbi, şeytanların başı Madar ve Ejderler kağanı Naranta ile yüzleşmiştir. Açığma-Kün’e kavuşabilmek için şeytana “Bana onu verirsen senin ordunda çeri olurum.” (Atsız, 2014b, 8) diyen Burkay, gölgesi tarafından ele geçirilmesinin ilk adımını bu sözleriyle atmış olur.

“Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir şey yaptığını sanır.” (Jung, 2017a, 56)

Ruhi bunalımında en büyük destekçisi olmasına rağmen evdeşini Naranta’ya kurban eden Burkay, psikanaliz açısından animasını öldürerek yeni bir anima kazanmış ancak gölge tarafından ele geçirilmiştir.

Burkay’ın andaki temsilcisi olan Selim ise kralcılığı savunmasından dolayı arkadaşı Şeref ile birlikte ordudan atılmış bir askerdir. Şeref, isim sembolizasyonu bağlamında Selim’in “şerefli asker” yönünü karşılayan, ona irade adamı olduğunu hatırlatan personanın temsilidir. Şeref’in ordudan atılmasıyla birlikte intihar edişi Selim’in personasının ölümüne tekabül etmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Şeref’in sembolik bağlamda bir kez daha ölmesi gölgenin benliği ele geçirmesini gösterecektir.

Şeref’in ölümüyle büyük bir boşluğa yuvarlanan Selim, bilinçdışının karanlıklarında kaybolmaya başlar. Tek başına akşam saatlerinde bilinçdışını temsil eden Çamlı Kuru’ya doğru gezintiye çıkan Selim, burada gölgesi ile karşılaşır. Çamlı Kuru’da duyduğu esrarlı sesle birlikte Leyla’yı gören Selim, onun aracılığıyla gölgesi olan Yek’i “Bir lâmbanın ışığının altında kılıksız, çok çirkin yüzlü bir adamın kendilerine bakarak aksak adımlarla geçip gittiğini” (Atsız, 2014b, 78) farkederek. Selim’in “mendebur herif” olarak nitelendirdiği Yek’in (gölgenin) bir lamba ışığının altında görülmesi bilincin ışığının gölge ile bağlantısını gösterir. Bu durum gölgenin Güneş olmadan ortaya çıkamayacağı düşüncesini akla getirmektedir.

Gölgenin hilebazla ilişkilendirilmesini açık bir şekilde gösteren ve “kötü ruh” anlamına gelen (Atsız, 2014b, 196) Yek; “riyakârlıkla hilenin bütün hususiyetlerini taşıyan çehresi” (Atsız, 2014b, 102) ile “hiçbir millete mensup değilim” (Atsız, 2014b, 102) diyerek gölgenin tüm insanlığın ortak bilinçdışında yer alan arketipsel yönüne işaret etmektedir. Sık sık Leyla ve Selim’in karşısına çıkan Yek, onların içindeki gizli istekleri ortaya çıkarmaya çalışır. Leyla’nın tahtın varisi olması sebebiyle harekete geçmesi gerektiğini söyleyen Yek, Selim’in de esrarengiz sesin peşinden gitmesi için türlü oyunlara başvurmuştur. Onun “Siz de kendinizden yirmi beş yaş küçük bir kıza âşık olabilirsiniz. (...) Ve olacaksınız da...” (Atsız, 2014b, 105) şeklindeki sözleri Selim’in içinde bastırıldığı gizli duyguları açığa çıkarması bakımından büyük önem taşımaktadır. Selim bu sözler karşısında büyük bir hışımla Yek’i öldürmeye çalışmış ancak Yek aniden ortadan kaybolmuştur (Atsız, 2014b, 106). Yek’in bu kayboluşu gölgenin en gizli arzularından beslenen; yok edilmesi imkânsız ve gereksiz yönüne işaret etmektedir (Al, 2014b, 495).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Selim’in arkadaşı Doktor Cezmi de “sen bile, bu kadar ciddi karakterde olduğun, askerlik dışındaki hiçbir konuya aldırış etmediğin halde günün birinde kendinden yirmi beş yaş küçük bir kıızı sevebilirsin...” (Atsız, 2014b, 185) diyerek Selim’in kendinin bile kabul etmekte zorlandığı gizli yönünü ortaya çıkarmaya çalışır.

“Gölge arketipi, ruhsal benliğin bilinçdışına hapsedilmiş, çoğunlukla kötücül yönüyle tezahür eden parçasıdır.” (Sarıççek, 2013, 217) Yek de Selim’in karanlık yönünü temsil eden bir parçasıdır; bu sebeple Selim’in Yek ile bazı ortak noktaları bulunur. Selim gibi Yek’in de “Eski Arkadaşlar Marşı”nı sevmesi zevklerinde benzer noktalar olduğunu gösterir (Atsız, 2014b, 164). Ayrıca Yek’in Selim gibi bir asker olduğunu belirtip esas duruşa geçmesi Selim’i oldukça şaşırtmıştır. Selim ile Yek arasındaki bu benzerlikler gölgenin benliğin bir parçası olduğunun kanıtıdır.

Yek’in farklı kılıklara büründüğü kişilerden olan Doktor Selim Key de Selim’in Güntülü’ye olan aşkını ortaya çıkarmaya uğraşır; “En kuvvetli insanların da zayıf anları olur.” (Atsız, 2014b, 176) diyen Doktor Key, Selim’in gölge tarafından ele geçirilişini yineler.

Asıl adı Oskar olan ve Alman Yahudisi bir dönme şeklinde tanıtılan Osman Fişer de Yek'in başka bir görüntüsüdür. Selim'le aynı büroda çalışan bu adam hangi ırktan olduğu sorulunca “Şeytan ırkından!” (Atsız, 2014b, 129) diyerek gölgenin kolektif yönünü şeytani kimliğiyle ile vurgular.

Selim Pusat, irade adamı olarak bilinen ancak gölgesi tarafından ele geçirilmiş bir bireydir. O, eski dostu Kemal Yılmaz tarafından mesleği dışında hiçbir şeye gönül vermemiş; aşkı tatmamış tek kişi olarak addedilmiştir (Atsız, 2014b, 233).

Büyük mahkemede Tanrı tarafından yargılanan Selim melekler, peygamberler ve hükümdarlar nezdinde suçlu bulunmuştur. Mahkeme sonunda tanımadığı bir sokakta yalnız başına yürüyen Selim kendi kendine “Yürürken rüya görülmez!” (Atsız, 2014b, 272) diyerek rüya hâlini sorgular.

Bu durum, Jung'un gölgenin bilhassa rüyalar ile belirtildiği düşüncesi ile bağdaşır (Al, 2014b, 499).

Birkaç gün sonra Yek tarafından getirilen bir notta Selim'in Kubudak'la randevusu olduğu yazmaktadır. Selim, Çamlı Kuru'da kendi gibi gölgesinin esiri olmuş Kubudak'la savaşıacaktır. Atsız mektuplarında “Kubudak ihtirası temsil ediyor. Kubudak, Moğolca ihtiras demektir. Türkçeye de geçmiştir.” (Hacaloğlu, 2013, 236) diyerek Kubudak karakterini bilinçli bir şekilde tutkularının esiri olmuş bir birey olarak kurguladığından bahsetmektedir. Keza Kubudak, Selim'in benliğinin temsilidir; Yek, Şeref, Prenses Leyla'nın nişanlısı ve kendi nefsi ile birleşen beş kişi Kubudak nezdinde Selim'in karşısına çıkmaktadır (Atsız, 2014b, 276-277). Bu durum persona ve gölge arasındaki daimi savaşı gösterir; her ikisi de benliğin merkezini ele geçirmek ister; böyle durumlarda ise kişilik bölünmeleri yaşanır (Sarıçiçek, 2013, 217). Selim de kişilik bölünmesi yaşayarak persona ve gölgesi ile savaşmıştır. Ancak bu savaşta başarılı olamayan Selim, gölgesi tarafından ele geçirilen trajik bir kahramana dönüşmüştür.

Hüseyin Nihal Atsız'ın sanat eserlerinde tespit edilen gölge arketipi, insanlığı ortak bir değeridir. Her insanın karanlık bir yönünün oluşu, edebî eseri okuyan okuyucuların metindeki figürlerle “özdeşlik kurma”sını sağlayacaktır.

2.4. Hilebaz

“Gölgenin yansıtıldığı en önemli arketipsel figür hilebazdır.” (Sarıçiçek, 2013, 14) Hilebaz, masalarda genellikle “aptal oğlan” şeklinde anılan evrensel bir figürdür ve tüm çabalarına rağmen başarısını aptallığıyla kazanan bir tiptir. Keloğlan, *Grimm Masalları*’ndaki ruh Mercurius hilebazın görüntülerindedir. Hatta Jung, şaman ve büyücü hekimlerin insanlara kötücül oyunlar oynadıkları için onların hilebaz tarafı olduğunu vurgulamaktadır. Aslında şaman ve büyücü hekimin uyguladığı oyunlar kötücül olarak görünse de, insanın yaralarını iyileştirme çabasında olduğu için onları kurtarıcı konumuna yükseltir (Jung, 2017a, 122).

“Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şifa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlak biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir ‘psikologem’, yani çok eski bir arketipik psişik yapıdır. Zira en belirgin tezahürlerinde, hayvansal düzeyin henüz pek üstüne çıkamamış, ayrılaşmamış insan bilincinin sadık bir yansımasıdır.” (Jung, 2017a, 126)

Hilebaz, diğer arketiplerde olduğu gibi sembollerle, hayvanlarla ifade edilebilen bir figürdür. Düşman arketipinin temsil eden yılan, *Atsız*’ın *Her Çağın Masalı: Bozdoğan’la Sarı Yılan* adlı hikâyesinde görülmektedir. Özellikle Türk mitolojisinde uğursuzluğun sembolü sayılan ve sarı renge sahip bu yılan, deliklere ve kovuklara sığınmasıyla hilebazın acizliğini ifade eder. Bozdoğan’dan korktuğu ve onu yarıştırmak istediği için türlü oyunlara karışan yılan: “Aman! Aksungur kardeş! Ben sana yardıma geliyordum. Bozdoğan seninle dövüşmeye geliyor. Sana bu haberi yetiştirmek için bak ne kadar yoruludum.” (Atsız, 2019, 76) diyerek sinsi ve yalancılığıyla doruğa ulaşmak için zaman kazanmaya; doğan ve sunguru birbirine düşürmeye çalışmıştır. Hikâyenin başlığından da anlaşılacağı üzere, yılan arketipinin düşmanı temsil etmesi metinde açık bir şekilde verilmiş ve hilekâr kimliği vurgulanmıştır.

Dalkavuklar Gecesi, dalkavuklarla dolu figürlerin barındığı hacim bakımından kısa bir hiciv romanıdır. Roman, Hattuşaş kralının sarayda bulunan tılsımlı suyun ne olduğunu bulabilmeleri için farklı ülkelerden ve Hattuşaş’ta yaşayan dalkavukları bir araya getirmesiyle yaşanan olayları anlatır.

İlânasam, Cüce İrdas, Başhekim Ziza, Vezir Pilga ve Nidiba, İduskam, Teşen, Sabba, Yamzu gibi kişiliklerle gösterilen dalkavukların ortak özellikleri din istismarcısı, yalancı, riyakâr, onursuz, ayyaş, aptal, yozlaşmış, zevk ve şehvetperest, çıkarıcı, bencil, vefasız gibi tüm kötü huyları bünyelerinde barındırmalarıdır (Özdemir, 2007, 282).

“Her şeyin Pundunu Bulan Filozof” başlığı altındaki ilk hilebaz figürü “sevimsiz yalan dolancı” bir yüzle görünen İlânasam’dır. “Anası onu yılan yumurtasıyla beslediği için çok hain” (Atsız, 2018, 21) olan İlânasam, kendisinden başka kimseyi düşünmeyen bencil, hilekâr bir kişiliktir. Sahtekârlığını babasından alan bu sahte filozof, krala yaranmak için şiirler yazar.

Cüce İrdas ise şişman göbeği ve cüce boyuyla pek gülünç bir yaratık (Atsız, 2018, 25) olarak tasvir edilir. Gençliğinde “tavuk çalarak geçinen” İrdas, sonraları methiyeleriyle kralın dalkavukları arasında yerini almıştır (Atsız, 2018, 25). Yazarın ironik bir dille kaleme aldığı eserinde karakterler hilekâr ve dalkavuk kimlikleriyle açık bir şekilde belirtilir. Keza İrdas, krala “şurada yirmi defa takla atayım...” (Atsız, 2018, 26) diyerek paçasını kurtarmaya çalışan, adeta ip üstünde yürüyen bir cambaza benzemektedir.

Sarayın başhekimini olan Ziza çingene bir anneden doğmuş yalancı ve yabancı bir heriftir. O hiç sevmediği Cüce İrdas’ı çıkarları doğrultusunda göklere çıkarmaktan geri durmayarak dalkavukluğunu bariz bir şekilde gösterir (Atsız, 2018, 29).

Romanda Mısır’dan gelen bilgin (!) ise yabancı dalkavuklar arasında kendini göstermeye uğraşır. Şaşı gözlü kralı şehlâ gözlü olarak öven bu adam Tuttaşil’i hayrete düşürmüştür. Tuttaşil kralın hıyar kadar büyük olan burnunu bu adamın fındık burunlu yapacağını bile düşünür (Atsız, 2018, 34).

Kralın gözdesi Yamzu ise romandaki hilebaz figürünün kadın temsilcisi olarak görülmektedir. Yuvarlak yüzlü, uzun saçlı, ayı balığı gibi şişman gövdeli (Atsız, 2018, 32) olan bu kadın Hattuşaş güzeli seçilmiştir. İlânasam yazdığı şiirde Yamzu’yu övmeye çalışırken aslında onun “*Şehvet denilen bağda bir akşam ayılan kız/Her gün yeni bir kalbi sokan yılan kız!*” (Atsız, 2018, 50) dizeleriyle “baştan çıkarıcı kadın” işlevini vurgulamaktadır. Kraliçe olmak için cilve yapan kırıtarak ortalarda dolaşan bu kadın, kralı baştan çıkarmaya çalışır; onun savaşa gitmesini türlü oyunlarla engeller (Atsız, 2018, 54-56).

Romadaki şahıslar kadrosu Tuttaşıl, Hatti bilginlerinden İkeznini ve Kâhin Şilka dışında dalkavuklar geçidinden oluşur. Kendi çıkarları için krala yaranmaya çalışan bu karakterler çoğunlukla Hattuşaş halkından olmayıp hilebazlıkları sayesinde bir yerlere gelmişlerdir. Fiziksel görünüşleri mitsel anlatılarda ve masallardaki gibi gülünç ve kusurlu bir şekilde tasvir edilen bu kişilikler aslında her türlü fenalığı yapabilme eğilimine sahiptirler. Vatanı, adalet ve namusu yüce bir değer olarak görmeyen dalkavuklar Yamzu için kadın çizmesi yapmanın askerlikten daha büyük bir hizmet olduğunu bile dile getirmektedirler (Atsız, 2018, 57).

Z Vitamini romanı da tıpkı *Dalkavuklar Gecesi* gibi eleştiri içeren kısa bir romandır. Gerçek hayattan alınıp kurgusal kimliğe bürünen karakterlerden oluşan bu roman, Cihan Özdemir'in de belirttiği gibi güçlü satirik unsurlar taşımaktadır (Özdemir, 2007, 206).

Dalkavuklar Gecesi'nin kurgusuna paralel bir şekilde görünen *Z Vitamini*'nde, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ve çevresindeki diğer yöneticilerin “gülünç”lüğe varan dalkavuklukları anlatılmaktadır. İsmet İnönü çevresindeki; Başbakan Hasan Âli Yücel, Başbakan Yardımcısı Ahmet Emin Yalman, Maliye Bakanı Kasım Gülek, Sağlık Bakanı Pavlâki Özoğuzer, Millî Eğitim Bakanı Falih Rıfkı Atay, Dışişleri Bakanı Aliye İtir, Millî Savunma Bakanı Kâzım Özalp, Ticaret Bakanı Rıza İnönü, İşletmeler Bakanı Ömer İnönü ve İçişleri Bakanı Karabet Öztürk gibi kurgusal kişilikler, çıkarları doğrultusunda hareket eden din, dil ve millî hassasiyeti hiçe sayan özellikleriyle hilebaz figürünü temsil etmektedirler. Bu kişilikler devletin bütçesini çarçur etmiş millî kimliği parçalayıp çıkarları doğrultusunda “Şengül Üniversitesi” kurarak kendi seçtikleri profesörleri bu üniversiteye hoca olarak atamışlardır. Düşmanları dost gibi algılayan İsmet İnönü, Şengül Üniversitesi'nin İslam dinî profesörlüğüne Papaz Yakavos'u getirmiştir (Atsız, 2018, 108).

Romanda Türkiye'nin isminden, Türk bayrağının rengine kadar değişim yapan bu kişilikler, tarihindeki bütün zaferleri reddederek sınır komşularına ve Batı ülkelerine yaranmaya çalışmışlardır. Keza Türkiye'yi “Beşereli” ismine çeviren bakanlar, İran'ı karşılarına almamak için bu ismi Beşeristan'a dönüştürmüşlerdir (Atsız, 2018, 93).

Beşeristan Başsavcısı olarak tanıtılan Nâzım Balöç, İsmet İnönü'ye yaranmak için “Ben vaktiyle size olan sadakatimden babamı bile inkâr etmiştim.” (Atsız, 2018, 112)

diyerek hilekâr kimliğini gözler önüne sermektedir. Romanda Beşerî Şef, balıkların kendilerinin ecdadı olduğunu şöyle belirtir:

“Ecdada saygı Beşeristan’ın şanındandır. Biliyorsunuz ki, ecdadını inkâr eden, hor görülenler piçtir, soysuzdur. Biz asla soysuz değiliz; olamayız” (Atsız, 2018, 116) Görüldüğü gibi yazar bu tutumla adeta roman kahramanlarını eleştirmiş, kendilerinin ağzından bu eleştiriyi ironik bir dille okuyucuya sunmuştur.

Çıkarları doğrultusunda hareket eden hilebaz figürü, başı sıkışınca paçasını kurtarmak için türlü oyunlarına devam etmektedir. İhtilal haberi alınan mecliste, Başbakan olan Hasan Âli Yücel gemiyi ilk terk edenlerden biri olmuştur. Anlatıcı, Başbakan Hasan Âli Yücel’in kaçışını şu cümlelerde dile getirir:

“Hasan Âli, Mevlevi sikkesi giyerek Türkçülerin ortasında dönmeye başlamış. Mevlevilik Türk tarikatidir, ben de Mevleviyim diyip Türkçü olmuş...” (Atsız, 2018, 124) Yazar, Türkçülerin ortasında dönmeye başladığını belirttiği roman kahramanını hilebazın zorluklar karşısında hemen yolunu değiştirip güçlü tarafa doğru yönelmesini ifade eden “dönme” eylemiyle gösterir. Onun gibi Falih Rıfkı, Aliye İtir gibi pek çok bakan da ihtilalden korkup kaçmış; İnönü’nün güvenmiş olduğu tüm yabancı kişilikler de onu birer birer terk etmiştir.

Romandaki diğer kurgusal kişiliklerin isimlerindeki sembolizasyonlar da dikkat çekicidir. Özellikle “yadırganacak yönü olma, gariplik, tuhaflık” (www.tdk.gov.tr) manasına gelen “garabet” ve aptalca davranışta bulunanlara söylenen “şapşal” sözcüğünü çağrıştıran Korgeneral Karabet Şapşalyan; Apostol Çakaloğlu gibi isimler hilebazın aptal oğlan ve kurnazlık yönünü yansıtmaktadır. Ayrıca romandaki Bizans patriği Athenagoras, Haralambos, Bro Haso Tello, Solomon gibi figürler de hilebaz arketipini temsil etmektedir.

Bozkurtların Ölümü romanında gölge arketipinin yansıması olan hilebaz figürü; İçing Katun, Şen-King, Çin çasıtı Van-zin-şan ve kurnazlık yapan tutsak Çinliler üzerinden görülmektedir. Aslında gölgenin temsilcisi olan bu kişilikler, Göktürkleri çıkarları için kandırmayı kendilerine âdet edinmişlerdir. “Kurnaz”, “albız” şeklinde tasvir edilen İçing Katun, ailesinin Çin tahtına geçebilmesi için her hilekârlığa başvurur; kağanı kışkırtır, devletin iç işlerine karışır, katunluk vasfını kullanmaya çalışır. Katun, kardeşi

Şen-King'in İşbara Alp'in büyük kızı Almıla ile evlenebilmesi için "İşbara Alp'in tümenbaşı olacağını biliyordu. İşbara Alp gibi bir tümenbaşının yardımından uzak kalmak ödenmez bir kayıp olacaktı." (Atsız, 2014a, 222) şeklinde düşünerek her çareye başvurur. Almıla'yı kardeşi Şen-King'e almak için çâşıtlarını onbaşı Pars ve Almıla'nın peşine takar (Atsız, 2014a, 222).

Hilekârlığını ablası katundan alan Şen-King de Almıla'yı görebilmek, onunla evlenebilmek için her yolu denemiştir. Şen-King'in sahte at yarışı düzenleyip Türk çerilerini Almıla'dan uzaklaştırmaya çalışması onun küçük oyunlarından biridir.

Şen King'in baş yaveri olan Van-zin-şan da aslında hilebazlığın en açık bir şekilde görüldüğü kişiliklerdendir. Çünkü Van-zin-şan, Çin tahtında olan kağanın çâşıtıdır; İçing Katun ve kardeşini de kandırarak onları büyük bir şaşkınlığa uğratmıştır. Bir Çinli olan Çang-su ise Kür Şad'ın kardeşi Tulu Han'ın adamıdır. "Hilekâr yüzünde kötü gülümsemeler dolaşan", "kötülük etmekten ve araya fit sokmaktan hoşlanan" (Atsız, 2014a, 282) bu kişi yine hilebazlığın sinsi yabancı kimliğini gösterir. Romanda Çinlilerin özellikle ticarete Türkleri kandırmaları hilebazlığın başka bir örneğidir. Kara Kağan'ın İçing Katun'la geçen bir konuşmasında kağan: "Ticaret ise bize bir şey kazandırmıyor. Ne zaman alışveriş olsa Çinliler Türkleri kandırıp aldatıyorlar." (Atsız, 2014a, 70) diyerek Çinlilerin kurnazlığını vurgular. Ayrıca, Fulin gibi evli Çinli kadınların Türkleri baştan çıkarmaları, Çin elçilerinin ateş aracılığıyla Türklerin asker sayılarını haber vermeleri bu figürün eylemlerinden sayılmaktadır.

Tanrısal-hayvansal doğası olan hilebaz, kozmik bir ilk varlıktır. O, insanüstü özellikleri sebebiyle insandan üstünken, aynı şekilde hayvansal özellikleri, akılsız ve bilinçsizliği sayesinde insandan aşağı özelliktedir. Hatta beceri yoksunluğu onu hayvandan bile aşağı yapabilir. Hilebazın eksik yönleri, öğrenme hırsına sahip olan insanın doğasını göstermesidir (Jung, 2017a, 130).

Bozkurtlar Diriliyor romanında yine Çinli taraflarında görülen hilebaz figürü en net tasvirlerle Hoay-i ile karşılanmaktadır. Çin imparatoriçesi Vu'nun gözdesi olarak tanıtılan başkomutan Hoay-i, Buda rahipliğinden gelmedir; iki yüz bin kişilik orduyu değil iki yüz kişilik orduyu bile yönetemeyecek şekilde de kabiliyetsizdir. Caka satarak ortada dolaşan bu adam aslında sarayın ciddi adamları tarafından "soysuz züppe" ve "beceriksiz soytarı" olarak görülür (Atsız, 2014a, 562). Aynı zamanda aptal ve iradesiz

olan Hoay-i, yaveri Yin-şao (Türk çasıtı Karabuka)'nun oyunlarına da çabucak kanmaktadır (Atsız, 2014a, 563-572).

Ayrıca romanda Çin subaylarının kadın kılığına girip Göktürklerden kaçmaya çalışmaları (Atsız, 2014a, 499) hilebazın arketipsel işlevini yansıtır.

Atsız'ın romanda düşman Çin tarafının hilebazlığını öne çıkarması ve bu figürlerin er ya da geç foyalarının açığa çıkması okuyucunun gözünde masallardaki “aptal oğlan” imajını çağrıştırır. Bu sebeple metne güldürücü vasfı da kazandıran bu karakterler, edebî metnin okuyucu nezdinde bir farklılık yarattığını gösterirler.

Deli Kurt romanında hilebaz figürü; Çakır'ın karşısına “derviş” kılığında çıkan Bozlak Baba ve adamları, Torlak Kemal, Çingene Mıstık ve Piç İlyas ile görülmektedir. Çakır'ın Balâ Hatun'u süt anasının yanına götürdüğü yolculukta karşına çıkan derviş görünümlü bu adamlar Yıldırım Beyazıd'ın oğlu Mehmed Beğ'in adamlarıdır. Zebellâ kılıklı ve zebani gibi kuvvetli olan dervişler, İsa Beğ'in adamı olduğunu bildikleri Çakır'ın yoluna çıkarak göğsündeki mektubu almaya çalışırlar. Buna rağmen Çakır, yiğitliğiyle bu dervişleri alt etmiş, öldürdüğü adamla olan isim benzerliği sayesinde yolculuğunu güvenli bir şekilde tamamlamıştır (Atsız, 2012, 17-18). Bir derviş kılığıyla görülen Torlak Kemal aslında çifitliğiyle bilinen, molla görünümlü sapkın bir hilebazdır. Mitolojik figürlere benzer bir şekilde kurgulanan bu adam “çıyan suratlı, hain bakışlı, çirkin birisi” (Atsız, 2012, 58) olarak tasvir edilir. Onun peşinden gelen dervişler ise, “Lâ ilahe illallah! Baba Resûlullah” diye haykırarak hilebazın oyunlarına kurban gitmiş bireylerdir (Atsız, 2012, 56-58).

Çingene Mıstık ise “cellat” sıfatı altında saklanan uğru kılıklı, pis ve bed sesli bir eşkıyadır (Atsız, 2012, 24). Bir ormanda beş arkadaşıyla birlikte Çakır'ın yolunu kesen Mıstık, hilebazın arketipsel yönünü gösterir. Çingene olduğu bilinen bu eşkıya ve adamları Atsız'ın kurguladığı kötü figürler gibi Türk değildir.

Diğer bir hilebaz Çakır'ın adamı olan Piç İlyas'tır. Fiziksel tasviri “kısa boylu, kıvrıkcık saçlı, esmer, şişman ve şaşlı” (Atsız, 2012, 69) şeklinde yapılan İlyas, hangi milletten olduğu bilinmeyen bir dönmedir. Bu sebeple Çakır Ağa tarafından “Piç İlyas” olarak anılmaktadır. Otuz beş yaşlarında olan bu adam; obur, hırsız ve yalancıdır. Çakır'dan

korktuğu için hırsızlık yapmayan İlyas'ın tek iyi özelliği, kendisine verilen görevlere mutlak uymasındır (Atsız, 2012, 69-70).

Ortaçağ dinsel adetleriyle ortaya çıkan hilebaz figürü, zamanla İtalyan komedi sahnelerinde muzip ve ahlaki yönden düşük görünümüyle yer almaya başlamıştır. Genellikle hayvansal düzeyin biraz üstünde “ayrışmamış insan bilincinin sadık bir yansıması” olarak tanımlanan hilebaz, bilinçdışındaki karşıt eğilimlerle gösterilen çocuksu, düşük karakter kişilikle temsil edilmektedir. (Jung, 2017a, 126).

İlyas, Jung'un muzip ve ahlaksal açıdan düşük seviyelerde tanımladığı hilebaz figürünün açık bir şekilde temsil etmektedir. Onun pis boğaz oluşu, ahırlarda yatıp kalkması hayvansal düzeyin üst sınırındaki görüntüye karşılık gelmektedir. İlyas'ın yolda boş durmayan boğazını “Benim at biraz yoruldu da, yükü azalsın diye torbaları hafifletmeye uğraşıyorum.” (Atsız, 2012, 71) diyerek muzip bir cümleyle savunması onun kurnazlığını da göstermektedir. Yine şaraba pekmez demesi; yalanı ortaya çıkınca ikisi de kırmızı olduğu için yanlışlıkla pekmez yerine şarap aldım diyerek lafı çevirmesi onun aynı zamanda işi şeytanlığa çalışan bir zekâ taşıdığını gösterir (Atsız, 2012, 71-72). İlyas bir yolculuk sırasında mırıldandığı yarım yamalak şarkılarıyla Murad'ı sinirlendirir ancak verdiği cevap yine hilebazın cin fikirliliğini, komik görünüşünü yansıtır. Onun “Ben dünyanın birinci aşığıyım. Ben anamdan âşık doğmuş, doğumunun ertesini günü anama, komşunun kızını bana almazsan sütünü emmem demişim...” (Atsız, 2012, 208) sözleri Murad'ı yumuşatmaya yetmiştir.

Macar ordusunun başındaki başbuğ Yanko da “kurnaz tilki” (Atsız, 2012, 200) vasfıyla hilebaza örnek gösterilir. Yazarın özellikle farklı milletlerden ele aldığı bu kişileri mitolojik metinlerdeki gibi çirkin bir görüntüyle tasvir etmesi önemlidir. Bu şekilde kurgulanan karakterler, okuyucunun hayvani eğilimleriyle hesaplaşması hususunda büyük önem taşımaktadır. Hilebaz figürünün sanat metinlerine yansıması aynı zamanda okuyucunun bu davranış kalıplarından aldığı “şaşıрма” duygusunu da harekete geçirmektedir.

Ruh Adam romanında gölge arketipinin hilebaz görüntüleri Yek, Osman Fişer, Selim Key'dir. Hilebazın farklı görünüşlerini yansıtan bu figürlerin ortak özellikleri, tıpkı *Deli Kurt* romanındaki gibi milliyetsiz, Yahudilikten dönme gibi vasıflarla sahip olmalarıdır. Aslen Yek'in yansımaları olan bu figürler Selim Pusat'ın karşısına kimi zaman doktor,

arşiv çalışanı, postacı, asker kimlikleriyle çıkmaktadır. Bu figürler romanın ana kahramanı olan Selim'i ve Selim'in animası Leyla'yı türlü oyunlarıyla kandırmaya çalışırlar. Yek'in görüntüsü daima "kılıksız, çirkin yüzlü" ve aksak adımlar atan bir adam olarak tasvir edilmekle birlikte onun Leyla tarafından "dünyanın en fena adamı" (Atsız, 2014b, 78-81) olduğunun belirtilmesi dikkat çekmektedir. Selim'in karşısına sık sık çıkan bu kişi "riyakârlıkla hilenin bütün hususiyetlerini taşıyan" (Atsız, 2014b, 102) bir çehreye sahiptir. Mitsel anlatılardaki şeytanın bir görüntüsü olan Yek, gölgenin en büyük yansımasıdır. Yazarın bu figürü karanlık sokaklarda aniden ortaya çıkarması, çirkin ve korkunç bir şekilde tasvir etmesi, Selim'in peşinden adeta gölge gibi dolaştırması okuyucunun "heyecan" ve "korku" duyularını harekete geçirerek edebî metinden büyük bir estetik haz almasını sağlamaktadır.

Hüseyin Nihal Atsız sanat eserlerinde kurguladığı bu figürlerle, hilebazın arketipsel işlevini açığa vurmaktadır. Hilebaz figürlerinin genellikle kurnaz kişilikler ve çirkin bir dış görünüş ile tasvir edilmesi yazarın sadece iyiler ve kötüler şeklinde ayırdığı tipleri ortaya çıkarmaktadır. Hüseyin Özdemir de Atsız'ın roman kahramanlarının ortak özelliklerinin ırk bakımından saf Türk ve kavmiyetçi olduklarını belirtmektedir (Özdemir, 2007, 236). Bu özellikleri barındırmayan kişiler de düşmanın yani hilekâr kişilerdir.

Atsız'ın şiirlerinde de düşman arketipiyle yansıtılan figürler dikkat çekmektedir. Gölgenin yansıtıldığı arketipsel figürlerden olan hilebaz, özellikle şairin *Toprak-Mazi* şiirindeki şu mısradaki gözlemlenmektedir. "*Lenin denen o maskara vatansız köpek...*" (Atsız, 2014c, 20) şeklinde görülen hilebazın, bilhassa düşman arketipini temsil eden köpek ve maskara gibi hayvani düzeyin biraz üstündeki bir tasvirle anılması oldukça dikkat çekmektedir.

2.5. Yaşlı Bilge

İnsan zihninin kolektif bilinçdışında yatan ve kolay tanınabilen arketiplerden olan yaşlı bilge, mitik/efsanevi anlatılarda hatta rüyalarda zor durumda kalan bireyin yolunu aydınlatmak, ona yardım etmek amacıyla ortaya çıkan bir figürdür. *Kül Kedisi* masalında Sindrella'nın baloya gidebilmesi için karşısına çıkan peri anne, Türk masallarında darda kalan kahramanın yolunu aydınlatan Hızır gibi pek çok mitik karakter yaşlı bilgenin birer yansımasıdır.

Masallarda yaşlı bilge, yardım edeceği kahramanın karşısına çıktığında genellikle nereden gelip nereye gittiğini sorarak insanın düşüncesini ve ahlaki güçlerini toplamasına yardımcı olur. Bunun için de kahramana çoğu zaman tılsımlı bir nesne vererek onu uyandırır; ya da hayvanların -özellikle kuşların- yardımına başvurur. Kahramanın gideceği yolları gösterir ve onu tehlikeler karşısında uyarıp önlem almasını sağlar (Jung, 2017a, 89-90).

Ancak yaşlı bilge arketipiyle kişinin kendini özdeşleştirilmesi tehlikeli sonuçlar doğurabilmektedir. Sarıçiçek bu durumla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Onun bilgeliğinin, olağandışı gücünün, sezgi yeteneğinin kendisine ait olduğu zannına kapılan o kişi kendi güç ve yeteneklerinin üstünde bir takım girişimlerde bulunabilir. Bir tür megalomanlığa kapılan bu insanlar sahip olduğu bilinçdışı bilgisi ile anlattıkları birçok insanı büyüleyici bir etki altına alıp geniş bir çevrede etkili olabilir.” (Sarıçiçek, 2013, 17)

Hüseyin Nihal Atsız’ın *Hasan Dayı* adlı hikâyesinde başkahraman olan Hasan Dayı, arketipsel açıdan yaşlı bilge adamı temsil eder. Çünkü o, vatanın kurtulması için gemideki mürettebata yol göstererek onların kaçması için plan yapmış ve gemiden güvenle ayrılmalarını sağlamıştır.

Genellikle eril bilgeliğin kaynağı olan bu figür bilinçdışında olduğu için ufak tefek yapısıyla dikkat çeker; o sadece zor durumda kalan insanın görebileceği potansiyele sahiptir (Jung, 2019, 172). Ayrıca yaşlı bilge, ilkel masallarda Güneş’le ve Ay’la özdeşleştirilmiştir. (Bknz. Güneş Arketipi) Yaşlı bilgenin yardımsever ve ulvi yönleri Tanrı ile bağ kurmasını akla getirmektedir. Mitsel anlatılarda kahramana yardım eden tanrılar bunun en önemli örneklerindedir (Jung, 2017a, 94).

Atsız’ın *Şehitlerin Duası* hikâyesinde yaşlı bilge, şehit kızın rüyasına giren Ay ile temsil edilir.

Ay, “dede” olarak hitap edilen eril kimliğiyle karanlıkları aydınlatan, kahramana öğüt verip yol gösteren “yaşlı bilge adam” olarak görülür. Rüyada:

“Aziz ve sevgili kızım... Sen çok tecrübesiz ve çok bilgisizsin. Mektepte okuduğun şeylerin hiçbir işe yaramadığını hayatta göreceksin. Sana şimdiye kadar kimse

hürmet göstermedi. Hâlbuki sen hürmete layıksın. (...) Sakın hiçbir şeye inanma kızım (...) insanlar vefasızdır” (Atsız, 2019, 47-48)

diyen aydede şehit kızına tembihlerde bulunmuştur.

Dalkavuklar Gecesi romanında yaşlı bilge adam Kâhin Şilka ile karşılaşmaktadır. Onlarca dalkavuk arasında sivrilmiş, mantıklı ve dürüst tek adam Şilka’dır. Falcılık, kâhinlik etmemesine rağmen onun her şeyi bilmesi “kâhin” olarak addedilmesini sağlamıştır. Açık kalpli ve açık konuşan bu adamın asıl mesleği hâkimliktir; ancak kralın vergi kaçakçılığı yapan adamını hapsedirdiği için mesleğinden atılmıştır (Atsız, 2018, 43). Kâhin Şilka, yaşlı bilge adam yönünü dalkavuklar arasında açık bir şekilde ifade edemese de üç yaşındaki oğluna öğütler vermesi onun bu yönünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Z Vitamini romanında yaşlı bilge arketipi, romanın son sahnelerinde İnönü’nün şehitlerle hesaplaşmasından sonra “ak sakallı Tarih Baba” (Atsız, 2018, 132) şeklinde görülür. Tarih Baba, önündeki büyük kitabıyla nesillere bilgi kaynağı olan yaşlı bilgenin mitsel yönünü yansıtır.

Bozkurtların Ölümü romanında yaşlı bilge arketipini temsil eden karakterler Kırac Ata, Böğü Alp’in dedesi, Dede Korkut, Şem-na, Kara Ozan ve Çuçu’dur.

Yaşlı bilge arketipinin temsili olan şamanlar Eliade tarafından “hem teolog, hem cinbilimci; hem esrime uzmanı, hem otacı, avın yardımcısı, topluluğun ve sürülerin koruyucusu, ruhların kılavuzu, bazı toplumlarda bilge ve ozandır” (Eliade, 2009, 20) şeklinde tanımlar. Kara Ozan ve Çuçu Ötükenlilerin ozanlarıdır; onların kutlu sözleri yürekleri dağladığı kadar kahramanları coşturur; onlara yol gösterir. Sözlerinde keramet gizli olan bu ozanlar Eliade’nin dediği gibi şamanın, yaşlı bilge adamın temsilcileridir.

Kırac Ata da Selenge Irmağı kıyısındaki Üç Kaya’da yaşayan ak sakallı ihtiyar bir şaman/kamdır. Bu ihtiyar adam tıpkı masallardaki gibi bir mağarada; doğan, kurt ve ayı gibi hayvanlarla bir arada yaşar (Atsız, 2014a, 163-165). Kür Şad’ın macerasında bir aracı olan Böğü Alp, bahtını okutmak için Kırac Ata’ya gelir. Böğü Alp’in dedesinden öğrendiğimize göre Tanrı erenlerinden biri olan Kırac Ata, İstemi Kağan’ın neler yapacağını önceden bildirmiştir (Atsız, 2014a, 170). Türk mitolojisinde önemli sayılardan olan “üç”, “dört” ve “dokuz” Kırac Ata gibi bir şamanın yaşadığı yerde ve

kehanetlerinde sıkça tekrarlanır; bu durum yaşlı bilgenin mitik yönünü karşılamaktadır. Yardımcı hayvanlarıyla tasvir edilen Kıraç Ata, yaktığı bir ateş ve yassı bir taş ile Böğü Alp'in bahtını okur; Kağan'ı öldürmek isteyen Böğü Alp'e Ötüken'in kaderini belirleyen kehanetini açıklar:

“Kıtlık olunca ay parçalanacak!... Kara Kağan'ı öldürmeyeceksin... Onu tasa öldürecek. Bir ulu şehirde toplanmış kırk er görüyorum... Aralarında sen de varsın... Yağmur yağıyor. Irmağın kıyısında dövüşüyorsunuz. Budun kurtuluyor... Adınız unutulmayacak!... Bin üç yüz yıllık ölümden sonra dirileceksiniz... Acunun batımına dek adınız gönüllerde kalacak.” (Atsız, 2014a, 172)

Bu cümleleri duyan Böğü Alp, yaşlı bilge adam olan Kıraç Ata sayesinde pek çok şey öğrenerek Ötüken yolunu tutmuştur.

Kahramanın yolunu aydınlatan diğer bir figür ise Böğü Alp'in ölen dedesidir. Bu dede ölmeden önce kahramana ok atmasını ve kargı kullanmasını; ata binmesini, güreşmesini öğretmiş; kişioglunun bu dünyaya savaşmak, vuruşmak için geldiğini ve Türkeli'ne Türk budununa kötülük edenlerin her kim olursa olsun tepelemesini öğütlemiştir (Atsız, 2014a, 170). Kıraç Ata'yla akraba olan dede, Böğü Alp'e dünyada pek az kişinin bildiği Kıraç Ata'nın yaşadığı yeri anlatmıştır. Böğü Alp'in dedesi Kıraç Ata kadar olağanüstü özellikler göstermese de kahramana verdiği bilgiler ve öğütler sayesinde onun bireyleşmesine büyük yardımı dokunmuştur.

Oğuz Destanı'ndaki bilge koca olarak anılan Ulu Türk (Ulug Türük) ilk şaman ruhu olarak takdim edilir; çeşitli varyantlarda her şeyi bilen bilgeler/vezirler olarak görülür. Dede Korkut (Korkut Ata) “ulu Türk” imajını taşıyan bir destan kahramanıdır; Oğuz kavminin bütün müşkülünü hâleden bilge adamdır. Her ne iş olursa akıl danışılan yegâne kişi olan Dede Korkut, aynı zamanda ozan gibi faaliyet de gösterir (Bayat, 2013, 85).

Bozkurtların Ölümü'nde yaşlı bilgenin diğer temsilcisi Türk kültür ve mitolojisinde önemli bir figür olan “Dede Korkut” ile görülmektedir. Romanda ayrıntılı bir şekilde dile getirilmese de Doğu Kağanlığı'nda Tüng Yabgu Tarkanları arasında yer alan ak sakallı Dede Korkut (Atsız, 2014a, 193) bir yarış esnasında önemli bir kişi olduğu için Tanrı'ya yakarmış ve oyunları başlatmıştır (Atsız, 2014a, 197).

Romadaki diğer yaşlı bilge adam, kendini ünlü Çin filozofu Çao-lien'in çıracağı olarak tanıtan filozof Şen-ma'dır. Savaşa karşı olduğunu söyleyen Şen-ma'nın amacı hocasına verdiği sözü tutarak insanlara bilim ve felsefeyi öğretmektir. Altmış beş yaşlarında bilgin bir ahlakçı olan bu adam felsefesini yaymak için pek çok yeri gezmiş; gezdiği yerlerin dilini, ahlakını kültürünü öğrenmiştir (Atsız, 2014a, 348).

“Yaşlı adam bir yandan bilgi, tefekkür, içgörü, bilgelik, zekâ ve sezgiyi, diğer yandan ‘ruhsal’ karakterini yeterince yalın yapan iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlâki nitelikleri temsil eder.” (Jung, 2019, 170)

Yol gösterici, eğitici bir öğretmen kimliğiyle Yamtar'ın karşısına çıkan Şen-ma da yaşlı bilge arketipinin bir yansımasıdır. Her ne kadar Yamtar onun sözlerini bir müddet dinleyip daha sonra ondan uzaklaşsa da Şen-ma öğrettiği bilgiler sayesinde Yamtar'ı “filozof”laştırmaya çalışmıştır. Kara Ozan ve Çuçu da Göktürkleri kopuzu etrafında toplayıp söyledikleri deyişlerle onları ruhsal yönden aydınlatarak yaşlı bilgeyi temsil ederler.

İkinci kitap olan *Bozkurtlar Diriliyor*'da yaşlı bilge; Urungu'nun annesi, ihtiyar demirci, yaşlı kadın, Uçar Kam, Tonyukuk, Binbaşı Pars, ve Kopuzcu karakterleri üzerinden ele alınır. Rüyalarda genellikle “büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi” ya da kılavuz (Jung, 2017a, 86) olarak görülen yaşlı bilgenin dişil yönü “büyükanne” ile karşılaşılır. Toprak Ana, verimlilik tanrısı, rahibe, büyücü kadın yaşlı bilgenin dişil kimlikleridir (Jung, 2006, 74-75).

Kür Şad'ın konçuyu olarak bilinen ve romanın ilerleyen bölümlerinde isminin Altın Tarım olduğunu öğrendiğimiz bu kadın “yaşlı bilge kadın”ı temsil eder. Jung gibi bilgeliğin cinsiyete bağlı bir özellik olmadığını dile getiren Mascetti, erkek ya da kadın kahramanların varoluş çözümlerinde kendine yardımcı olan birçok bilge kadınla karşılaşabildiğini vurgular. Örneğin Yunanca bilgelik manasına gelen “sofia” sözcüğünden hareketle; Sofia, bilgeliğin cisimleşmiş hâlini gösteren dişil bir güçtür. Aynı şekilde Mısır'ın önemli tanrıçalarından olan İsis (Maat) de bilgeliği temsil etmektedir (Mascetti, 2000, 50-53).

Altın Tarım da yaşlı bilgenin dişil yönü olan büyükanneliği, akıl danışılan, öğreten yönünü simgelemektedir. Altın Tarım'ın en büyük özelliği kocası gibi vefalı, soylu bir kişi olmasıdır. Oğlu Urungu'ya ölmeden önce:

“Bozkurt soyunun yüce bir oğlusun. Çünkü Kür Şad'ın oğlusun (...) Kağan olmak hakkı iken baban bu haktan vazgeçerek vuruştı. Sen de babana yaraşır oğul olmak istiyorsan Bozkurt soyundan olduğunu kimseye söylemeden yaşa. (...) Çünkü en güçlü insan, hakkından vazgeçen insandır. En büyük kahramanlık da hiçbir karşılık beklemeden yapılındır.” (Atsız, 2014a, 436)

diyerek bilge bir tavırla en büyük öğüdünü vermiştir. Bununla beraber Altın Tarım insanlar tarafından akıl danışılan, en doğru sözü söyleyen bir kadın olarak bilinir. O babasız büyüttüğü oğlu Urungu'ya okçuluk dersleri vermiş, onu babasına layık bir er gibi yetiştirmiştir.

Genç Buluç'un dedesi olan ihtiyar demirci de özellikle demirciliğin bilginin kaynağı, ateşin efendisi olan yönüyle yaşlı bilge arketipini yansıtır. Yüz yaşında olan bu ihtiyar adam bir mağarada yaşamaktadır. Göktürk ordusuna kılıçlar yapıp son nefesini veren bu adam, gönlüne Tanrı'dan bir ses geldiği için (Atsız, 2014a, 481) Göktürklerin kağanı olacak İteriş'in ve öldü sanılan Kür Şad'ın oğlunun ismini yaptığı kılıçlara işlemiştir. Gönlüne gelen bu Tanrısal ses, ihtiyar demircinin kutsal bir bilge olduğunu gösterir.

Ay Hanım'ın obasından olan yaşlı bir kadın da Ersegün'e kara sevdası için öğütler vererek yaşlı bilge kadın tipini gösterir. Romanda Binbaşı Pars'a yıllar önce yardım etmiş ihtiyar bir koca olan Uçar Kam da şaman olarak bu arketipi temsil eder. Geriye dönüş yöntemiyle anlatılan Uçar Kam, bir mağarada yaşamış Onbaşı Pars ve Almila'ya yıllar önce yol göstermiştir (Atsız, 2014a, 525-526).

Kutluk Şad'a ordusuna katılan Tonyukuk, savaşlarda bilgisi ve aklıyla iyi iş idare ettiği için “Bilge Tonyukuk” unvanını almıştır (Atsız, 2014a, 485). Göktürklerin yeniden dirilişinde bilgisiyle pek çok işin üstesinden gelmesini sağlayan Tonyukuk “bilge” mahlasıyla da yaşlı bilgenin önemli temsilcilerinden olmuştur.

Binbaşı Pars da bu arketipsel değeri ifade eden karakterlerden biridir. Seksen yaşına gelmiş olan Pars, “seksen yıllık bir dirliğin kendisine verdiği tecrübe ile” “çok yaşamış, çok görmüş” “başkalarının bilmediği şeyleri bilen” (Atsız, 2014a, 546) bir insandır.

Pars, Urungu'nun Kür Şad'ın gençliğine ne kadar çok benzediğini fark etmiş ve onun Kür Şad'ın bıçağını taşıdığını düşünerek “aldanmamıştır” (Atsız, 2014a, 556). Binbaşı Pars, aynı zamanda Urungu'ya annesinin gerçek adını söyleyerek kahramanın zihnindeki karanlığın aydınlatılmasını sağlamıştır. Romandaki kopuzcu da söylediği öğüt ve ibret dolu deyişlerle yaşlı bilgenin arketipsel yönünü karşılar.

Deli Kurt romanında yaşlı bilge arketipi; Hızır, Kara Çoban, Varsak obasındaki yaşlı nine ile gösterilmiştir. Özellikle Hızır motifi, Gökçen'in olağanüstü doğumuyla görülür. Halk inançlarında Hızır imgesi, yaşlı bilgenin bir yansımasıdır. Hızır'ın en önemli işlevlerinden biri zor durumlarda ve felaketlerde insanlara yardım etmesidir. Destan, hikâye, masal gibi türlerde genellikle kahramanın hayatını kurtaran, onu kötülüklerden koruyan Hızır, zat şeklinde tasavvur edilir. Hızır'ın başka bir özelliği ise iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandırmasıdır. Bu özellik yaşlı bilgenin adalet olgusuyla da özdeşleşmektedir. Bereket ve bolluğa kavuşturma, savaşlarda yardım etme gibi işlevler Hızır'ın diğer özelliklerindedir (Ocak, 2012, 109-116).

Satı Kadın'ın anlattığı masala göre çocuğu olmayan bir yörükün evine ak sakallı bir yolcu misafir olmuştur. Yörük ve karısı ellerindeki son lokmayı Tanrı misafiriyle paylaşıp, hürmette kusur etmeyerek bu adamı ağırlamışlardır. Ertesi gün obadan ayrılan konuk, kendini tepenin eteğine kadar uğurlayan çifte, gitmeden önce bir dertleri olduğunu söyleyip tepedeki yemişsiz ağacı göstererek oradan bir elma koparmıştır. Aslında Hızır olan bu ak sakallı adam kopardığı elmayı yörük ve karısına yedirip “çocuğunuz olur” müjdesini vererek ortadan kaybolmuştur (Atsız, 2012, 63-64). Aynı şekilde Gökçen kızın karşısına da çıkan Hızır, ona yemişsiz ağaçtan kopardığı narın bir yarısını yedirmiş; diğer yarısını da kızın sevdiği şehzadeye götüreceğini söylemiştir (Atsız, 2012, 65). Görüldüğü gibi Hızır, masalarda olağanüstü özellikler gösteren keramet sahibi bir ak sakallı ihtiyar olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe yaşlı bilgenin temsilcisi olan Hızır, *Deli Kurt*'ta da aynı işlevi göstererek çocuksuzlara ve kavuşamayan âşıklara yardım eden bir zat olarak yansıtılmaktadır.

Varsak beğinin baş çobanı olan Kara Çoban da Eliade'nin tanımladığı gibi sürülerin koruyucusu olan bir yaşlı bilgedir. Altmışlık bir koca olan bu çoban, yanındaki genç Göcenoğlu ile kopuzun tellerine vurup Şeytan Dağı'nın masalını anlatır. Kara Çoban bu

masalı en iyi bilen kişidir; ıssız bir yerde yaşayan bu adam mistik ve esrarengiz görüntüsüyle kahramanları bilgilendirir, yönlendirir (Atsız, 2012, 131-133).

Romanda yaşlı bilgenin dişil yönünü vurgulayan bir diğer karakter de Varsak obasında Murad'ı konuk eden yaşlı ninedir. Satı Kadın'a benzettiği bu yaşlı kadınla Gökçen'in ailesi hakkında konuşan Murad, ondan yeni bilgiler öğrenmiştir. Bu yaşlı kadın kahramana yol göstermesi bakımından yaşlı bilge arketipini temsil eder.

Bununla birlikte romandaki Esen Börü, Uçkara Bahşı gibi şaman/kamlar da yaşlı bilgenin yansımalarıdır. Ayrıca romanın sonlarında Azap Beğ'in Macar ölülerini göstererek; "İçlerinde bir ak sakallı bulunsaydı bu hale düşmezlerdi!" (Atsız, 2012, 236) sözü, yaşlı bilge arketipinin insanlık için büyük bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü yaşlı bilge, insanlığın ortak bilinçdışında yer alan evrensel bir olgudur; her millette insana yol gösteren, bilgi ve akıl veren bu figür insanlığın son gününe kadar değerini kaybetmeyecektir.

Ruh Adam'da yaşlı bilge Selim'in rüyalarında, hayallerinde karşısına çıkan otorite sahibi bir kılavuz olan Şeref ile görülmektedir. Şeref, Selim'in yegane dostu olmuş; onun içindeki en gizli sırlara hâkim bilge adam imajıyla karşımıza çıkmıştır. Selim'e yaklaşık iki bin yıl önce Mete'nin ordusunda yüzbaşı olduklarını hatırlatan Şeref, arkadaşına "Pusat! Kendine gel. İradeni takın. Akılını kullan." (Atsız, 2014b, 209) diyerek, onu sonsuz ızdıraptan döndürmeye ve gerçek kimliğine yönlendirmeye çalışmıştır.

Atsız'ın şiirlerinde yaşlı bilge figürü *Yakarış*, *Yolların Sonu*, *Kömen* ve Türk gençliğine hitap ettiği şiirlerin IV. kısmında gözlemlenmektedir.

Yakarış şiirinde yaşlı bilgenin kadın yönünü temsil eden Toprak Ana:

"Gözümüzde bir hasret parlayarak düşünce,

Toprak ana elbette bize açar kolunu.

Onun kadar düşünmez bizi hiçbir düşünce,

Kendi koynunda saklar can veren her oğlunu." (Atsız, 2014c, 8) mısralarında arketipsel

açıldan kahramanı koruyan, destekleyen "ana" kimliğiyle görülmektedir. Şiirin ikinci bölümünde "yaşlı bilge adam" ı temsil eden Yavuz Sultan Selim de şairin "*Yarın Yavuz*

dirilip bize buyruk verince” (Atsız, 2014c, 10) mısrasında, kahramanların yolunu aydınlatan, öğüt vererek macerasını destekleyen yardımcı kılavuz kişiliğiyle görünmektedir. Şair bilhassa önemli bir padişah ve bilgi kaynağı olan Yavuz’u, orduları yöneten komutan kimliğiyle yansıtır ve ardından gelenlere buyruk verdiğini dile getirerek yaşlı bilgenin arketipsel yönünü belirgin bir şekilde vurgular.

Yolların Sonu şiirinde ise yaşlı bilge, kahramanların önderi bir kişilik olan Kür Şad ile gösterilmiştir. Tanrılaşan erleri, “Dilek” adındaki bir saraya çağırın Kür Şad’ı:

“Hepsi sussa da "Kür Şad" uzatarak elini:/"Hoş geldin oğlum ATSIZ, kutlu olsun!" diyecek.” (Atsız, 2014c, 12) şeklinde ifade eden şair, Kür Şad tarafından tanrılaşanların barındığı bu mekâna kabul edildiğini belirtmektedir.

Anlatılarda, efsanelerde her zaman bilge adam ya da kadın olarak görülmeyen yaşlı bilge arketipi, Türk destanlarındaki dişi bozkurt gibi kahramana yol gösterici, kılavuzluk edici işleviyle yansımaktadır. *Kömen* şiirinde “bozkurt” kimliğiyle dikkat çeken yaşlı bilge, Türklere kılavuzluk eden yönüyle ele alınmaktadır.

“İzleyip Gök Börü’nün gölgesini” (Atsız, 2014c, 35) diyen şairin, yaşlı bilgeyi insan dışında kılavuzluk eden; özellikle Türk mitolojisinde ata kimliğiyle karşımıza çıkan bozkurtla ifade etmesi şiire farklılık kazandıran dikkat çekici bir ayrıntı olmuştur. Atsız’ın Türk gençliğine hitap ettiği şiirlerden birinde de yine yaşlı bilgenin kılavuzluk vasfı Kül Tegin yazıtı gibi insan dışı bir nesne ile yansıtılmaktadır.

Şair *“Doğru sözü ‘Kül Tegin’ kitabesinde ara*” (Atsız, 2014c, 56) diyerek Kül Tegin’in adına Orhun Vadisi’ne diktirilen ve Türklere kılavuzluk edecek bilgileri gösteren yazıtla bu arketipsel figürü hatırlatmaktadır.

Hüseyin Nihal Atsız sanat eserlerinde mitik anlatılarda da tezahürlerini gördüğümüz karakterlerle yaşlı bilge arketipini okuyucuya yansıtmıştır. Eserlerinde bilge bir adamın olayların seyirini değiştirmedeki etkisini, onlar sayesinde kahramanların “birey olma” yolundaki başarısını vurgulayan Atsız, aynı zamanda Türk mitolojisinde önemli yere sahip olan “Hızır”, “Dede Korkut”, “ozanlar”, “kamlar/şamanlar” ı da ele almıştır. Bu karakterlere yer veren Atsız, sanat eserlerinde bir “farklılık” ve “zenginlik” yaratarak edebî eserin estetik değerini yükseltmiştir. Millî kültür unsurlarından olan bu

karakterlerin modern bir metine yansması okuyucunun edebî eserle “özdeşlik kurma”, “merak”, “şaşıırma” gibi estetik haz yaratacak duyularının harekete geçirilmesini sağlamaktadır.

2.6. Büyücü/Şaman

Robert Moore ve Douglas Gillette “*Warrior, Magician, Lover Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*” adlı eserde büyücünün tarih boyunca erkeksi ruhta faaliyet gösteren evrensel bir arketip olduğundan söz etmektedir. Modern dünyayı yönlendiren enerjilerden biri “büyücü”nün enerjisidir. Şamanlar, tıp adamları, sihirbazlar, cadılar, mucitler, bilim adamları, avukatlar büyücünün erkeksi enerji modeline erişebilen temsilcilerindedir. Hangi zamanda veya hangi kültürde yaşarsa yaşasın büyücü arketipinin enerjisi “bilgi ve teknolojinin ustası” olarak çift yönlüdür. Ayrıca dinsel ayinleri yönetme becerisine de sahip olan büyücü, gizli bilgilerin dönüşüm süreçlerine rehberlik eden yaşlı bilgenin de yansımasıdır (Moore ve Douglas, 1990, 97-98).

Bozkurtların Ölümü romanında büyücü arketipinin temsili, bir kam olan Kıraç Ata’dır. Yaşlı bilge arketipinde ayrıntılı olarak değindiğimiz Kıraç Ata, uzun yıllar yaşamış Tanrı erenlerinden biri olarak ifade edilmiştir (Atsız, 2014a, 170). Masallarda ve efsanevi anlatılardaki gibi herkesçe bilinmeyen gizli bir bölgede yaşayan Kıraç Ata, büyücü arketipinin mitsel yönünü ifade etmektedir.

Gizli bilgilere hâkim olmak büyücüye güç verir. Büyücü doğa, insan ve toplumlardaki enerji akışlarında bilgi sahibi olduğu için derin bilinçdışı güçler olan tanrılar arasında gücünü muhafaza eden bir usta olarak anılır (Moore ve Dauglas, 1990, 99).

Kıraç Ata da insan ruhunun gizli bilgilerine hâkim bir tavır sergiler; o eski Göktürk kağanının neler yapacağını önceden bildirmekle birlikte, roman kahramanlarından Böğü Alp’in bahtını okumuştur.

Büyücü yıldızların hareketlerini, Ay’ın evrelerini, Güneş’in kuzey-güney dalgalanmalarını bilir. Hava durumunu, toprağın ne zaman ekileceğini ve ne zaman hasat edileceğini veya bitkilerin gelecek bahara ne zaman ulaşacağını tahmin eden büyücü, aynı zamanda şifalı otlar ve zehirler hakkında da bilgi sahibidir. İnsan ruhunun

derinliklerini gizli enerjilerini de anlayan büyücü, geleceği tahmin eden kâhini de simgeler (Moore ve Dauglas, 1990, 99). Kırâç Ata da vereceği kehanet öncesinde büyüsel ritüellere uygun bir şekilde hareket eder. Çakmak taşıyla yaktığı ateş sayesinde ruhsal güçlerle iletişim sağlayan Kırâç Ata, uzun bir yassı taş yardımıyla kehanetini gerçekleştirir.

“Büyük günler geliyor!... Dokuz yıla kalmaz; olan olur. Dokuz yıl daha geçer; katı kılıç kullanmak günü gelir... Kıtık olunca ay parçalanacak!... Kara Kağan'ı öldürmeyeceksin... Onu tasa öldürecek. Bir ulu şehirde toplanmış kırk er görüyorum... Aralarında sen de varsın... Yağmur yağıyor. Irmağın kıyısında dövüşüyorsunuz. Budun kurtuluyor... Adınız unutulmayacak!... Bin üç yüz yıllık ölümden sonra dirileceksiniz... Acunun batımına dek adınız gönüllerde kalacak.”
(Atsız, 2014a, 172)

Bu sözleri söyleyen Kırâç Ata'nın ağzı köpürmüş ve oldukça heyecanlanmıştı. Elindeki kürek kemiğini de fırlatan Kırâç Ata, büyüsel ritüelini gerçekleştirerek gelecekte haber vermiştir (Atsız, 2014a, 172).

İlahi dünya olarak addedilen ruhların görünmeyen dünyasıyla insan-doğa arasındaki bağlantıyı anlayan büyücü, fiziksel ve ruhsal hastalıklar için danışılan bilge kişidir. Bununla birlikte büyücü bazen itirafları kabul eden günah çıkarıcı papaz rolüne de bürünebilir (Moore ve Dauglas, 1990, 99).

Kırâç Ata, Böğü Alp'in en gizli sırlarından biri olan kağanı öldürme isteğini kendisine açtığı kutsal bir güçtür. Onun karşısında bilinçdışının en derinliklerinde yer alan gizli arzularını anlatmaktan çekinmeyen Böğü Alp, bu kama Tanrı erenlerinden olduğu için büyük saygı duymaktadır.

Büyücü arketipinin temsilcilerinden bir diğeri de Uçar Kam'dır. Pearson büyücü arketipinin kahramana yenilikçi bir yön katarak onun hata yapmasını engellemeye çalıştığını belirtmektedir (Pearson, 2003, 235). Uçar Kam da kahramanların fallarına bakarak onları uyarır; yolunu aydınlatır. Aynı şekilde *Bozkurtlar Diriliyor* romanındaki ihtiyar demirci de “gönlüne Tanrı'dan bir ses gelmesi” sebebiyle büyücü arketipinin geleceği görme yetisine sahiptir.

Pearson da Robert Moore ve Douglas Gillette ile benzer bir şekilde büyücü arketipinin bilinen temsilcilerinden birinin şamanlar olduğundan söz etmektedir. Şamanlar şifa dağıtan, kehanette bulunan ruhsal güçlerini karşısındakine yansıtıp tanrısal özellikler sergileyen arketipsel kişiliklerdir (Pearson, 2003, 233).

Deli Kurt romanında şaman kimliğiyle görülen Uçkara Bahşı, Esen Börü ve Gökçen büyücü arketipini temsil eden figürlerdendir. Bir Uygur olan Uçkara Bahşı “kayıptan haber veren, elindeki bir taşla yağmur yağdırma gücüne sahip” görüntüsü ile dikkat çekmektedir (Atsız, 2012, 140). Bu kamin kızı Esen Börü de aynı özellikleri bünyesinde barındıran bir kadın şamandır. Fuzuli Bayat, *Kadın Şaman* adlı eserinde kadın şamanların işlevlerini şu şekilde belirtmektedir:

- 1- Hastaları iyileştirmek
- 2- Ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek
- 3- Kısırlığı tedavi etmek
- 4- Fal bakarak gelecekte haber vermek
- 5- Evi kötü ruhlardan temizlemek
- 6- Kurban sunmak (Kurban ritlerinin en önemlisi Bay Ülgen’e ve Erlik Han’a sunulan kurbanlardır) gibi bazı dinsel törenleri icra etmek
- 7- Mevsim ritüellerini (mesela ısıyah ritüeli, sonbahar ritüeli vs.) düzenlemek
- 8- Sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak
- 9- Kayıp şeylerden haber vermek
- 10- Kehanette bulunmak
- 11- Yağmur yağdırmak, yıldırım çaktırmak
- 12- Bazı koruyucu amuletler (muskalar) hazırlamak vs. (Bayat, 2018, 100)

Mistik ve büyüsel anlamda önemli özelliklere sahip olan kadın şamanlar, Atsız’ın modern bir romanı olan *Deli Kurt*’ta Esen Börü ve Gökçen karakterleri ile karşılanmaktadır. Yada taşıyla yağmur yağdırabilen Esen Börü, sarı çiçek ile kısrak sütünü karıştırarak hazırladığı bir emle yaraları iyileştirir (Atsız, 2012, 142). Aynı özellikleri annesinden alan Gökçen de şifalı suyu sayesinde hastaları canlandırmış; annesinin gönderdiği yada taşı aracılığıyla yaşadığı obaya yağmur yağdırtmıştır (Atsız, 2012, 196).

Esen Börü’nün yaşadığı ortam mistik bir görüntü teşkil etmektedir. Anlatıcı Esen Börü’nün çadırının içinde “orta yerde iri ve oyuk bir taşın içinde ışık” (Atsız, 2012,

146) yandığından söz eder. Bu görüntü tam manasıyla dünya modelinde dikey düzlemde yer alan ateşle özdeşleşir ki bu ateş genellikle evin ortasında duran ocakla yani evrenin ışıklanmasını sağlayan Güneş’le bağlantılıdır (Bayat, 2016, 128).

Çadırına gelen Murad’ın gönlündeki aşkı bilen Esen Börü, Murad’ın “beğ soyundan” geldiğini söyleyerek kızı ve Murad’ın gelecekleri hakkında bilgi vermektedir (Atsız, 2012, 150). Gökçen de aynı şekilde Murad’ın tutsaklıktan, savaştan geri döneceğini bilen, kavalı sayesinde onunla iletişim kuran “büyücü-peri kızı”dır.

Ruh Adam romanında büyücü, Uygur masalında Burkay’ın karşısına “ihtiyar, çirkin, büyücü kadın” (Atsız, 2014b, 8) ile çıkmaktadır.

“Büyücü arketipi insanın iradesiyle, özgür seçim kapasitesiyle ve yaşamın kontrolünü ele geçirme kararıyla ilişkilidir.” (Pearson, 2003, 230) İhtiyar büyücü kadın da Burkay’ın ruhsal bunalımından istifade ederek onu şeytan Kilimbi’ye yönlendirmiştir. *Ruh Adam*’da kadın şamanın temsilcisi roman sonunda “sessiz, utangaç, durgun ve düşünceli” bir kız şeklinde tarif edilen ve menşei Kamlançu’ya dayanan Ülker ile gözlemlenir. Romanda sezgisi sayesinde arkadaşının düşeceğini önceden gören Ülker kimsenin duymadıklarını da duyar. O, “Bir erkek, ızdırap çekiyorum sen de beni seviyor musun? Diye ağlıyor, bir kadın da buna ‘Sus sus, ben de ızdırap çekiyorum’ diye cevap veriyordu.” (Atsız, 2014b, 298) şeklinde Uygur masalında yaşanan olayları duyarak arkadaşlarıyla paylaşır.

Görüldüğü gibi Atsız’ın sanat eserlerinde yer alan büyücü arketipi, edebî metinlere bilhassa mistik/efsanevi bir anlam katmaktadır. Özellikle okuyucunun olağüstü özellikleri ağır basan bu karakterleri metinlerde görmesi “şaşkınlık”, “merak” gibi estetik haz yaratan duyuların harekete geçirilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda masalarda açık bir şekilde görülen büyücü arketipinin bu modern metin örneklerine yansması Atsız’ın sanat eserlerine evrensellik katmıştır.

2.7. Yetim

Yetim arketipi cennetten kovulmuş bir dünyada hayatta kalma mücadelesini temsil etmektedir. Bu arketipsel figür genellikle düş kırıklığına uğramış, idealist bir tiptir. Pearson, yetimin dünya hakkındaki idealleri ne kadar yüksekse gerçeğin de aynı

orantıda keskin ve acımasız olduğunu dile getirir. Çünkü bireyin cennetten kovulup yetim kalması oldukça zor bir duruma tekabül eder (Pearson, 2003, 70).

Yetim arketipinin mitsel ve efsanevi anlatılarda çeşitli tezahürleri vardır; Yunan mitolojisindeki Kyklop'lar ve Türk mitolojisindeki Tepegöz bunlardan birkaçıdır. Kyklop, deniz tanrısı Posedion'un oğludur ve yetimliği temsil eder. Tepegöz ise *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde kaşımıza çıkan bir devdir. Bir çoban ve peri kızından olma Tepegöz, Oğuzlar'ın başına felaket getireceği için terkedilmiş bir yetimdir. Tepegöz'ün kötülüklerinin sebebi öksüz/yetim olmasından kaynaklanmaktadır (Sarıççek ve Boza, 2018, 295).

Beceriden ve güçten yoksun bir genç kız gibi olan yetim, zorluklar içinde sıkışmıştır; bulunduğu düşmanca ortamlarla mücadele etmek zorundadır. Yetimin bu zorluklar karşısında masumiyetten ayrılıp acının, ölüm ve yokluğun yaşamın bir parçası olduğunu kabullenmesi gerekmektedir. Ancak yetim ilk baştaki masumiyetine dönmeyi arzulamaktadır; o, güven ve şefkat dolu bir ortamda yaşamayı ister ama genellikle kötülüklerle dolu bir dünyaya atıldığı izlenimine kapılır. Yetim, ne olursa olsun bu zorlu koşullara dayanmayı ve kendine güvenmeyi öğrenmelidir (Pearson, 2003, 70-71).

Atsız'ın Şehitlerin Duası adlı hikâyesinde yetim arketipi Pearson'un tanımladığı gibi hasta bir anne ve şehit bir babanın yatılı bir okulda okuyan kızı ile görülmektedir. Yetim arketipinin yenilmişliğini temsil eden şehit kızı, derslerinde bir başarı sergileyemediği için okuduğu mektepten çıkarılmıştır. Gece sokaklarda bir başına dolaşan kız, yetim arketipinin masumiyetini gösterir; ancak düşmanca olan karanlık ortamlar yetimin acı ve korku dolu bir yaşama sürüklenmesine sebep olur. Soğuk ve yalnız ortamdaki korkan yetim, sığınılacak bir güç olduğunu düşündüğü sarhoşun koluna girerek karanlıkta kaybolmuştur. Hâlbuki yetim, güven dolu bir ortamda yaşamayı isterken aslında karanlık güçlerce kurban edilmiş, kötülüklerle dolu bir dünyaya ilk adımını atmıştır.

Bozkurtların Ölümü romanında yetim arketipi Kür Şad, Tulu Han ve Urku ile karşılanmaktadır. Arketipsel açıdan yetimi de temsil eden Kür Şad, üvey bir ana olan İcing Katun'la yaşamış ve bu kadının babasını zehirlemesi üzerine öksüz kalmıştır. Kür Şad, düş kırıklığına uğrasa da idealist, cesur ve korkusuz kimliğiyle tüm zorluklara göğüs görmektedir. Babası Çuluk Kağan'ın bir Çinli Katun tarafından zehirlenmesi elbette ki yetimin cennetten kovulma evresine karşılık gelmektedir. Ancak Kür Şad,

zorlu çetin yolda ideallerinde asla vazgeçmez, kağanlık kendi hakkı olduğu hâlde o milleti için karşılıksız hizmet yapmanın gerçek fedakârlık olduğu bilincindedir.

Kurtarıcı rolünü üstlenen insanlar genellikle yetimdir; Hz. Muhammed, Hz. İsa gibi peygamberler, Oidipus, Romulus gibi mitik kahramanlar yetim arketipinin birer yansımasıdır. Kür Şad'ın kurtarıcı bir yetim olması onu dinî öğretilerde ve mitlerdeki kurtarıcılara benzettir. Örneğin dinî öğretilerde “kıyamet” yani dünyanın sonunun ve cennetin kurulması Mesih'in gelişi ile haber edilecektir. Kür Şad da tutsak edilen Ötüken'in yeniden kuruluşu ve Türklerin dirilişini haber veren bir aracı, Mesih işlevi gösterir. Kür Şad'ın ağabeyi Tulu Han da bir yetimdir; onun ölümüyle oğlu Urku da yetim kalmıştır.

Bozkurtlar Diriliyor' da ise yetim arketipi Kürşad'ın oğlu olan Urungu ile karşılanmaktadır. Urungu babasının kim olduğunu bilmeden yaşamış, annesi tarafından büyütülmüş bir bireydir. Annesinin verdiği mesajla harekete geçen Urungu, babasına layık olmak için vuruşmuş, savaşmış, kurt başlı sancağın dikilmesinde İlteriş Kağan'ın yanında olmuştur. Onun yetim olması özellikle gerçek kimliğini saklamak zorunda oluşu, âşık olduğu Ay Hanım'a kavuşmasını engellemektedir.

Deli Kurt romanındaki yetim arketipi ise Murad ile karşılanır. Murad da yüce bir soydan geldiğini bilmeden büyümüştür. Çakır ve onun analığı Satı Kadın tarafından büyütülen Murad, babası İsa Beğ gibi cesur, yakışıklı ve asil bir asker olmuş; ancak yetimin uğradığı zorlukları da tam anlamıyla yaşamıştır. Özellikle tahtın varislerinden biri olduğu için güvenliği sebebiyle saklanan Murad, gerçek kimliğini bilmeden yaşamıştır.

Ruh Adam romanındaki Selim Pusat da yetim arketipini karşılayan kişiliklerdendir. Dünya ideallerinin başında askerlik mesleği ve sevgilisi Güntülü'ye kavuşmak olan Selim, bir yetim gibi cennetten kovulmuş; sonsuz ızdıraba mahkûm edilmiştir. Mitlerde terk edilmişliğin sembolü olan yetimler, çoğunlukla insanların başına bir felaket getirebilecekleri düşüncesinden dolayı dışlanmışlardır. Selim de özellikle geçmiş hüviyetinde sevdiği kadına ok atamaması üzerine lanetlenmiş; büyük mahkemede geçmiş ve gelecekteki insanlık tarafından suçlu bulunarak dışlanmıştır.

Atsız'ın sanat eserlerinde yetim arketipi kurtarıcı, trajik ve masum yönüyle görülmektedir. Özellikle yetimin kurtarıcı yönünü temsil eden Kür Şad, mitlerdeki

kahramanlara benzer bir şekilde yola çıkış-erginlenme ve dönüş çerçevesinde evrensel bir yolculuk yapmıştır. Kür Şad'ın özellikle Ötüken'i zorluklardan kurtarması yetim arketipinin kurtarıcı yönüne karşılık gelmektedir. Urungu, Murad ve Selim gibi karakterler trajik sonlarıyla yetimliğin hazin yönünü temsil ederler. Okuyucunun kendi yaşantılarıyla roman kahramanlarını kıyaslaması “özdeşlik kurma” duyusunun harekete geçmesini; bunun yanında okuyucunun bu karakterlere acıyıp onları maceralarında desteklemesi estetik haz yaratan pek çok duyunun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Urku ve şehit kızı ise edebî metinlerde yetimliğin masum ve çaresiz yönünü temsil ederek meçhul bir yola doğru sürüklenmişlerdir.

2.8. Anima/Animus

İnsanın psişik gelişiminde ve topluma uyum sağlamasında rol oynayan arketipsel unsurlardan biri anima ve animustur. Kadınlar için animus, erkekler için anima olarak adlandırılan bu iki arketip; bireyin karşı cinsle kurduğu her türlü iletişimin sağlanmasında büyük rol oynamaktadır (Stevens, 1999, 72).

Jung mitolojilerdeki erkek ve kadının tek bedende var olmasından hareketle bu iki terimi kullanmıştır. En genel manasıyla erkekteki dişil psişik unsurlara “anima”, kadındaki eril psişik unsurlara “animus” diyen Jung bu iki arketipin en bilindik ortak özelliklerinin kin ve düşmanlık olduğunu belirtir (Jung, 1998b, 32). Anima eğer dışadönükse ölçsüz, kontrolsüz, insafsız, şirret, yalancı gibi olumsuz karakterleri yansıtır; animus ise inatçı, bir o kadar ilkeci ve öğreticidir; bununla birlikte dünyayı değiştirme meraklısı, kavgacı ve iktidar düşkünüdür. Bu özellikler anima ve animusun cinnet durumunda yani bilinçdışlarına bir köprü kurduklarında gerçekleşen eylemler olarak tanımlanmaktadır (Jung, 2017a, 56).

Jung animayı *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri* adlı eserinde şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dişî yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre, erkeğin kolektif bilinçdışıyla bağlantısını sağlayan yetersiz işlevin kişileşmesi olduğunu göz önünde tutarak anima diyorum.” (Jung, 1998a, 117)

Hiçbir erkeğin dişilikten yoksun, tümüyle eril olmadığını belirten Jung, erkeğin sisteminin kadına uyum sağlamak için yaratıldığını belirtmektedir. Kadının kalıtsal kolektif imgesi olan anima erkeğin bilinçdışında var olur ve erkeğin kadın doğasını anlayabilmesini sağlar. Bir erkek kadınsı davranışlarını ya da eğilimlerini bastırduğunda bunlar bilinçdışında birikir; bilinçdışındaki bu kadınsı imgeler (ruh imgesi) sayesinde erkek, kendi ruh yansımalarını alımlayabilecek sevgiliyi ya da eşi arar (Jung, 2015a, 12-14).

Jung topluma uyum sağlamada rol oynayan persona ile anima arasında ödünleyici bir ilişki olduğundan da söz etmektedir. Kişiliği gizlemek için kullanılan maskeler, insanın takındıkları rolü oynamasını sağlar. Örneğin erkeğin güçlü bir imajı yansıtmaya çalışırken aslında içsel olarak animası devreye girmektedir. Çünkü anima, personaya tepki gösterebilen bir figürdür. Erkek zayıflığının farkına varmazsa takındığı maskesiyle özdeşleşir; bu durumda animası gölgede kalır ve çevresindeki kadına yansıtılır. Erkek farkında olmadan sevgilisinin, eşinin veya annesinin boyunduruğu altına girer (Jung, 2015a, 18).

Animus ise kadının içindeki eril ilkelerdir. Kadın ticaret, bilim gibi konuları eril aklın dünyasına, bilincin yarı gölgeli kısmına gönderir. Böylece kadın dakik, akılcı ve ayrıntılarla dolu kişisel bir bilinç geliştirir. Animusun animadan farkı da buradan gelir; animus fikirler üretirken; anima ise genellikle ruh hâlleriyle meşguldür. Animusta fikirler kolay sarsılmayan, güçlü, prensipli bir karakterdedir. Animusun animadan farklı yanlarından biri de bir şahıs değil birden çok şahıs olarak ortaya çıkmasıdır. Bu arketip çoğunlukla ata erkil gücü, yargı, otorite ve akılcılığı bünyesinde barındıran atalar, babalar meclisine benzemektedir (Jung, 2015a, 30-32).

“Entelektüel kadında animus, eleştirel tartışmacılığa teşvik eder ve bu kadınlar oldukça ukala olabilirler, bununla birlikte bazı ilgisiz zayıf noktaları ifade etmede özellikle ısrar ederler ve bunu anlamsız bir şekilde esas konu haline getirirler. Ya da mükemmel derecede açık bir tartışma, oldukça farklı bir giriş ile son derece can sıkıcı bir hal alır. Bu tür kadınlar bunu bilmeden sadece erkeği öfkelenirme amacındadır ve bu nedenle tamamıyla animusun insafına kalmışlardır.” (Jung, 2015a, 33-34)

diyen Jung, böyle bireylerin kendisine “maalesef hep haklıyım” itirafında bulduklarını belirtmektedir.

Edebiyatta anima figürlerini Beatrice, Truvalı Helen gibi figürlerle imleyen Jung, animusu ise Dionysos ile özdeşleştirir. Ayrıca siyasi liderler, hayvanlar, boks şampiyonları, bilim adamları animusun simgelerindedir (Jung, 2006, 72-73).

Eski Türk sosyal hayatında ve destan, efsane gibi anlatılarda kadının savaşçı kimliği gözlemlenmektedir. Kadındaki bu erkeksi duruş, babanın, atanın ya da ağabeyin kolektif imajını yani animusun yansımasının bir sonucu olarak düşünülmektedir. Örneğin *Dede Korkut* hikâyelerinde animus kavramı Banı Çiçek, Boyu Uzun Burla Hatun, Sarı Donlu Selcen Hatun’la simgelenmektedir. Onlar diğer kadınlardan farklıdır; erkeklerden kaçmayıp, ata binen, cesaret ve yiğitlikleriyle pek çok insanla yarışan kimliklere sahiplerdir (Gültepe, 2017, 140-141). Atsız’ın sanat eserlerindeki kadınlar, Türk kadın kimliğinin cesur, savaşçı, yiğit yönünü gösterirler. *Bozkurtların Ölümü*’nde Almıla, *Bozkurtlar Diriliyor*’da Ay Hanım, Altın Tarım; *Deli Kurt* romanında Gökçen, Satı Kadın; *Ruh Adam*’da Güntülü gibi karakterler otoriter, cesur ve erkeksi yönleriyle animusun yansımaları olarak düşünülebilir.

Bozkurtların Ölümü ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanlarında animanın savaşçı yönünün yansıtıldığı pek çok figür bulunur. *Bozkurtların Ölümü* romanında Onbaşı Pars’ın animası olan Almıla, İşbara Alp’in kızıdır. “Çekik yeşil gözleri ışık gibi parlayan” (Atsız, 2014a, 62) bu Türk kızı boylu posludur; kırk yıllık bir binici gibi ata biner. Almıla, güzelliğinin yanında Türk kızının cesaretini de temsil etmektedir.

Anlatıcı Almıla’yla evlenmek için onunla çarpışmayı göze alacak erlerin gözünden “Almıla gibi güçlü ve bahadır bir kızı bu yarışta, daha doğrusu vuruşta elde etmek her ere nasip olur işlerden değildir.” (Atsız, 2014a, 217) cümlesiyle onun savaşçı Türk kadın kimliğini gözler önüne sermektedir. Bu yarışın galibi güçlü ve cesur bir erkek olan Onbaşı Pars olmuş; böylece Pars animası olan Almıla’ya kavuşmuştur. Bunun gibi Çalık’ın evdeşi de çevik, cesur ve güçlü yönüyle romanda animanın bir temsilcisi olarak görülmektedir.

Bozkurtlar Diriliyor romanında anima kimliği Ay Hanım ile gözlemlenir. Urungu’nun animasını yansıttığı kadın olan Ay Hanım, erkeğin yüce soyunu temsil eder. *Deli Kurt*

romanındaki Gökçen de yine animanın temsilidir. Bu iki kadın figürü bilhassa “Işığın Hanımı” arketipi ile değerlendirilmiştir.

Anima arketipi bir kişilik ve bilinçdışı olduğu için kadın üzerinde kolaylıkla yansıtılabilir. Ruh imgesinin ilk taşıyıcısı anne olmasından dolayı anima ilk olarak anneye yansıtılır çünkü anne, çocuğunu psişenin karanlıklarından koruyan bir figürdür. Annenin bu rolü zamanla bir sevgiliye veya eşe geçebilir. Erkek evlendiğinde duygusallığı artmış çocuksu bir bireye ya da tersi bir şekilde acımasız ve üstün eril bir kimliğe bürünebilir. Bu durum erkeğin animasıyla ilgilidir; eş de annenin bu sihirli koruyuculuğunu bilinçsizce üstlenmeye başlar (Jung, 2015a, 21).

Ruh Adam romanında animanın belirgin temsilcileri Açığma-Kün ve Güntülü'dür. Romanın çerçeve hikâyesi olan Uygur masalında karşılaştığımız Açığma-Kün, Burkay'ın âşık olduğu “parlak bakışlı, ay yüzlü kız” (Atsız, 2014b, 5) dir. Güntülü ise Açığma-Kün'ün bir yansıması olarak Selim Pusat'ın karşısına çıkmaktadır.

Jung, bireyin yaşam korkusunun asıl kaynağının bilinçdışından geldiğini dile getirmektedir. Bu korkunun bilhassa anneden geldiğini düşünen erkek, anneyi zihninde engel olarak görmeye başlar; anne de intikamcı bir takipçiye dönüşür. Bu yaşam enerjisini emen şeytani figür, canavar-anne imgesiyle kendi bilinçdışımızda var olmaktadır. Çoğu mitte olumsuz özelliklerle karşımıza çıkan kadınlar, erkeği köleleştirip kendisinden kurtulamayacak hâle getirerek çocuklaştırır. Aslında bu şeytan kadın tipi, erkeğin eşi annesi ya da kız kardeşidir. Bireyin yaşamının ikinci yarısında ortaya çıkan ve kişilik değişimi yapmaya çalışan aslında erkeğin içindeki kadın, yani animadır (Jung, 2019, 34-36).

Yüzbaşı Burkay, Açığma-Kün'e kavuşabilmek için zihninde engel olarak gördüğü evdeşini şeytanlar kralı Madar'ın buyruğuyla Ejderler Kağanı Naranta'ya kurban eder. Jung kahramanın karşısındaki annenin şeytani temsilcisini ejderha/yılan imgeleriyle karşılandığını (Jung, 2019, 37) belirtir. Bu kurban etme olayı da aslında Burkay'ın anne kompleksinin bir göstergesidir. Çünkü evdeşi kurban edilirken “Kıyamete kadar, dünyaya her gelişinde ruhun ızdırap içinde çalkalansın!” (Atsız, 2014, 8) diyerek intikamcı bir takipçiye dönüşür. Ayşe Arzu Korucu, Burkay'ın evdeşini ejderler kağanına kurban etmesinin tipik bir anne kompleksiyle özdeşleştiğini destekler. Ayrıca “Madar” kelimesinin, Farsçadan dilimize geçmiş ve “anne” anlamına gelen “mader”

kelimesiyle benzediğini söyleyen Korucu, bu durumun anima/anne kompleksi ile bağlantısına dikkat çekmektedir (Korucu, 2019, 727). Burkey bu sayede evdeşini/annesini kurban ederek Açığma-Kün ile yeni bir anima kazanmış olur.

Yeni animası Açığma-Kün tarafından ele geçirilen Burkey, Açığma-Kün'e olan aşkıdan dolayı hasta olmuştur. Açığma-Kün'ün gözlerini süzerek bakışı bile Burkey'ı kendinden geçirmeye yetmektedir. Bu durum erkeğin animasına teslim olduğunun bir göstergesidir.

“Ölmemeyi istiyorsan yaklaşma bana./Belâm çoktur, görünmeden dokunur şana...” (Atsız, 2014b, 6) diyen Açığma-Kün Burkey'ın kaderini önceden bildirir. Ancak Burkey Açığma-Kün'ün aşkıdan adeta şuurunu yitirir; gözü hiçbir şeyi görmez. Açığma-Kün'ü “Peri Kan Katun” hatta “Tanrı Katun” olarak vasıflandırır. Aynı şekilde Selim Pusat da Güntülü'nün bir kurbanıdır; onun aşkıdan yataklara düşen Selim, kadının kölesi olmuştur. Aşkı hayatı boyunca tatmamış biri olarak tanınan Selim, Güntülü'nün adeta bir esiri olarak romana yansıtılmaktadır.

Çift yönlü bir arketip olan animanın bir yanı saf, kutsal, soylu tanrıçalara benzerken diğer yanı baştan çıkarıcı, fahişe, cadıdır; bu sebeple anima, kadınların hem karanlık hem aydınlık yanını simgelemektedir. Mitolojilerdeki sirenler, baştan çıkarıcı cadılar, tanrıçalar, deniz kızları animanın birer yansımalarıdır (Fordham, 1997, 67).

Güntülü Selim'in ızdıraplar çekmesine sebebiyet verdiği için anima arketipinin olumsuz yönünü temsil eder; o “femme fatale” (ölüm getiren felaket kadın) ve “la belle dame” (acımsız güzel kadın) (Fordham, 1997, 67) gibi Selim'e karşı her daim acımasızdır. “Ben rakib kabul etmem. Bir prenses bile olsa...” (Atsız, 2014b, 280) diyen Güntülü, kıskanç sevgilinin özelliklerini de yansıtmaktadır. Selim'in Çamlı Kuru'daki ölüm kalım savaşında Selim'e bir bardak su vermeye bile yanaşmayan Güntülü, “Ben gönüllere tek başıma hükmetmek isterim. Uğrumda ölenlerin idamla veya susuz kalarak can vermeleri bana aynı derecede zevk verir.” (Atsız, 2014b, 280) diyerek acımasız zalim güzel kadına dönüşmüştür. Ancak Selim, animasının bu özelliğinin açık bir şekilde farkındadır; keza Güntülü için yazmış olduğu şiirde *“Vur şanlı silâhınla gönül mülkü düzelsin;/Sen öldürüyorken de, vururken de güzelsin!”* (Atsız, 2014b, 244) diyerek Güntülü'nün üzerindeki etkisini bilinçli bir şekilde dile getirmekte ve bundan

adeta zevk almaktadır. Bunlara ek olarak Güntülü'nün Yunan mitolojisindeki kader tanrıçalarının en küçüğü olan Atropos ile özdeşleştiğini söyleyebiliriz.

“Kaçınılmaz, geri dönüşü olmayan” anlamına gelen Atropos, üç kız kardeş olan kader tanrıçalarının en küçüğü ve en dehşet verici olanıdır. Hayat ipi Atropos tarafından kesilir; istediği kişiye bir şans daha verir (Graves, 2010, 55). Işık kızlardan olan Güntülü de Selim'in animaları arasında en önemlisi ve en dehşet vericisidir. Selim'in hayat ipini elinde tutan Güntülü, erkeğe hükmeder. Selim şiirinde “*Yaklaşması güç, senden uzaklaşması zordur*” (Atsız, 2014b, 245) diyerek Güntülü'nün esiri olduğunu bir kez daha dile getirmiş olur.

Selim'in animasını yansıttığı diğer kadın da bilinçdışı karanlığına yaptığı bir Çamlı Koru gezisinde karşısına çıkan prenses Leyla Mutlak (Hanzade)'tır. Selim'in “anlaşılmaz bir şekilde yakınlık duyduğu” (Atsız, 2014b, 100) bu kadın onun içinden geçenleri bilen, hisseden bir prenestir; bu sebeple animanın olumlu tarafını temsil eder. Leyla, Selim'in kralcılık tutumu yüzünden başından geçen olaylara karşı ona yakınlık ve saygı göstermektedir. Ayrıca Selim'in Güntülü'ye olan ızdırabını da hisseden ve bunu yok etmeye çalışmanın vazifelerinden biri olduğunu dile getiren Leyla, “Müsaade ediyorum beni sevebilirsiniz” (Atsız, 2014b, 203) diyerek Selim'e yardım etmeye çalışmıştır.

Sarıçiçek animanın arketipsel bir figür olmasından dolayı yok edilmesinin imkânsız ve gereksiz olduğunu dile getirir. Eğer bir erkek animası arasında bir denge kuramaz ve ona teslim olursa denetlenemez bir yapıya sürüklenir (Sarıçiçek, 2013, 15). Selim de animaları arasında bir denge kuramayıp dışının yutuculuğuna maruz kalmış; anima arketipi tarafından ele geçirilmiştir.

Bu örnekler okuyucuların kendileriyle özdeşlik kurup edebî metinden “merak” “heyecan” ve “canlılık” gibi estetik haz alabileceği duyuları açığa çıkarmaktadır.

Anima arketipi, Atsız'ın şiirlerinde de önemli bir yer edinmektedir. Bilhassa animasına yenik düşen erkeğin portresi çizen bu şiirler; *Dün Gece, O Gece, Özleyiş, Yalnızlık, Ay Yüzlü Güzel Konçuy, Geri Gelen Mektup*'tur. Kadının bilhassa yutucu kimliğinin gözlemlendiği bu şiirler ilgili bölümlerde açıklanmaktadır.

2.9. Kadın Temelli Arketipler

Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde anne arketipinin çeşitlemesi olan dokuz kadın arketipini tanıtmaktadır. Mitolojilerde dokuz rakamının sembolik bir yere sahip olduğunu belirten Gilchrist, tanıttığı kadın arketiplerini üç kraliçe, üç hanım ve üç ana şeklinde ele alır. Bu dokuz arketipsel kadın; Güzellik Kraliçesi, Gece Kraliçesi, Yeryüzü Kraliçesi; Dokuyucu Ana, Büyük Ana, Adalet Ana; Işığın Hanımı, Ocağın Hanımı ve Dansın Hanımı'dır.

Kraliçeler yaşamın merkezindeymiş gibi hareket eden; güveni ve var olmayı temsil eden kadın figürleridir. Analar, yapı ve düzeni simgelerler; kurdukları alanları koruyup sardıkları için fiziksel imgeleri rahim olarak bilinmektedir. Son grup olan hanımlar ise yapan ve veren etkin enerjinin sembolüdürler. İncelik ve dengeye sahip olan bu kadınlar, değişime ayak uydurabilirler. Fiziksel imgeleri ise “Ay” ve bedeni çevreleyen bir enerji halesidir (Gilchrist, 1993, 20-21).

2.9.1. Büyük Anne

Anne arketipi, sayısız tezahürlere sahip arketiplerden biridir. Genellikle “kişisel anne”, “büyükanne”, “üvey anne” ve “kayınvalide” gibi anne tiplerinin temelinde mitik ve efsanevi anlatılarda gördüğümüz tanrıçalar, bilge kadınlar yatmaktadır. Örneğin tanrının anası olarak anılan Bakire Meryem; Demeter, Kore, Sophia, Kybele gibi kadınlar anne arketipinin yansımalarıdır. Bu arketip bazen kurtuluş arzusunun (Cennet, Kudüs) hedefi olabilir (Jung, 2017a, 22). Türk kültüründe ise tek tanrılı bir din anlayışı hâkim olduğu için “tanrıça” kavramı yerine “kutsal dişi” olgusunu vurgulayan “Mitolojik Ana” vardır. Yer-Su, Ak Ene, Umay, Ayıst gibi dişil varlıklar Mitolojik Ana'nın içerisinde yer almaktadır. Ölümsüzlüğün, mükemmelliğin ifadesi olan Mitolojik Ana, “Yer Ana” şeklinde de anılır. Doğuran ve yutan Mitolojik Ana, yaşam ve ölümün simgesidir (Bayat, 2016, 11-12).

Jung, annenin üç önemli özelliğinden bahseder; bunlar iyilik, duygusallık ve yeraltına özgü yutucu karanlıktır (Jung, 2017a, 22).

Bozkurtların Ölümü romanında Çuluk Kağan'ın evdeşi olarak gördüğümüz İçing Katun, anne arketipinin “yutuculuk” işleviyle özdeşleşmektedir. Kür Şad ve Tulu Han'ın üvey

annesi konumunda olan İçing Katun, kocasını zehirleyerek öldürmesi ve çıkarları doğrultusunda hareket edip fitne çıkarması onu anne arketipinin olumsuz yönüne yani şeytani kadın imgesine götürmektedir. Kocasını zehirledikten sonra yeni Kağan ile evlenen katun, ailesinin Çin tahtına oturabilmesi için kağanı kışkırtmaya çalışmıştır.

Bazı kaynaklarda Havva'dan önce yaratılan ilk kadın olarak geçen Lilith yok edici kadının ilk temsilcisidir. *Tevrat*'ta Âdem'in ilk karısı olarak anılan Lilith "lilitu" sözcüğünden yani dişi ifritten türemiştir. İbrani etimolojisinde "layil" yani "gece" sözcüğünden gelen Lilith, bir cin olarak özellikle Arap folklorunda "saçlı gece yaratığı" olarak anılmıştır (Yonar, 2018, 310). Âdem'i kandırarak cennetten kovulmasına sebebiyet veren bu kadın, anne arketipinin yok edici işlevinin ilk örneğidir. Eyüp'ün oğullarını yok eden cin işleviyle de birçok mitte karşımıza çıkan Lilith, uykudaki erkeklerin rüyalarına girerek onları baştan çıkardığına inanılmış bir varlıktır (Yonar, 2018, 92).

İçing Katun'da tıpkı Lilith gibi "albızca" hareket ederek hem Çuluk Kağan'ı öldürmüş hem de Kara Kağan'ın itibarının Ötükenlilerin gözünde yok olmasını sağlamıştır. Adeta cennetten kovulan Kara Kağan, beraberinde gelen Çin akınları sebebiyle tutsak edilmiştir. Aynı şekilde Çinli tutsak kadınlardan biri olan Fulin de evli olmasına rağmen Ötüken'deki pek çok erkeği baştan çıkararak kandırmıştır. Kandırdığı erkeklerden biri olan Kara Budak, yaptığı hata neticesiyle idam edilmiştir (Atsız, 2014a, 93-98). Bu görüntü de anne arketipinin olumsuz yönünü işaret eden Lilith'in erkeği cennetten kovdurmasını, kurban etmesini yansıtmaktadır.

Anneliğin yaratıcı ve yok edici ilkesini gösteren başka bir kadın ise tanrıça Kali'dir.

"Olumlu İlahî Ana ve Lotus Tanrıçası olarak, sonsuz kere açılıp kapanarak dünyaları yaratır, onları yaşatır ve yutar. Savaşçı yönüyle ise kana susamış, zalim ve korkunç bir tanrıçadır; vücudu çıplaktır, kesik başlardan yapılmış gerdanlığıyla, yaratmak için yok eder ve öldürür." (Mascetti, 2000, 36)

Bu yok edicilik ilkesine bağlı olan kadınlardan biri Atsız'ın *Dalkavuklar Gecesi* romanındaki Yamzu'dur. "Yılan kız" olarak anılan Yamzu, kadınlığını kullanarak erkekleri yutan görüntüsüyle annenin şeytani yönünü temsil eder. O "şehvet denilen

bağda aylan kız” (Atsız, 2018, 50) olmasının dışında yaptığı zalimlik ve hilelerle mitlerdeki kötü kadın imgelerini yansıtmaktadır.

Ruh Adam romanında anne/animanın yok edici, ele geçirici ilkesini temsil eden figürler Açığma-Kün ve Güntülü’dür. Uygur masalındaki Burkay’ın romandaki temsilcisi olan Selim, sevdiği kadına teslim olarak sonsuz bir ızdırıp döngüsüne mahkûm olmuştur. Annenin yok edici ilkesini temsil eden bu sevgili tipi, Selim’in uzaktan mı içinden mi geldiği belli olmayan bir kadın sesiyle görülür.

“Göğsümde vurup parçalanan kalbi, nihayet

Bir saçları kan, gözleri keskin dişi çeldi,

Artık bitecek ruhunu sarsan bu şeamet.

Zira saçları kan sevgilinin ismi eceldi... “ (Atsız, 2014b, 75) şeklindeki dörtlükte korkunç bir görüntü ile tasvir edilen sevgilinin adı ölümdür. Ölüm sembolik açıdan korkunç şeytan annenin, mitik anlatılardaki Lilith’i simgeler. Bu kadın saçlarındaki kan ve gözlerindeki yok edici keskinlikle şairin ruhunu sarsan uğursuzlukları temsil etmektedir. Anne arketipinin yok edici özelliği bu dörtlükte açık bir şekilde vurgulanmış olur. Selim’in esrarlı bir kadın sesinden duyduğu diğer mısralarda bu kadın:

“Kalbim benim olsun diyorum, çünkü mukadder...

Cismin sana yetmez mi? Çabuk kalbini sök, ver!

Yoktur öte âlemde de kurtulmaya bir yer!

Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...” (Atsız, 2014b, 76) diyerek annenin sonsuz karanlığına sevgiliyi çağırılmaktadır. Romanda Güntülü olduğunu öğrendiğimiz bu kadın, sevgilisinin kalbine sahip olmak yani onun benliğini ele geçirmek istemektedir. Hatta Selim’in bundan asla kurtulamayacağını, zaman ve mekân değişse bile bu ızdırabın sonsuza dek süreceğini belirten Güntülü’nün esrarengiz sesi, anne arketipinin yutan, baştan çıkarıcı ilkesini göstermektedir. Keza şair devam eden dörtlükte de:

“Râm ol bana, ruhun yeni bir âleme girsin...

Yazmış kaderin: Aşkına ömrünce esirsin!

Aklınla, şuurunla, hayalinle bilirsin:

Mutlak seveceksin beni bundan kaçamazsın...” (Atsız, 2014b, 76) diyerek benliği, ruhu ve hayali bir kadın tarafından ele geçirilmiş erkeğin portresini çizmektedir. Aynı

zamanda romandaki şiirsel öğelerde de Güntülü ve Açığma-Kün'ün yok edici ilkesi vurgulanmaktadır.

Anne arketipinin olumsuz yönünü simgeleyen figürlere Atsız'ın *Topal Asker, Yolların Sonu, Kömen, Ay Yüzlü Güzel Konçuy* şiirlerinde de rastlanmaktadır. Şairin bilhassa fahişe, cadı ve şehvetvari şeklinde yansıttığı bu kadınlar mitlerdeki Lilith'i hatırlatmaktadır.

Topal Asker şiirinin geneline hâkim olan saçları “alagarson” kesik kız (Atsız, 2014c, 13) bilhassa kadının yutucu ve yok ediciliğini simgelemesi bakımından fahişeyi temsil etmektedir. Bu kızın arsız arsız gülererek topal bacağıyla alay ettiğini belirten şair:

“Her yolcunun uğradığı ey hancı güzel!

(...)

Sen ey dışı güzel, içi çamur kız!” (Atsız, 2014c, 14-15) mısralarıyla kadının “baştan çıkarıcılık” işlevini vurgulamaktadır. Bu kadının “köpek gibi oynadığını” belirten şair, kadına bu şehvetine karşılık olarak “fahişe” (Atsız, 2014c, 16) şeklinde hitap etmektedir.

Yolların Sonu şiirinde de anne arketipinin olumsuz yönü: “*Halbuki yoldaşını bırakıp dönenlerin/Değişir topu da bir sokak kaltağına.*” (Atsız, 2014c, 11) mısralarında kötü kadını temsil eden “sokak kaltağı” ifadesiyle vurgulanmaktadır. *Kömen* şiirinde de dişinin bayağı, zevkperest yönünü vurgulayan şair:

“O fuhuş uzmanı cikletli dişi,

Dişinin en kötü, en köhnemişi,

Kaplamış ruhunu çirkef yosunu,

Hiç umursar mı şehit ordusunu?” (Atsız, 2014c, 35) diyerek özellikle olumsuz anneyi “dişinin en kötüsü” olarak belirttiği mısralarıyla sunmaktadır. Kendinden başkasını düşünmeyen; insani duygulara, vatan sevgisine sahip olmayan bu kadının benliği tıpkı bir yosunun yayılması gibi çirkeflikle kaplanmış olarak betimlenmektedir.

Ay Yüzlü Güzel Konçuy şiirinde hem Ay hem Işığın Hanımı arketipinde belirtilen kadın kimliği, âşığı yutan güzel kadın imajıyla sunulmuştur.

“Almış beni albızlar, gönlümde yaran sızlar,/Kurban sana Atsızlar, ay yüzlü güzel konçuy...” (Atsız, 2014c, 75) mısralarında kadına kendini kurban eden erkeğin görüntüsü anne arketipinin yutucu ilkesine karşılık gelmektedir.

Anne arketipi aynı zamanda her türlü koruyan, kollayan ve saran; kilise, üniversite, toprak, orman, Ay, doğum, dölleme yeri olarak tarla, bahçe, mağara, ağaç gibi mekânlarla; gül lotus gibi kap biçimindeki çiçekler, inek, tavşan gibi her türlü yararlı hayvan ve vida yuvası, fırın, ocak, tencere... gibi rahimi çağrıştıran birçok nesne ile karşılanabilir. Bu simgeler olumlu, ya da olumsuz anlamlara sahip olabilir. Kader Tanrıçaları olarak adlandırılan Moira’lar, Graia’lar, Norna’lar; Lilith, Empusa gibi kadınlar, anne arketipinin olumsuz ve kötü anlamlarına sahip cadı, ejderha, yılan (yutan ve boğan hayvanlar), ölüm ve ölümün simgesi olan tabut, mezar, derin su, kâbus kavramları ile karşılanır (Jung, 2017a, 22).

Çadır da arketipsel açıdan yaşamın, doğumun gerçekleştiği bir rahim vazifesi görmektedir. Çadırın orta direği ise; anne arketipi ile bağlantılı olarak göbek kordonunu temsil etmektedir. Türklerin çadırda doğup büyümesi çadıra belli bir kutsiyet atfetmektedir; örneğin ünlü Türk hakanları, çadırda doğup büyümeleriyle tasvir edilir. Anne karnı vazifesi gören, koruyucu işlevselliğe sahip çadırında hayata gözlerini açan birey, buradan erginleşerek çıkacaktır. *Bozkurtların Ölümü*, *Bozkurtlar Diriliyor* ve *Deli Kurt* romanlarında geçen çadır imgeleri de anne arketipini yansıtır. Çadır, hayatın başladığı ana rahmidir; çadırda ölme de annenin yutuculuğu olarak yorumlanabilir. Örneğin *Bozkurtların Ölümü* romanında Çalık’ın ölümü çadırının içindeki yatağında gerçekleşir (Atsız, 2014a, 135).

Deli Kurt romanında ise rahimi simgeleyen nesnelere olan at arabası, anne arketipinin başka bir simgesidir. Anlatıcının:

“Arabanın dört ucundaki ikişer arşınlık direklerin yanları ve tepesi kalın keçelerle sınımsız kapatılmıştı. (...) keçe duvarlı küçücük odaya (...) kar ve soğuk sızılmıyordu. Kağının döşemesine kalın şilteler konmuş, üzerine halılar yerleştirilmişti.” (Atsız, 2012, 7)

şeklinde belirttiği bu kağrı arabası, Balâ Hatun ve onun karnındaki bebeğini güvenle taşıyan, koruyucu bir mekân olması sebebiyle anne arketipinin bir görüntüsü olarak kabul edilir.

Atsız'ın *Hasan Dayı* hikâyesindeki tekne de anne arketipinin temsil eder. “Su” üzerinde mürettebatını taşıyan bu tekne, anne karnını akıllara getirmektedir. Teknenin sulara gömülüşü Hasan Dayı ve oğlunun ölümünü de beraberinde getirdiği için bu durum “yutan anne” imgesine karşılık gelir.

Türk mitolojisinde bütün doğal kapalı mekânlar; dağ ve kaya delikleri, tüneller, yeni bir hayatın başladığı yerlerdir (Bayat, 2016, 36). Bu sebeple içi oyuk mekânlar da doğumun merkezi olan rahimle ilişkilendirilir. *İki Onbaşı* hikâyesinde büyük bir güllenin açtığı çukur (Atsız, 2019, 66), arketipsel açıdan anneye karşılık gelmektedir. Bu çukura düşen iki asker, hayat ve ölüm karşısındaki ikilikle mücadele eder. Görüntü itibarıyla da anne karnını anımsatan bu çukur, aynı zamanda iki askerın ölüm mekânı olmasıyla da annenin yutucu, yok edici özelliğini karşılamaktadır.

Ayrıca metinlerde geçen ağaç, mağara, dağ/tepe, pınar, nehir, gizli geçit gibi pek çok öge roman kahramanlarının yaşadığı, sığındığı, korunduğu bölge ve erginlenme mekânları olması sebebiyle anne arketipinin sembolik ifadelerini yansıtmaktadır.

Anne arketipinin olumlu yönünü temsil eden “anne” figüründen biri *Ruh Adam* romanındaki Selim'in büyük mahkemede görülen annesidir.

“Anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan.” (Jung, 2017a, 22)

Selim'in annesi de dışının sihirli otoritesi olan merhametiyle görünmektedir. O büyük kalabalığın Selim'i suçlamasına rağmen hıçkırıklı ve hüznünlü bir ses ile tanrıya yalvarır:

“Oğlum belki suçludur ama nihayet her insan kadar suçludur. Felâket geçirmiş, haksızlığa uğramış ve hepsinden mühimi ümidini kaybetmiştir. Ümitsizler uçan kuştan meded umar. Suçu nihayet duygularında kaldığı için bağışlanmaya lâyıktır.

Ey büyük ışık, ey ulu Tanrı! Sen onu bağışla!... Merhamet de adalet kadar senin şanına yakışır.” (Atsız, 2014b, 266)

Selim bu durum karşısında kâinata sadece annesinin onu düşündüğünü görmüş ve yüreği vefasızlıkla sızlamıştır (Atsız, 2014b, 268). Selim’in annesi, oğlunun vefasızlıklarına rağmen “ruhsal yücelik” göstererek Tanrı’dan merhamet dilenmiştir.

Anne arketipinin olumlu yönünü gösteren diğer kadın figürleri *Bozkurtlar Diriliyor* romanında Altın Tarım; *Deli Kurt* romanında Satı Kadın, Balâ Hatun, Esen Börü; *Ruh Adam*’da Ayşe Pusat ve Gülsafa Kalfa’dır.

Atsız’ın şiirlerinde ise anne arketipini yaratıcı ilkesi *Yakarış* ve *Toprak Mazi* şiirinde toprak ana imgesiyle; *Selâm* ve *Unutma!* adlı şiirlerinde vefakâr anne ile karşımıza çıkmaktadır.

Unutma! şiirinde “oğlum” diye seslendiği kişiye öğüt veren şair, annenin evladı için katlandığı zorlukların, çilelerin asla unutulmaması gerektiğini dile getirmektedir. Şair; “*Senin için kendini harcayan kadın*” (Atsız, 2014c, 45) mısrasıyla anne arketipinin yapıcı ve yaratıcı ilkesini vurgulamaktadır.

2.9.2. Adalet Ana

Adalet Ana, mitik ve efsanevi anlatılarda bilhassa cesareti ile öne çıkan bir kadın arketipidir. Savaşçı ve çoğu zaman da korkutucu kişiliğiyle birçok yansıması olan bu kadın arketipi genellikle adaletin simgesi olarak görülür. Özellikle Yunan mitolojisindeki savaş tanrıçası Athene, bilgelik ve zekâsıyla Adalet Ana’nın mitik temsilcilerinden biridir. Birçok kültürde; özellikle mahkemelerde asılı, elinde terazi ve kılıç taşıyan kadın figürleri, adaletin simgesidir (Gilchrist, 1993, 147).

Bozkurtların Ölümü romanında Adalet Ana’yı temsil eden kadın figürü, savaşçı özelliği ile görünen Almıla’dır. İşbara Alp’in büyük kızı olan Almıla, cesareti ve güzelliğiyle Ötüken’de dillere destan olmuş bir kadın olarak ifade edilmektedir. Almıla, iyi ata binen, ok atan ve vuruşan; pek çok kişiye taş çıkaran cesur görüntüsüyle tıpkı mitsel anlatılardaki savaş tanrıçalarına benzemektedir.

“Adalet Ana görür, sonra yargılar ve bu yargıdan yapacağı ya da yapmaktan vazgeçeceği hareket ortaya çıkar. Karar verdiği zaman, doğru ya da yanlış bu

kararda ısrar etmek ve sonuçları kabul etmek zorundadır. Kılıcın vuruşu ne kadar net olursa, sonuç da o kadar olumlu olur, ister yengi, ister yenilgi olsun.” (Gilchrist, 1993, 147).

Adalet Ana, adil bir karar verebilmek için öncelikle kişiliğinden sıyrılmış olmalıdır; ancak kararlarını vicdanının sesine göre vermiş olsa da muhatapları tarafından yargılanması kaçınılmaz olacaktır (Gilchrist, 1993, 151).

Almıla için de adalet önemli bir kavramdır. Kendisi ile evlenmek isteyen Şen-King’i istemese bile âdetler gereğince çadırından kovmaz. İçing Katun’un zorlamaları karşısında zekâsını kullanarak oğlak kapma yarışında onu yenecek erkeklerle evlenebileceğini dile getirir. Ancak verdiği kararlar, muhatabı sayılan İçing Katun tarafından yargılanmasına neden olmaktadır. Bundan dolayı Almıla, oğlak kapma yarışını kazanan ve evleneceği kişi olan Pars’la birlikte Ötüken’den kaçmak zorunda kalmıştır.

Adalet Ana sokak imgesinde keskin bakışları ve kendine güvenen tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Bu kadın arketipi mitsel imgesinde savaş ve adalet tanrıçaları olan Athene (Minerva) ve Dike ile özdeşleşir. Adalet amblemleri, amazonlar yine bu figürün mitsel imgelerindedir. Kişisel imgesinde ise haklı olup olmadığının bilincinde olan, cesur bir şekilde hareket eden kadın figürü vardır (Gilchrist, 1993, 161-162).

Çekik yeşil gözleriyle ışık gibi parlayan Almıla; uzun boylu, börtünün altından beline kadar inen iki yana örgüyle ayırdığı kumral saçlarıyla dikkat çekmektedir. Ayaklarındaki çizmeler, kemerindeki bıçak ve kızıl elbisesiyle (Atsız, 2014a, 62) tasvir edilen Almıla, Adalet Ana’nın savaşçı kadın portresini çizmektedir. Almıla’nın bu görüntüsü *Bozkurt* ve *Ergenekon* destanlarının temeli olan “kurt kadın/ana” olgusunu çağrıştırmaktadır.

Adalet Ana’nın gençlik sürecinde çevresine adalet dağıtmaya çalışan, arkadaş gruplarında kabadayı olarak anılan bir kadın figürü vardır. Olgunluk sürecinde bu durum daha disiplinli bir vaziyete girer; genellikle müdür, öğretmen ve ekip lideri rollerinde görülür. Adalet Ana’nın yaşlılık sürecinde ise boyun eğmez yaşlı bir kadın vardır. Bu kadın adil olduğu kadar sabırsız, huysuz ve duygusuz tavırlarıyla dikkatleri

üzerine toplar; bununla birlikte çocuklara saygıya değer birey olduklarını hatırlattığı için onlar tarafından oldukça sevilmiştir (Gilchrist, 1993, 162-163).

Almıla, Ötüken kızları arasında en arı soylu olanıdır. Batı Kağan'ın elçileri geldiğinde herkes kenara çekilmiş, onlara yol gösteren Almıla olmuştur (Atsız, 2014a, 64-65). Bu durum Almıla'nın saygıdeğer bir kimliğe sahip olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda o, haklarını savunan bir kadın imajı da çizer. Kardeşi Şenking'e Almıla'yı almayı tasarlayan İçing Katun, Almıla'nın cesaret ve zekâsı sonucunda bu dileğini gerçekleştirme fırsatı elde edememiştir.

Adalet Ana arketipinin armağanları, açık bir tavra ve doğruluğu görme gücüne, iyi dostlara ve onların sadakatine sahip olmaktır. Bu kadın arketipinin vereceği sınavlarda reddedilmek ve küçük görülmek vardır. Ayrıca Adalet Ana kadını olmamakla suçlanabilir; ihanet ve hilekârlık ile karşılaşabilir. Kült ve ritüelleri arasında savunma ve protesto grupları, tarihsel kadın hareketleri, kadın çalışmaları sayılabilir (Gilchrist, 1993, 163-164).

Almıla'nın çevresindeki insanların ona değer verip saygı göstermesi hem Almıla'nın asil görüntüsünden hem de arı bir soydan gelmesinden ötürüdür. Oğlak yarışında kazanamayan tüm erler Almıla ve Pars'ı tebrik etmiş böylece bu çift, dostlarının iyi dileklerini kazanmıştır. Ancak İçing Katun gibi bir kadının ebedî düşmanlığı Almıla ve Pars'ın Batı Kağanlığına kaçmalarına, ana vatanları Ötüken'i terk etmek zorunda kalmalarına sebebiyet vermiştir.

Romanda yansımasını gördüğümüz bu kadın figürü, bilhassa Türk kadın kimliğinin asil ve savaşçı yönünü temsil etmektedir. Edebî metne bilhassa bu yönüyle yansıyan Almıla, okuyucunun kendi ile özdeşleştirebileceği bir karakterdir. Aynı zamanda onun zekâsı, asalet ve inceliği okuyucunun "heyecan", "merak, "ritim" gibi estetik haz yaratabilecek duyularının harekete geçmesini sağlayarak edebî metne bir canlılık katmaktadır.

2.9.3. Dokuyucu Ana

Kolektif bilinçdışımızdaki anne figürünün bir yansıması olan Dokuyucu Ana; efsanelerde, masalarda karşımıza çıkan mitik bir karakterdir. Hayatı, akıl ve beceriyle dokuyup geliştirme fikrinden doğan bu kadın arketipini Gilchrist şöyle tanımlar:

“Dokuyucu Ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir.” (Gilchrist, 1993, 44)

Dokuyucu Ana'nın ilk ipliklerinden biri anne ile çocuğu bağlayan göbek bağı/kordonudur. Bu, analığın fiziksel temsilidir; ayrıca “Beşiği sallayan dünyayı yönetir” gibi yaygın söyleyişin de sembolüdür (Gilchrist, 1993, 45-46). *Bozkurtlar Diriliyor* romanında Kür Şad'ın konçuyu, Urungu'nun anası olan Altın Tarım, Dokuyucu Ana'nın temsilcilerinden biridir. Romanda adını Binbaşı Pars'tan öğrendiğimiz Altın Tarım, Kür Şad'ın ihtilalinden sonra oğlu Urungu ile kaçıp kimliğini gizleyerek yaşamıştır. Romanın başlarında son nefesini vermeye hazırlanan hâliyle görülen Altın Tarım, “hiçbir anaya benzemeyen vefalı, çilekeş, iyi ana” (Atsız, 2014a, 433) şeklinde tanıtılır. Yoksul ve kimsesiz olmalarına rağmen Altın Tarım'ın duruşu mensup olduğu soydan da üstün bir ana olduğunu göstermektedir (Atsız, 2014a, 433).

Sarıçiçek, Dokuyucu Ana'nın yuvayı kuran dişi ve en eski Dokuyucu Ana figürünün Odysseus'un karısı Phenelopia olduğunu dile getirir. Ayrıca Odysseus'u yanında alıkoymak isteyen Kalypso da kısmen bu kadın figürünün özelliklerini taşımaktadır (Sarıçiçek, 2013, 16). Altın Tarım da Kür Şad'ın ardından kimseyle evlenmemiş, mitsel anlatıdaki Phenelopia gibi kocasına sadık bir şekilde sabırla oğlunu büyüten bir ana olarak yaşamıştır.

Atlı, pusatlı bir kadın olan bu ana, oğluna bakmak için tıpkı dişi bir kuş gibi çadırına sütler, yoğurtlar, kımızlar getirmiş oğlunu beslemiştir. Yeri geldiğinde Çin çerileriyle de vuruşan bu kadın, yuvasını koruyan kollayan annenin de güzel bir örneğini yansıtmaktadır.

Dokuyucu Ana'nın evrimi; gençlik, olgunluk ve yaşlılık olarak ele alınır. O, gençliğinde birçok proje ile haşır neşir olmuş genç kız imajı çizen; olgunluğunda “çatışan, gerilim yaratıcı unsurları idare ederek çok fazla şey üstlenerek kendini kanıtlama eğilimi” olan kadındır. Dokuyucu Ana'nın yaşlılığında, düşünme ve yansıtma becerileri üzerine kurulmuş etkin bir uğraşı vardır. Elleri aklını yansıtabilsin diye ipliklerle boş durmadan çalışır (Gilchrist, 1993, 59). Başkalarına hünelerini öğretmeye hazır olan Dokuyucu Ana'nın görüntüsü, Altın Tarım'ın oğluna verdiği okçuluk dersleri (Atsız, 2014a, 440)

ile karşılanabilir. Keza boş zamanlarında savaşları, beğleri, ihtilalleri anlatan Altın Tarım Dokuyucu Ana'nın öğretme becerisini ifade etmektedir.

Arketiplerin kaynağı yaratılış ve oluşum (Sarıççek, 2013, 7) olduğu için çeşitli kültlere ve ritüellere sahip olabilir. Dokuyucu Ana'nın kült ve ritüelleri genç kız ve genç kadınların eğitimidir; bu eğitim entelektüel, duygusal ve cinsel yöndedir. Ayrıca anneden kıza geçen beceriler; kadına özgü elişleri, dikiş, ebelik, yemek girişiminde bulunma bu geleneksel törenlerin içinde yer almaktadır (Gilchrist, 1993, 60).

Altın Tarım da Dokuyucu Ana figürünün ritüellerini obadaki gelinlere aktarmaktadır. Özellikle bu ana kadın, oba tarafından “danışılan”, taze gelinlere bakıp onlara çocukların nasıl büyütüleceğini öğreten “obanın ruhu” (Atsız, 2014a, 444) dur. Altın Tarım, “daima en doğru sözü söyler, her şeyi düşünür, gerektiği zaman da onları atılganlığa kışkırtmaktan geri kalmayan” (Atsız, 2014a, 444) görüntüsüyle bilge kadın arketipini de yansıtmaktadır.

Ham maddeleri seçerek dokuyan, yuvayı kuran dişi kuş simgesi Altın Tarım'ın “dokuduğu çadırlar” (Atsız, 2014a, 444) ile ifade edilmiştir; böylece bu kadın arketipinin sembolik dokuma eylemi metinde belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Altın Tarım aynı zamanda Osmanlı Devletini'nin kurucusu olan Osman Bey'in ninesi Hayme Hatun ile özdeşleşmektedir. “Bağ ve bahçelerde çalı çırpıdan yapılan çardak” (www.tdk.gov.tr), çadır olarak bilinen “Hayma”, özellikle Hayme Hatun'un halk arasında “Devlet Ana”, “çadırcı ana” şeklinde anılmasını sağlamıştır.

Dokuyucu Ana'nın dokuduğu ipliklerden bir diğeri de erkeğin sunduğu hammaddedir. Bu kadın arketipi, kadın-erkek, öğretmen-öğrenci, anne-çocuk arasındaki bağı güçlendirmek için tinsel ve içsel geleneklerin öğretim sistemlerinden yararlanır (Gilchrist, 1993, 49). *Ruh Adam* romanında Dokuyucu Ana'nın temsilcileri, Ayşe Pusat ve onun Uygur masalındaki karşılığı Burcak'ın evdeşidir.

Selim'in eşi olarak tanıdığımız Ayşe, edebiyat öğretmenidir; romanın son bölümünde Uygur masalını Türkiye Türkçesine aktaran kişi olduğunu öğrendiğimiz Ayşe, üniversitede akademik faaliyetlerini de sürdürmesiyle dikkat çekmektedir (Atsız, 2014b, 297). Kocasının buhranlı dönemlerinde daima yanında olan tüm zorluklara büyük bir

sabır ve cesaretle göğüs geren bu kadın, Dokuyucu Ana'nın sembolik manadaki hayat ipliğini eşi ve ailesinin çevresinde dolayıp durmuştur.

Özellikle yuvasını koruyabilmek ve kocasının yaşama sınımsız sarılabilmesi için büyük çaba sarf eden Ayşe, Jung'un tanımlamasındaki gibi fedakârlık ve bilgeliği doğrultusunda tıpkı Meryem Ana imgesini çağrıştırmaktadır (Jung, 2015a, 63). Keza bu fedakârlık, eşinin ölüm sessizliğinden kurtulabilmesi adına "kocasının kalbinde yeniden ateşin yanması için onun bir başkasını sevmesine bile razı" (Atsız, 2014b, 64) ve "bir genç kız da olsa, başka birisiyle böyle derinden ilgilenmesine cidden sevinen" (Atsız, 2014b, 122) bir kadın imajına bürünmesine neden olmuştur.

Aynı şekilde Uygur masalındaki Burkey'in evdeşi de eşinin Açığma-Kün'e olan aşkının "ilk ipliklerini bağlayan" dokuma işlevini yansıtmaktadır. Açığma-Kün'ün ortadan kayboluşu Burkey'in gündün güne erimesine sebebiyet vermiştir; ancak fedakâr evdeş, eşinin gözlerinin önünde yok olmasını istememiş ve Açığma-Kün'ü bulabilmek için Burkey'a yardım etmiştir. Son çare olarak ihtiyar bir büyücü kadın sayesinde Kilimbi, Madar ve Naranta'ya gidilmiştir.

Ejderler Kağanı Naranta'nın Açığma-Kün'ü geri getirebilmesinin şartı Burkey'in evdeşini kurban etmesi olmuş; böylece sihirli iplikler, mitlerdeki son ipliği kesmeyi öngören kader tanrıçalarına benzer bir şekilde koparılarak Dokuyucu Ana'nın kurban edilmesine neden olmuştur.

Anne ile bebek arasındaki iletişimi sağlayan göbek bağı ile mitsel açıdan örümceğin kendi ipliklerinden ördüğü ağ benzerlik gösterir. Mitolojik anlatılarda dokuma motifiyle karşımıza çıkan Arachne, kusursuz el işçiliğinden ötürü tanrılara meydan okumuş; buna sinirlenen Athene tarafından bir örümceğe çevrilmiştir (Gilchrist, 1993, 50).

Romanın asıl hikâyesinde Selim'in karısı olarak görülen Ayşe Pusat, mesleğine gönülden bağlı bir öğretmendir; öğrencileri tarafından oldukça sevilir. Aynı zamanda oğlu Tosun için de iyi bir anne olan Ayşe, oğluyla kimi zaman dertleşen havanın güzel olduğu her pazar onu gezmeye çıkararak (Atsız, 2014b, 231) adeta yuvayı kuran bir dişi kuş imajı sergilemektedir. Ancak başka bir anima tarafından erkeğinin benliğinin ele geçirilmesi Ayşe'nin canlı, anaç ruhunun zamanla yok edilmesine neden olmuştur.

Burkay'ın evdeşi de tıpkı Ayşe Pusat gibi aile bağlarını bağlayan kusursuz ipliklerinin kurbanıdır. Özellikle bu iki kadının eşlerinin Açığma-Kün ve Güntülü'ye olan aşkları sebebiyle kurban edilmeleri, tıpkı Arachne'nin kusursuz dokumasının kıskanılıp tanrıça tarafından yok edilmesini hatırlatmaktadır. Keza Açığma-Kün ve Güntülü, erkeğin bilinçdışında adeta bir tanrıça özelliği göstermektedir; özellikle bu iki kadın Dokuyucu Ana'ların kurban edilmesine dolaylı ya da dolaysız yoldan etki etmektedirler.

Dokuyucu Ana figürü, sokak imgesinde meşgul ve tetikte; saçları düzgün, kalınca bir takke biçiminde kesilmiş; çevresinde olan olaylara karşı bir farkındalığa sahip, yaptığı çalışmalarda çevik hareket eden bir kadın figürü olarak tasvir edilmektedir. Mitsel imgesinde hünerlerini öğretmeye hazır, yeri geldiğinde kıskanç biri olarak karşımıza çıkan Dokuyucu Ana, mitolojideki Ariadne'nin yardımcı ipliği, Arachne'nin sanatsal dokumaları, üç yazgının eğirme ve kesim işini temsil eder. Kişisel imgesi ise yeni hünerler öğrenmek ve onları çevresine yansıtmaktır (Gilchrist, 1993, 58). Bu görüntüsüyle gerek yuvasını gerek öğrencilerini sihirli iplikleriyle dokuyan ve mitik analara benzeyen Ayşe, sade giyimli; çevresindeki olaylara karşı belirli bir farkındalığa sahip, kin tutmayan, kendisine yapılan fenalıkları çabucak affeden bir yapıya sahiptir. Anlatıcı tarafından şu şekilde tasvir edilen Ayşe:

“Lisedeki bütün kadın öğretmenler arasında sade giyinen, boyanmayan biricik kadın kendisiydi. Evliydi ve Tosun adında küçük, sevimli, gürbüz bir oğlu vardı. Ömrünün büyük bir kısmı eviyle lise arasında geçer, evini beceriklilikle idare ettiği gibi okulda da gerek arkadaşlarıyla, gerek talebeleriyle iyi anlaşır, iyi çalışırdı. Gür ve kara saçları omuzlarına dökülür, gözleri gülümseyerek bakar, düzgün konuşmasıyla derhal iyi bir intiba bırakırdı. Hayatından, vazifesinden memnundu. Şimdiye kadar bir tek dersini ihmal etmemişti.” (Atsız, 2014b, 19)

Dokuyucu Ana arketipinin tam manasıyla yansıtan sembol bir figür olmuştur. Ayşe'nin çevresine verdiği bu intiba aynı zamanda onu danışılacak bilge kadın konumuna da getirmiştir. Bununla birlikte yaptığı fedakârlıklarla Dokuyucu Ana'nın örgütleyici ilkesini de yansıtan Ayşe, lise müdiresi tarafından öğrencilerin aklını çelme bahanesiyle “örgütleyici” bir kadın olarak da itham edilmektedir. Bu durum tıpkı Gilchrist'in dediği gibi Dokuyucu Ana'nın başkaları tarafından patronvari olarak suçlanma sınavına denk gelmektedir.

Dokuyucu Ana'nın mitsel tezahürlerine ek olarak tanrıça Athene'yi almak mümkündür. Çünkü Athene av tanrıçası olmasının yanında flütün, toprak kapların mucididir; yemek pişirmek, ip eğirmek, dokumak gibi kadınlara özgü el sanatlarının öğreticisidir (Mascetti, 2000, 76). Ayşe de her ne kadar sessiz ve sakin bir yapıyla ele alınsa da o, kocasının suçsuzluğunu kanıtlayabilmek ve onun hayata yeniden bağlanmasını sağlamak için tıpkı tanrıça Athene gibi savaştı. Ayşe bu savaşın yanında gerek akademik bağlamda gerek çocuk yetiştirme hususunda başarılı bir kadın görünüşü sergilemiştir.

Ayrıca Selim'in animasını yansıttığı kadınlardan biri olan Ayşe, Jung'un tanımlamasıyla Selim'in içindeki dişil ögeyi temsil ederek onun kolektif bilinçdışıyla olan bağlantısını sağlayan işlevin kişileştirilmesidir. Sarıçiçek, animanın bir erkeğin kadın doğasını kavramasına yarar sağladığını, erkeğin yaşamı boyunca iletişim içinde olduğu kadınlara bu imajı yansıttığını belirtmektedir (Sarıçiçek, 2013, 14). Eşine yansıttığı animası sayesinde Selim Pusat da yetersiz yönünü Ayşe ile tamamlamaktadır.

Yazarın seçmiş olduğu kadın karakterlerin fedakâr ve anaç kimliği okuyucunun edebî metinden estetik haz alabileceği pek çok duyunun uyanmasını sağlamaktadır. Mustafa Kemallerin, Fatihlerin daha nice kahramanın yetiştiricisi olan anaların görüntüsünü de yansıtan Dokuyucu Ana, aynı zamanda Ayşe gibi fedakâr eşlerin kendileriyle özdeşleştirebileceği bir figür olmuştur. Yazarın kurguladığı bu figürler edebî metinden okuyucunun "merak", "heyecan" gibi estetik haz yaratan duyuların oluşturulmasına olanak sağlamaktadır.

2.9.4. Gece Kraliçesi

Dokuz kadın arketipinin en zorlayıcısı olarak nitelendirilen Gece Kraliçesi şu şekilde tarif edilir:

"Gelenekle sınırlanan güç ve enerjiye, günün berrak, akılcı ışığının dışında duran güçlere ilişkin bilgiye kişilik verir; uyandırmak, cezbetmek ve sevmek için gecenin gelgitlerini çekme yeteneğine sahiptir. Bilgili, sihirli ve ilkeldir. Bütün dokuzlar gibi, yetenekleri ya kör güçler gibi etkili olur, ya da yaşamın niteliğini yükseltmek amacıyla bilinçli olarak kullanılabilir." (Gilchrist, 1993, 19)

Hoş ve zarif manasında çekici olmayan Gece Kraliçesi'nin asıl özelliği gecenin içinde kalan gücü temsil etmesidir. Duygusal dürtülerin yaşamsal gücünü açığa çıkaran gece, psikolojik açıdan kadın ve bilinçaltıyla bağlantılıdır (Gilchrist, 1993, 81).

Ruh Adam romanında Leyla Mutlak, arketipsel açıdan Gece Kraliçesi'ni temsil etmektedir. Romanda Ayşe Pusat'ın eski öğrencilerinden biri olan Leyla Mutlak/Mutlu çiçeği burnunda bir tarih öğretmenidir. Onu Gece Kraliçesi yapan asıl özelliği Osmanlı Hanedanlığına dayanan soyu itibariyle tahtın varisi oluşudur. Asıl adı Hanzade olan prenses Leyla, pek çok nedenden ötürü gerçek kimliğini gizlemektedir. Bu sebeple yazarın gecenin sırlarını yansıtan bu kadına “leyl⁵” (gece) sözcüğünden türeyen “Leyla” ismini vermesi isim sembolizasyonunun bir göstergesi sayılabilir. Yazarın bu tutumu edebî metine uyumluluk sağlamakla beraber okuyucunun metin üzerinden “şaşkınlık” ve “merak” duyularının harekete geçmesine imkân vermektedir.

Gece Kraliçesi adından da anlaşılacağı üzere; baykuş, yarasa, parlak gözlü kediler gibi gece yaratıkları ile simgelenir. Gece yaratıklarının keskin görüş açıları, hızlı koşma, uçabilme, yeraltına girebilme ve etkin algılama yetenekleri Gece Kraliçesi'yle uyum içerisindedir. Bu kadın figürünün birçok kültürde “hayvanların kadını” olarak bilinen simgesel temsili vardır (Gilchrist, 1993, 83- 84).

Şehzade Mustafa'nın on birinci kuşaktan torunu olan Leyla, taht kavgalarına karışmamak için kimliğini gizlemiştir. Bu gizlilik yaşadığı evde bile göze çarpmaktadır; dışarıdan normal görünen ancak içeride muhteşem bir konak gizli olan Leyla'nın evi, tıpkı gecenin sırlarına yaraşır bir şekilde gösterişli, aynı zamanda muğlaktır. Leyla da yaşamının verdiği gizlilikleri koruyabilmek için çevik ve atletiktir; keza onun keskin bir nişancı oluşu aynı zamanda iyi bir binici ve vuruşma usullerinde başarılı bir muhafızının olması (Atsız, 2014b, 220) Gece Kraliçesi'nin arketipsel yönünü yansıtmaktadır.

Gölgeli, değişebilir ve aldatici olarak tasvir edilen Gece Kraliçesi, biçim değiştirme yeteneğine sahiptir. Bu kadın yüksek enerjili ruh hâliinden sıkıcı ve karanlık ruh hâline

⁵ Leyl: a. i. Gece. Kur'an-ı Kerim'de iki sürenin ilk ve ikinci ayetlerinde geçen kelime, birer yemin unsuru olarak yer edindir. 'Âlemi karanlığı ile bürüyen geceye (Leyl/1)" ve "Kuşluk vaktine / Karanlığı ile âlemi kaplayan geceye yemin ederim ki: (Duha/1-2)" şeklinde Türkçeleştirilen bu ayetlerin ilk kelimeleri, şiirlerde anılır, Leyl'in Leylâ* (geceye mensup, gece renkli) kelimesiyle de ilgisi vardır. Yine Kur'an'daki bir sürenin de adı Leyl'dir (nr. 92). Pala, İskender (2015), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kapı Yayınları. 288*

geçebilir. Bazen biçim değiştirmesi normal görünümünü koruyarak da gerçekleşebilir (Gilchrist, 1993, 89-90).

Leyla da biçim değiştirmede oldukça ustadır. Onun hanedan soyundan geldiğini Selim Pusat, kalfası Gül Safa ve muhafızı dışında kimse bilmez; o, çevresinde tarih öğretmeni kimliğiyle boy gösterir. Leyla'nın bu tutumu, Gece Kraliçesi'nin biçim değiştirme yeteneğini temsil etmesi bakımından önemlidir.

Bu kadın arketipinin sokak imgesinde gecenin rengi olan siyah, asi ve gotik parçalar hâkimdir. Karşısındaki insanları şok etmekten hoşlanan bu kadının gözleri ve dudakları dikkat çeken renklerle boyanmıştır; saçlarındaki dağınıklık ona gizemli ve sinsi bir ifade vermektedir. Mitsel imgesinde; görünüşü görkemli bir o kadar da ürkütücüdür; acımasız ve şeytani bir yapıya sahip olan Gece Kraliçesi, savaş hayvanlarının çektiğı bir arabayla gezmektedir. Lady Macbeth, Mozart'ın Gece Kraliçesi gibi karanlığın kadınları bu arketipin mitik temsilcileridir. Kişisel imgesinde ise tehlikeyi, karanlığı ve yabanılığı seven, gelenekleri yeri geldiğinde kıran bir kadın figürü vardır (Gilchrist, 1993, 92-93).

Leyla asi ve gotik bir tarzdan ziyade prensesliğine yaraşan edasıyla doğuştan gelen çekiciliğe ve asalete sahiptir (Atsız, 2014b, 119); bu sebeple daima Selim'in dikkatini ve ilgisini çekmektedir. Gece Kraliçesi'nin gizemli yaşamı Leyla'nın sır perdesinde vuku bularak onu karanlık gecelerde dolaşmaya, her daim tetikte olmaya zorlamıştır. Keza bir gece vakti Çamlı Kuru'ya gidip düşünmesi ve harekete geçmesi için aklını çelen Yek ile karşılaşması (Atsız, 2014b, 106); bilinçdışındaki gölge ile çatışmanın bir sembolü olarak görülmektedir. Gece Kraliçesi'nin mitsel imgesindeki kıskançlık, Selim Pusat'ın Leyla'nın güzelliğini Güntülü ile kıyaslaması üzerine Leyla'nın "İşte, şimdi kıskandım!" (Atsız, 2014b, 221) sözleri ile ortaya çıkmaktadır.

Gece Kraliçesi'nin armağanları hayvanlara olan doğal ilgisidir; onun yabani yerleri sevme, çok az uyku isteğı, telepati gibi tinsel yetenekleri vardır. Gece Kraliçesi'nin sınavları; tutsaklıklar, toplumsal dayatmalar, doğal kaynaklardan gelen tehlikelerdir. Büyücülük, iyileştiren bilge kadınlar geleneğı, yırtıcı hayvan eğiticiliğı, geceyi kullanarak yapılan törenler bu kadın figürünün ritüel ve kültlerindedir (Gilchrist, 1993, 94-95).

Işık kızlardan sonra bir zıtlık teşkil ederek karanlığın yani gecenin sembolü şeklinde görülen Leyla, Selim'in sırlarla dolu yaşamını temsil etmektedir. Bir gece vakti Çamlı Koru'da Selim'in karşısına çıkan Leyla, Selim'in animasını yansıttığı kadınlardan biri olmuş; aynı zamanda erkeğin bilinçdışında kalan gizli arzularını da temsil etmiştir. Ayrıca Leyla, Gece Kraliçesi'nin sembolik tasvirlerine uygun bir şekilde bilgeliği de yansıtarak Selim'in Güntülü'ye olan aşkını keşfedenlerden biri olmuştur. Tahtın varisi olan Leyla, Selim'in kralcılık anlayışını temsil eden animanın bireysel manada erkeği tamamlayışını da ifade etmektedir. Aynı zamanda o, bir nevi toplumsal dayatmalara karşı boyun eğen görüntüsüyle gerçek kimliğini gizleyerek Gece Kraliçesi'nin sınavlarını da vermiş olur.

Leyla, romanda Osmanlı Hanedanlığı'nın son prensesi olarak sunulan zarafet ve asaletin sembolüdür. Özellikle bu kadın figürünün gizemli yaşamı okuyucunun "merak" ve "heyecan" duyularını harekete geçirerek edebî metin üzerinden estetik haz almasını sağlamaktadır. Bununla birlikte güçlü kadın imajını yansıtan Leyla, kendi ayakları üzerinde duran bir öğretmendir. Özellikle kadın okuyucuların özdeşlik kuracağı, örnek alacağı ideal bir tip olan Leyla karakteri, metne "canlılık" ve "farklılık" katarak okuyucunun edebî eserden estetik haz almasını sağlamaktadır.

2.9.5. Işığın Hanımı

Işığın Hanımı, çevresine ışık saçan, mutluluk kaynağı olan kadın arketipidir. Gilchrist *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde bu kadın arketipini şöyle tanımlamaktadır:

"Dişil ışık içeride yer alır, yayılır ve ışın saçar.(...) kadın, yaşamındaki farklı unsurların birbirleriyle uyumlu bir ilişki içinde olması ve merkezi olduğu için ışık dairesinin bütün bu unsurları kapsamaya ile daha ilgilidir.

Bu kapsama niteliği kadınların sahip oldukları ve bu nitelikten yaşamlarının gücünü alabilecekleri kolektif duygusuna işaret eder." (Gilchrist, 1993, 62-63)

Bakire Meryem, saflık ve ruh güzelliğini temsil eden ışıkla özdeşleştirilmiştir. Sarıçiçek, bu kadın figürünün temsilcisinin Dante'nin *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedyası*'ndaki Beatrice olduğunu dile getirmektedir. Ayrıca *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki ışığın içinden doğan kadın da bu figürün yansımasıdır (Sarıçiçek, 2013, 17).

Bozkurtlar Diriliyor'da Ay Hanım, *Deli Kurt* romanında Gökçen ve *Ruh Adam*'da ışık kızlardan olan Aydolu ve Nurkan bu arketipsel kadın figürünü temsil etmektedir.

Işığın Hanımı, çevresindekilerin ufkunu aydınlatan, yol gösterici bir ışık kaynağıdır. Bu kadın arketipinin temsilcisi genellikle bir öğretmendir. Yol gösterici kadın öğretmen özellikle kız öğrencilerinin idolü olabilir. Çünkü kadın öğretmen öğrencisinin içini bilir, aralarındaki iş ilişkisinde sağlıklı bir gerçeklik yatabilir (Gilchrist, 1993, 66-67).

Bozkurtlar Diriliyor romanında Urungu'nun animasını yansıttığı kadınlardan biri olan Ay Hanım, Ay'ın dişil yönüyle görülür. Romanda bilhassa Ay ve onun yaydığı ışıkla tasvir edilen Ay Hanım, Urungu'nun ölen evdeşine benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Bu durum Urungu'nun animasını yansıttığı kadınlarda belli bir ortak özelliğin bulunduğunu düşündürmektedir.

Dokuz Oğuzların kağanının kızı olan Ay Hanım, genç ve oldukça güzel bir kadındır; insanları bakışlarından tanıyan, yüreklerden geçeni anlayan Ay Hanım, bu yeteneklerini kam olan yeğeninden öğrenmiştir.

Gökçen ise *Deli Kurt* romanında Murad'ın animasını temsil eden kadındır. Çevresine yaydığı ışık sayesinde "hayat kaynağı" olarak addedilen Gökçen, Işığın Hanımı arketipini açık bir şekilde gösterir. "Ay ışığı altındaki ince uzun" (Atsız, 2012, 93) silueti ile tasvir edilen Gökçen, bilhassa "ay", "nur" gibi ışığı yansıtan imgelerle belirtilir. Gökçen, bakışlarındaki yeşil ışık ve nurlu görüntüsü sayesinde gönüllere od düşürür.

Ruh Adam romanında "ışık kızlar" olarak anılan Aydolu ve Nurkan isimleriyle de özdeş bir şekilde ışık imgesiyle tarif edilmektedir. Yazarın özellikle "ay", "nur" ve "gün" gibi sözcüklerle başlayan isimleri ışık kızlara vermesi dikkat çekmektedir; keza bu durum Selim'in içsel ışığını ışık kızlara yansıtmasıyla da açıklanabilmektedir.

Elinde bir lamba ile tasvir edilen modern hemşireliğin kurucusu Florence Nightingale ve Rahibe Theresa gibi kadınlar yol gösterici kimliğiyle günümüzde önemli bir yere sahiptir. Işığın Hanımı, içsel bir güç olarak yaşanabilir. En önemli imgelemi çevresine bir şeyler öğretmeyi amaçlamak ve yol göstermektir (Gilchrist, 1993, 68).

Ay Hanım da güzelliği ve dişil büyüğü sayesinde Urungu'nun karanlık yola benzeyen ömrüne doğan ve onu aydınlatan bir Güneş'e benzetilmektedir (Atsız, 2014a, 454). Bu Işığın Hanımı'nın ruhu aydınlatan imajına karşılık gelir.

Yunan mitolojisinde sevgilisi Eros'un yüzünü görebilmek için lamba kullanan Psyce, Işığın Hanımı'nın mitik temsilcisidir. Psyce, lambası ile merakını yani karanlıkta kalan yönünü aydınlatmaya, Eros'u görmeye çalışmıştır. Lamba yani ışık, arketipsel açıdan tanrıyı temsil eder. Psyce de lambayı Eros'a tuttuğunda bir tanrı ile karşılaşmıştır. Böylece kadın, animusunu yani içsel Eros'unu bilinçli bir şekilde görebildiği için karşısındakinin tanrıya benzediğini keşfetmiştir (Gilchrist, 1993, 69-70).

Işık ilkesinin kadın yaratıcılığını açığa çıkaran dans, müzik, resim gibi sanatsal faaliyetlerle ifade edilmesi, Işığın Hanımı'nın yaratıcılığını sunmaktadır (Gilchrist, 1993, 71). Estetik temelli bir ritim sanatı olan müzik, özellikle ışık kızlardan Nurkan'ın yeteneği ile temsil edilmektedir. Çok iyi piyano çalan Nurkan'ın bu yaratıcı yönü, ışıkla müziğin birleşiminden doğmaktadır. Ay/Kader Tanrıçaları'ndan olan Klotho (eğiren) gibi Nurkan'ın piyano tuşlarına ahenkle basması aslında Selim'in kader ağlarını eğiren yönüyle görülür; özellikle Nurkan'ın çaldığı "Eski Arkadaşlar Marşı" Selim'in ruhunu okşamakta, kader ağı bu müzikle örülmektedir.

Selim bu ezgi sayesinde arkadaşı Şeref'i hatırlamıştır. Aynı zamanda yaşamındaki özlemlerini, vefa duygusunu, askerliğini hatta aşkını da hatırlatan bu müzik erkeğin geçmişi ve geleceği arasındaki bir köprü olmuştur. Çünkü Şeref, Selim'in şerefli asker yönünü yani geçmişini temsil ederken; Güntülü ise Selim'in aşkının geçmişi ve geleceği olmuştur.

İçgüdüsel yaratıcılığa sahip olan Işığın Hanımı, sokak imgesinde sade bir yüz ve pratik saç modeli ile genellikle bir hasta ziyaretine ya da öğrencilerine ders vermeye gidiyor olarak betimlenir. Mitsel imgesinde ışığı taşıyan, (Psyce, Florance Nightingale) yolu aydınlatan bir peri anne imajıyla gördüğümüz bu kadın figürü, kişisel imgesinde ise kendi ışığı ile aydınlanır, arınır (Gilchrist, 1993, 75-76).

Ay Hanım da içgüdüsel yaratıcılığa sahiptir; özellikle gönüllere hükmetmesinin yanında bir kadın olarak Dokuz Oğuzların başında durup onları yönetmesi önemli bir ayrıntıdır. Sokak imgesinde "yeşil ela" gözleriyle dikkat çeken bu kadın, sesindeki ezgi,

bakışlarındaki ışık ve yüzündeki güzellikle Ay'dan aydın, Güneş'ten yakıcı bir görüntü ile tasvir edilmiş ve Ay ile özdeşleştirilmiştir (Atsız, 2014a, 488-489).

Deli Kurt romanındaki Gökçen'in sokak imgesi de Işığın Hanımı'na uygun bir tezahürde sadedir. Suna boylu, kumral saçlı, biçimli bir vücuda sahip olan Gökçen, aynı zamanda bilginin de kaynağıdır. Gökçen Murad'a kavalı sayesinde yol gösterir; aynı zamanda bazı büyüsel özellikleriyle kadın şamanın görüntüsünü verir. Murad'ın gözünde bir tanrıça olarak addedilen Gökçen anlatıcı tarafından “Tanrı'nın büyüklüğüne en büyük tanıktı. Tanrı onu heralde düşünerek ve överek yaratmıştı.” (Atsız, 2012, 173) şeklinde tarif edilir.

Bakirelik sembolü olan Umay Ana, Türk mitolojisinde ışığın ana temsillerinden biri olan Ay kültü ve Mitolojik Ana'nın birleşiminden ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde “Ayısıt” (ay(1)+sıt) terimi de Türk kültürlerinde ortak bir değer olarak Umay ile eş sayılmış; ışık, temiz ruh anlamına gelen “ay” kökünden meydana gelmiştir (Bayat, 2016, 75-77). Aydolu ismi “Ay'ın on beşi” manasına gelmektedir. Özellikle bu kalıp ifade pek çok şiirde ve şarkıda yüzünün güzelliğiyle dikkat çeken kadınlara verilen bir yakıştırma sözcüktür. Ay'ın on beşi döngüsel açıdan dolunay evresine tekabül etmekte ve o günlerde Ay'ın ışığı tüm güzelliğiyle parlamaktadır. *Ruh Adam* romanında anlatıcı Aydolu'nun sade ve gönüllere işleyici güzelliğini şu şekilde tanımlamaktadır:

“Öyle olsa ilkönce Aydolu'nun tesirinde kalması icab ederdi. Çünkü bu kızın o kadar çarpıcı güzelliği, yüzünün o kadar düzgün çizgileri vardı ki onu beğenmeyecek, tesirinde kalmayacak erkek düşünülemezdi” (Atsız, 2014b, 114).

Yine romanda “nur kanlı” anlamına gelen Nurkan'ın güzelliği de “Ya Nurkan? Onda çarpıcı değil, işleyici bir güzellik gözleri kamaştırıyor, insan ona baktıkça daha güzel buluyor, güzel buldukça tesiri altında kalıyordu.” (Atsız, 2014b, 114) şeklinde sunulur.

Görüldüğü gibi bu kadın figürleri, ışığın çarpıcı etkisiyle gönüllere tesir eden içe işleyen güzellikleriyle Işığın Hanımı arketipininin fiziksel yönünü de karşılamaktadırlar.

Ay, Türk mitolojisinde “yaratıcı, türeten” yönüyle bilinir. Aydolu da Işığın Hanımı arketipinin içgüdüsel yaratıcılığına sahiptir. Özellikle Aydolu romanın ilerleyen kısımlarında Selim Pusat'ın sırrını yani onun Güntülü'ye olan aşkını keşfetmiş bir

şekilde görülür (Atsız, 2014b, 252). Bu da mitolojideki Kader/Ay Tanrıçaları'ndan Lakheze'nin geçmişi ve gelecekteki durumu hissedilen "ölçen" yönüyle temsil edilebilir.

Evrimsel açıdan baktığımızda; gençlik çağlarında yalın ve bencillikten uzak olan bu kadın, yaşının ötesinde bilgece ve nazik tavırlarıyla dikkat çeker; gösterişten kaçınır. Olgunluğunda bu kadının tek amacı topluma, çevresine hizmet etmektir. Duygusal olmayan Işığın Hanımı, aşkı yaşamın günlük akışı olarak görür. Yaşlılık döneminde ise dinsel lezzetlere yönelir; yaşına rağmen olağanüstü enerji kaynakları üretebilir. Bu sebeple birçok insan tarafından sevilip sayılan bu kadın nadiren tek başına kalır (Gilchrist, 1993, 76-77).

Ay Hanım da Dokuz Oğuzlar nezdinde oldukça sevilen ve saygı duyulan biridir. Özellikle en büyük yardımcısı olan Kadır Bağa, Ay Hanım'ın her dileğini gerçekleştirir, onu adeta bir tanrıça olarak görür.

Urungu ve Ay Hanım birbirlerine ne kadar âşık olsalar da temel amaçları budunlarını yaşatmak olmuştur; bundan dolayı Ay Hanım aşkı geri plana atmış, onun tek amacı budununa hizmet etmek olmuştur. Bu sebeple savaşçı kimliğiyle de dikkat çeken Ay Hanım; bileği güçlü, keskin nişancı, iyi ata binip, kılıçla savaşarak tasvir edilir (Atsız, 2014a, 522).

Aydolu ve Nurkan güzellik ve zekâsını aynı doğrultuda yürütebilen kızlardandır. Güntülü de dâhil üç ışık kız Tıbbiye sınavlarına hazırlanmış ve çevrelerine örnek, gözde öğrenciler olarak dikkat çekmişlerdir.

Işığın Hanımı'nın armağanları; aşk, sevecenlik, sanattaki yaratıcı yeteneklere ve kendine uygun yol gösteren bir öğretmene sahip olmaktır. Yol gösterme yeteneğini kaybetmek ya da yol göstermek için çağırınının olmaması; bencillik ve nankörlükle suçlanmak bu kadın figürünün sınavlarından. Işığın Hanımı'nın kült ve ritüelleri ise toplu çalışmalarda, kamu hizmetlerinde bulunmaktadır. Kendini dine adanması da ritüellerinden biri olarak sayılabilir (Gilchrist, 1993, 77).

Ay Hanım'ın en büyük yeteneği, ardından gelen Dokuz Oğuzlara yol göstermesi ve onlara yaptığı önderliktir. Aynı zamanda onun en büyük sınavı da yanlış bir okla öldürülmesi olmuştur.

Deli Kurt'taki Gökçen'in yani Işığın Hanımı'nın ölümü sembolik bir cümleyle desteklenir. "Mum yavaş yavaş söndü." (Atsız, 2012, 243) ifadesiyle Gökçen'in ölüm haberini öğrenen Murad'ın da yaşam enerjisi tıpkı bu mumun ışığı gibi yok olmuştur.

Ruh Adam romanında Selim Pusat'ın animasının en göze çarpan imgesi "ışık"tır. Özellikle yansıttıkları ışıkla dikkat çeken Aydolu ve Nurkan Selim'in animasının temsillerindedir. Keza yazarın isim sembolizasyonunda bu kızlara ışığı çağrıştıracak isimler vermesi; onları ışık kadar parlak ve gösterişli bir şekilde tasvir etmesi tesadüfi görülmemektedir.

Işığın Hanımı arketipinin diğer örneği Atsız'ın *Ay Yüzlü Güzel Konçuy* adlı şiirinde gözlemlenir. Şairin sevdiği kadını Ay gibi etrafına ışık saçan parlak bir görüntü ile tasvir etmesi, arketipsel açıdan Işığın Hanımı'nı akıllara getirmektedir. Ay'ın dişil yönü vurgulanan bu şiirde, şairin sevgilisi gönüllerde esip çınlayarak (Atsız, 2014c, 75) ışığın parlaklığını ifade etmektedir.

"Bir erkek ailedeki ışık için büyük ölçüde kadına bağımlıdır, çünkü kendi başına bir anlam bulmada çoğunlukla fazla iyi değildir. (...)

Işığın dokunuşu, ateşli bir şeydir. Çoğu zaman erkeği farkında olmaya zorlar, erkeklerin kadınlardan bu kadar korkmalarının bir nedeni de budur." (Gilchrist, 1993, 69)

Şair de sevgilisinin ışığına bağımlıdır. "*Sensiz yaşamak boştur, birlikte ölüm hoştur./Coştum, daha çok coştur, ay yüzlü güzel konçuy.*" (Atsız, 2014c, 75) diyen şair, bu sevgi karşısında adeta erimektedir. Gilchrist'in dediği gibi şair de adeta bu güzel sevgiliden korkar; onun aşkıyla yanıp kül olur.

"*Lebler sücü, bir tas ver; hem neş'e ve hem yas ver;/Hançer mi o kirpikler, ay yüzlü güzel konçuy.*" (Atsız, 2014c, 75) şeklinde devam eden mısralarda sevgilinin hançer gibi insanı yaralayan, yüreği delen bakışlarında âşığın hem ölümü hem de yaşamayı tattığı gözlemlenir.

Işık ilk arketip olmasından ötürü Tanrı'yı temsil etmektedir; bu özelliğinden dolayı metne evrensellik katan ışık arketipi; Atsız'ın sanat eserlerinde bilhassa kadın figürlerini yansıtmaya bakımdan dikkat çekmektedir. Edebî eserlerdeki bu görüntüler

okuyucunun “özdeşlik kurma”, “merak”, “heyecan” gibi estetik haz ilkesini yansıtan duyularını harekete geçirmektedir.

2.9.6. Ocağın Hanımı

Anne arketipinin türevlerinden biri de Ocağın Hanımı’dır. Kadının evi yaratma, koruma ve düzenindeki çabaları Ocağın Hanımı’nın alanlarındandır.

“Onun alanı, yalnızca ateş yakmak ve sürekli yanmasına dikkat etmek gibi fiziksel bir alan değildir, aynı zamanda duygusal ve dinsel anlatımları da vardır.”

Evin fiziksel yapısı ocak ile simgelenir; ocaktaki ateş ise evi aydınlatan ruhu oluşturur (Gilchrist, 1993, 115).

Ateş yakmak onun başında duranlara iletişim yolunu açar. Ateşin çevresinde yapılan etkinlikler hayalin odak noktasıdır; bu sebeple Ocağın Hanımı ateşin yaşamın sıkıcı ve özgür yanı ile bağlantılı olduğunu anımsatmaktadır (Gilchrist, 1993, 126).

Türk halklarında ocağı, aileyi ve soyu koruyan genellikle kadın olarak tasvir edilen Ateş Ana, koruyucu ruhlardan birisidir. Ocak, ateş kültü içerisinde büyük öneme sahiptir; çadırın yani kozmosun sembolüdür. Ocaktaki ateş ailenin canlılığının, devamlılığının aynı zamanda evren düzeninin işaretidir (Bayat, 2016, 121- 122).

Hüseyin Nihal Atsız’ın sanat metinlerinde arketipsel bir figür olan “Ocağın Hanımı” *Deli Kurt* romanında Çakır’ın süt anası olarak gördüğümüz Satı Kadın ile temsil edilmektedir. Anne kimliğini yansıtan Satı Kadın, Çakır’a süt annelik yapmış, öz oğlu Evren’in yanında Balâ Hatun’un emaneti Murad’ı da sıcak kollarında besleyip büyütülmüştür.

Anne arketipinin bir temsilcisi olan Ocağın Hanımı’nın etki alanı evin ocağını tütürmektir. Ocağın Hanımı için ev, en büyük yaşam alanıdır. Birçok kadın yaşadıkları çevreye duygularıyla bağlıdır; onların ruhu evlerine de yansır. Bir evi yönetmek zor olduğu zamanlarda o evdeki ateş söner; soğuk ve ruhsuz olur. Ocağın Hanımı da bu ateşi koruyan ve besleyen kadın arketipidir (Gilchrist, 1993, 116-120).

Satı Kadın da, obasının saygın kadınlarından biridir; eşi, çocuğu savaşta şehit edildiği için çadırında tüm gücü ve enerjisiyle ocağını tek başına tütürür.

Ocak ateşi yakmak ve onu korumak birçok kültürde önemli sayılan bir ritüel olmuştur. Dinsel manada bu ritüel mum ya da lamba yakmakla özdeşleşebilir. Yahudilikte özellikle Cuma geceleri yakılan mumla Tanrı'nın varlığının aileyi koruması dilenir. Yunanlılarda Ocak Tanrısı olarak anılan Hestia da bu ritüellerin mitsel alanında yer alır (Gilchrist, 1993, 123).

Romanda “yaktığı mumu tutarak ortalığı aydınlatan ev sahibi” (Atsız, 2012, 10) görüntüsüyle sunulan Satı Kadın, Ocağın Hanımı'nın sembolik açıdan evini aydınlatma eylemiyle dikkat çekmektedir. Yaşadığı çadır ve geniş manadaki Türkmen obası onun yaşam alanıdır; Satı Kadın kültürünü ve yaşam enerjisini çevresine yansıtan bir oba ruhudur. Gözlemci anlatıcının naklettiği “Kadın zaten ocağı yakmaya hazırlanıyordu. Kucağında odunlar ve çıra vardı.” (Atsız, 2012, 11) şeklindeki cümlelerle Satı Kadın'ın ateş yakma eyleminin arketipsel işlevi ortaya koyulmaktadır.

Geçmiş ve geleceği simgeleyen Ocağın Hanımı, sokak imgesinde evi için yapılan alışveriş gezilerinden zevk alan bir kadın imajıyla çizilir. Vakit kaybetmekten hoşlanmayan bu kadın arketipi, evine tanıdığı birkaç insanı davet eder. Mitsel imgesinde yeni evin ruhu olan sıcaklık ve kahkaha Ocağın Hanımı ile özdeşleşir. Mitolojideki Ocak Tanrısı Hestia ve Ateş Bakirelerinden Vesta, Ocağın Hanımlarındandır. Kişisel imgesinde düzenleyici ve yapıcı, kişiliğiyle bulunduğu yere damgasını vuran kadın figürü vardır (Gilchrist, 1993, 128).

Satı Kadın elli beş yaşında olmasına rağmen hâlâ dinç ve kırışmamış yapısıyla dikkat çekmektedir. Sokak imgesinde misafir kabul etmeyi seven ev sahibinin görüntüsü, Satı Kadın'ın Türk misafirperver yönüyle özdeşleşir. O, hünerli elleriyle çocukları için çeşit çeşit yemek yapan, börek açan bir kadındır. Satı Kadın, becerikliliğinin yanında Türkmenler arasında danışılacak bilge kadın kimliğiyle de büyük itibar görür; (Atsız, 2012, 52) o, çocuklarını etrafına toplayıp tıpkı ateş etrafında toplanılarak yapılan ritüelleri gerçekleştirir. Etrafına topladığı çocuklarına obada efsaneleşmiş bir hikâyeye olan Gökçen Masalı'nı anlatması (Atsız, 2012, 63) Satı Kadın'ın Ocağın Hanımı'nın bilgeliğini ve ateş etrafında gerçekleştirilen simgesel iletişimi yansıtmaktadır.

Satı Kadın, çevresine tesir eden bir kadındır; Murad Varsak obasına gittiğinde kendini yemeğe davet eden ve ateş yakıp hamur açan yaşlı kadını Satı Kadın'a benzettiği için

yakınlık kurmuştur (Atsız, 2012, 136-137). Bu kadın da Ocağın Hanımı'nın ateş yakıp konuk ağırlayan görünüşünü yansıtmaktadır.

Gençlik, yaşlılık ve olgunluk olarak evrimsel tezahürlerini gördüğümüz Ocağın Hanımı'nın çocukluk ve gençlik döneminde; evde oyun oynayan, odasını kendi koruma alanı olarak gören kadın figürü vardır. Ocağın Hanımı olgunluk döneminde kendi yapı modelini oluşturmuştur. Yaşam alanında belli kuralları olan bu kadın arketipi, konforlu otelleri ve restoranları iyi bilir. Ocağın Hanımı yaşlılığında hoşgörülüdür, bir masal anlatıcısına dönüşen bu kadın, geçmiş zamanlarından kalma bir düzene sahip evinde, misafirlerini beklemektedir (Gilchrist, 1993, 128-129).

Satı Kadın'ı fiziksel özelliklerini altmış, almış dört, seksen altı gibi yaşlarıyla tasvir eden anlatıcı onu her daim hoşgörülü, dinç ve çalışkan olarak tarif etmektedir. O, yaşına rağmen Murad'ın hamile eşi Melek Hatun'un doğum sürecinde en büyük destekçisi olmuştur; hatta Murad tüm işleri Satı Kadın'a devretmiş o da bunların üstesinden başarıyla gelmiştir.

İyi arkadaşlık, hoş ve yaşanabilir ortam yaratma becerisi, tarihe duyulan sevgi, konukseverlik, geleceği görme yetisi ve masal anlatma gücü bu kadın arketipinin armağanlarındandır. Ocağın Hanımı'nın sınavları, kendi seçmediği bir evde ve zorunlu ortak alanlarda yaşamak olarak gösterilebilir. Bu kadın arketipinin ritüelleri ise ev taşımak, dekore etmek; ateş yakmak, geçmişî yâd edici toplantılarda bulunmak ve masal anlatmak sayılabilir (Gilchrist, 1993, 129-130).

Ocağın Hanımı olan Satı Kadın, yaptığı işlerdeki becerikliliği, konukseverliği, geçmişî duyduğu özlem ve insanlar üzerinde büyük etki bırakan hikâyeler anlatabilme yeteneği sayesinde bu arketipsel figürün armağanlarını bünyesinde toplamıştır.

Hüseyin Nihal Atsız *Deli Kurt* romanında güçlü, hoşgörülü ve konuksever Türk kadın kimliğini temsil ettirdiği Satı Kadın, romana Türk kültür ve geleneklerini yansıtarak büyük bir fayda sağlamaktadır. Özellikle okuyucunun geçmişî duyduğu özlemleri, sıcak bir ocak etrafında ailelerin toplanıp yaptığı sohbetleri hatırlatan Satı Kadın, edebî metnin okuyucu üzerinde “özdeşlik kurma”, “heyecan”, “merak”, “özlem” gibi estetik hazzı doğuran duyularına tercüman olmuştur. Bununla birlikte Satı Kadın'ın yapmış olduğu yemekler, yine Türk mutfağının tanıtılması hususunda dikkat çekmektedir.

Atsız'ın şiirlerinde “Ocağın Hanımı” figürü *Selâm* şiirindeki kadın/anne imgesiyle gözlemlenmektedir. Şairin anne arketipini ifade ettiği şu mısralarda:

“Selam sana yavrusundan ayrılan kadın!

Kim bilir sen gizli gizli nasıl ağladın!

Ne bir damla gözyaşı dök, ne yasla dövün;

Sen yaşarken öksüz kalan yavrunla övün!

Gür sütünle aşıladığın erlik cevheri

Yapacaktır onu yarın yaman bir çeri...

Tek bir kadın değilsin sen... Sen bir ocaksın!

Mademki bir adın Atsız, katlanacaksın!” (Atsız, 2014c, 38-39) özellikle yuvanın sahibi, annenin yapıcı onarıcı ilkesini temsil eden Ocağın Hanımı, anneye “sen bir ocaksın” şeklinde seslenilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

2.9.7. Yeryüzü Kraliçesi

Bir kraliçe kraliçe olarak doğmaz; hayat yolculuğuna öncelikle prenses olarak başlar. Prensese, yaşamında çeşitli nitelikler kazanıp kişiliğine bir anlam yükledikten sonra kraliçe kimliği kazanır. Yeryüzü Kraliçesi de bu gelişim sürecini tamamlayarak kişisel kimliğine kavuşmuş kadın arketipidir. Yeryüzü Kraliçesi ismi ile bağlantılı olarak büyüme döngülerini kapsayan, çiçekli ve meyveli tohumlarıyla, mevsim ve tabiat bilgisiyle sınırlı özelliklere sahiptir. Cinsellikle bağlantılı olan yaşam döngüsü ‘masum’, ‘uyanmış’ ve ‘bireyselleşmiş’ olarak üç aşamaya ayrılır (Gilchrist, 1993, 131).

Ruh Adam romanında arketipsel manada Yeryüzü Kraliçesi’ni temsil kadın figürü Güntülü ve Açığma-Kün’dür. Güntülü, Ayşe Pusat’ın Kız Lisesi’nden öğrencisi aynı zamanda Selim Pusat’ın âşık olduğu genç kızdır. Açığma-Kün ise Uygur masalındaki Yüzbaşı Burkay’ın kara sevdaya düştüğü “parlak bakışlı, ay yüzlü” kızdır.

Uygur masalının prensesi Açığma-Kün’ün yansıması olan Güntülü, bazen “menekşeye benzeyen gözleriyle, gür ve açık kumral saçlarıyla, fakat bilhassa mahcup gülümseyişiyle bir şiir kadar güzel” (Atsız, 2014b, 32) bir kız iken; kimi zaman menekşe gözlerindeki mana değişerek yırtıcı bir pars hâlini alan kadına dönüşmektedir. Güntülü’nün ikilik yaratan bu görüntüsü prenses zarıflığı ve kraliçenin otoriter kadınlığını simgelemektedir. Beşbalık’ta doğmuş bir Karluk kızı olarak tanıtılan

Açığma-Kün'ün prenseslikten kraliçeliğe geçiş süreci ise Uygur masalının küçük bir anlatı olması sebebiyle gözlenememektedir.

Sokak imgesinde çoğunlukla yaz mevsimini çağrıştıran giyisiler tercih eden Yeryüzü Kraliçesi, arkadaşlarıyla vakit geçirmekten hoşlanır; o yeryüzünün, manzaraların canlı güzelliğinin simgesidir. Yeryüzü Kraliçesi'nin mitsel imgesinde tıpkı *Alice Harikalar Ülkesinde* masalında olduğu gibi bahçesinde dolaşan bir kraliçe vardır. Egemenliğini kuran bu kraliçe bazen kaprisli, inatçı tavır sergileyebilir (Gilchrist, 1993, 141).

Güntülü'nün fiziksel tasvirleri de güzel bir doğa manzarasındaki parçalara benzemektedir. Özellikle anlatıcının “dişi parsın yırtıcılığı” (Atsız, 2014b, 206), “yeşil dalgalı ve çağlayanlı ırmak” (Atsız, 2014b, 242) şeklinde tarif ettiği Güntülü'nün doğal görüntüsü, Yeryüzü Kraliçesi olarak nitelendirilebilmesinin kanıtı gibidir. Güntülü'nün güzelliği içe işleyicidir; Selim, onun fotoğrafına bir manzarayı seyrediyormuş gibi dalmış; Güntülü'nün güzelliğini ne Leyla, ne de ışık kızlar ile ölçüştürememiştir (Atsız, 2014b, 207). Aynı şekilde Açığma-Kün de Burkay tarafından bir doğa manzarasıymış gibi tasvir edilir:

“Yüzün aya benziyor.

Kaşın yaya benziyor.

Gözlerin yeşil alası.

Saçların arslan yelesi.

Yürüyüşün turna gibi.

Salınışın suna gibi.” (Atsız, 2014b, 5)

Açığma-Kün'ün bilhassa Ay, arslan, turna ve suna gibi doğayı çağrıştıran görüntülerle betimlenişi Yeryüzü Kraliçe'sinin arketipsel yönünü göstermektedir.

Masumluk, tutku ve bilgelik bu kadın figüründe aynı anda var olabilir. Mitolojideki Artemis, Demeter, Mısır Tanrıçası, Mayıs Kraliçesi, Hamile Bakire bu arketipsel figürün mitik temsilcileridir. Kişisel imgesinde ise ne kadar çoraklık yaşarsa yaşasın verimliliğine kavuşan kadın figürü vardır (Gilchrist, 1993, 143-144).

Yunan mitolojisindeki Demeter mitinde kızı Persephone'nin Hades tarafından kaçırılmasıyla tabiatın adeta elini çeken tanrıça, kızının yılın belli zamanlarında yeryüzüne dönmesini öğrenince tabiatı yeniden canlandırmış; bitkilerin yetişmesini,

yeşermesini sağlamıştır. Yeryüzü Kraliçesi'nin temsili olan Açığma-Kün'ün de ortadan kayboluşu çam ağacının kurummasına, yeşil otların yanmasına, akdoğanın ölmesine ve Burkay'ın ruhi bunalım geçirip sararıp solmasına neden olmuştur. Ancak Açığma-Kün'ün dönmesi tıpkı Demeter'in doğayı canlandırmasına eş bir şekilde kaos ortamının dinmesini hem Burkay'ı hem de tabiatın yeniden canlanmasını sağlamıştır. Açığma-Kün'ün bu vaziyeti, Yeryüzü Kraliçesi'nin çevresine yaydığı bereket, canlılık ilkesini hatırlatmaktadır.

Başarısı ve çalışkanlığıyla da tanınmış bir öğrenci olan Güntülü, aynı zamanda esrarlı yapısında gizli bir bilgelik saklamaktadır. Özellikle bir konuşma esnasında Selim Pusat'ın binlerce yıl önce Mete'nin ordusunda ok atamayanlardan biri olduğunu söylemesi onun gizemli bilgeliğiyle ilişkilendirilebilir.

Mitlerdeki inatçı, kaprisli, yutucu kraliçe yönünü yansıtan Güntülü, özellikle Şeref'in fotoğrafını kaldırtmak istemesi (Atsız, 2014, 237) Selim'in kendisi için yazdığı şiiri geri yollamasıyla (Atsız, 2014b, 243) kadının yok eden, baştan çıkarıcı, otoriter kraliçe ilkesini ifade etmektedir. Hem masum hem de hükmedici acımasız kraliçeyi bünyesinde barındıran Güntülü ve onun yansıması olan Açığma-Kün özellikle Uygur masalındaki sistematiğe göre bahar ayında bir ağacın altında erkeğin karşısına çıkarak görülmektedir. Bu kadın figürleri karşılıklı çıkan erkeklerin ruhlarına aşk tohumları saçarak hem yaratıcı hem de yok edici ilkelerini yansıtmış olurlar.

Tanrının yansıması olan "ışık", yaşamı aydınlatan aynı zamanda karanlıklara boğabilen bir imgedir. Işık kızlardan en önemlisi olarak ele alabileceğimiz Güntülü, Selim üzerinden hem yaşamı hem de ölümü temsil eder. O, Yunan mitolojisindeki "Ay Tanrıçaları", "Fatalar" ya da "Moiralar" olarak bilinen kader tanrıçalarından hayat ipliğini acımasızca kesen Atropos'u hatırlatır. Aynı zamanda Selim'in hayat ışığı olan Güntülü; erkeğin aşk ateşiyle yanıp kül olmasına da sebebiyet veren ızdıraplı bir ölümdür.

Güntülü'nün Uygur masalındaki dengi Açığma-Kün de "parlak bakışlı, ay yüzlü kız" (Atsız, 2014b, 5) şeklinde tarif edilmiş ve erkeğinin doğuşunu ve ölümünü simgelemiştir; keza Burkay'ın ölümü de Açığma-Kün'e olan aşkından dolayı olmuştur. Bir kez olsun ona "seni seviyorum" demediği için erkeğin sonsuz ızdırap döngüsüne

kapılmasına neden olan Açığma-Kün, Güntülü ile beraber mitteki Atropos'un kader ipliğini acımasızca kesen görüntüsünü akıllara getirmiştir.

Güntülü Selim'in animasını yansıttığı kadın figürlerinin en önemlisidir bu sebeple Selim ona derin bir tutkuyla bağlıdır. Hiçbir erkeğin dişilikten yoksun, tamamiyle eril olmadığını dile getiren Jung, eril erkeklerde yanlış bir biçimde tanımlanan feminenliğin aslında gizli, yumuşak bir duygusal yaşam olduğundan söz etmekte (Jung, 2015a, 12) ve bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

”Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur.” (Jung, 2009a, 288)

Selim'in içindeki askerî otorite, animası olan Güntülü ile tanışmasıyla yumuşak ve duygusal bir yön almıştır. Selim'in âşık olduğu kadına şiirler yazması onun “gizli, yumuşak bir duygusallığa” kavuştuğunu göstermektedir.

Ruh Adam romanında kadın karakterler üzerinde öne çıkan Güntülü ve Açığma-Kün özellikle gizemli yaşantıları, esrarlı güzellikleriyle okuyucunun edebî metin üzerinden “merak”, “heyecan”, “farklılık”, “özdeşlik kurma” gibi pek çok estetik haz yaratan duyusunun harekete geçirilmesini sağlamaktadır. Ayrıca bu iki kadının güzelliğinin bilhassa doğa imgeleriyle yansıtılması edebî metne bir canlılık katmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE HAYVAN ARKETİPLERİ

3. HAYVAN ARKETİPLERİ

3.1. Aslan

Görüntüsü ve heybetiyle ormanların kralı olarak bilinen aslan, gücü ve kudreti simgelemektedir. Hayvanlar arasındaki savaşta daima kazanan taraf olan aslan pek çok kültür dairesinde “aslan gibi yürekli, hükmeden, yiğit, alp” kişileri ve tanrıyı temsil eden bir sembol olarak da kullanılmaktadır.

Türk kozmolojisinde dört yönün batı kolunu gösteren aslan (veya kaplan) yiğitliğin ve alplığın sembolüdür. Hatta aslan yelesi bile yiğitlik sembolü sayılarak çeşitli metinlerde kahramanlara yüklenen vasıflardan olmuştur. *Kutadgu Bilig*'de yürekliliği, yiğitliği temsil eden aslan aynı zamanda Güneş ile ilişkilendirilmiştir. Buna benzer bir şekilde Buddha öğretisini simgeleyen “Güneş tekerleği” de aslan ile bağlantılıdır; çünkü bu hayvanın kükremesi Güneş ruhunun sesini yansıtan bir araçtır (Çoruhlu, 2019b, 128-138). İslamiyet'te Hz. Ali, yiğitliğinden ötürü “Allah'ın Aslanı” olarak anılmaktadır. Ayrıca aslan, Budizm'de yasaları koruyan güçlü bir varlık olarak görülür (Armutak, 2002, 420).

Arslan yürekli İnal Tarkan (Atsız, 2014a, 45), Kırgızların arslanı Alp Bamsı (Atsız, 2014a, 47), Ötüken arslanları (Atsız, 2014a, 57), Arslan Tarkan (Atsız, 2014a, 200) gibi ifadeler, *Bozkurtların Ölümü* romanında Göktürk askerlerine verilen yüceltici tasvirlerdendir. Kahraman kimliğiyle görünen Göktürk askerleri, Türk millî kültüründe cesaret ve yiğitlik sembolü olan arslan ile özdeşleştirilir. *Bozkurtlar Diriliyor*'da da

Yüzbaşı Yağmur'un oğullarından birinin ismi Arslan'dır (Atsız, 2014a, 443). Aynı zamanda *Deli Kurt* romanında Murad "aslan gibi bir savaşçı" olarak yetiştirilir.

Mezopotamya mitolojisinde savaşçı kahramanların, kralların, tanrılar ve tanrıçaların sembolü aslan olmuştur. Savaş ve aşk tanrıçası olarak bilinen İhtar (Inanna) ve Eski Babil'de hastalık ve ölüm getirdiğine inanılan yeraltı tanrıçası Nergal de aslanla temsil edilmektedir (Gezgin, 2017, 28).

Ruh Adam romanının kadın karakterlerinden Açığma-Kün ve Leyla'nın arslan ile ifade edilmesi dikkat çekmektedir. Açığma-Kün'ün "aslan yelesi saçları" onun erkeğin karşısındaki "savaşçı sevgili" yönünü göstermektedir. Romanda prenses Leyla'ya Gülsafa Kalfası tarafından "arslanım" (Atsız, 2014b, 145) şeklinde hitap edilmesi de önemlidir. Keza tahtın varisi olan Leyla'nın bu vafına uygun bir şekilde keskin bir nişancı ve atıcı oluşu (Atsız, 2014b, 219) onu adeta "arslan gibi güçlü ve yiğit bir kadın" görünüşüne götürmektedir.

3.2. At

Evcilleştirilmiş ilk canlılardan biri olan at, tarih boyunca insanın hayatını kolaylaştıran; savaşlarda, kahramanlık destanlarında sahibiyile ön safta yer alan ve onunla özel bağlar kuran bir canlı olmuştur. Efsanevi/mitik ve dinî anlatılarda, modern metinlerde kahramanların zorlu yolculuklarında onlara yardımcı olan atlar kimi zaman olağanüstü özellikleriyle görünmüşlerdir.

Yunan mitolojisinde yarı insan yarı at bedenli olarak tasvir edilen Kentauroi'ler (Kentaur) dağlarda, yabanıl bölgelerde yaşayan kaba, vahşi yaratıklardır. Kentaurlar İksion ve Hera'nın görüntüsüne sokulmuş bir buluttan meydana gelmişlerdir (Grimal, 2012, 361). Onlardan farklı bir şekilde doğan Kheiron, at adamların en ünlüsü ve en bilgini olarak bilinmektedir; o Asklepios, İason, Apollon, Akhilleus ve Herakles gibi nice kahramana ders vermiştir (Erhat, 1997, 174-175).

Türk kültüründe önemli manalara sahip olan at, çeşitli mitlerde bilhassa kanatlı at efsaneleriyle görülmektedir. Siyah renkli atlar ise ölüm ve karanlık dünyanın sembolü olmuş; hatta şaman dualarında Erlik, "kara beygir" olarak tasvir edilmiştir. Bunun dışında Türk mitolojisindeki bilgiye göre "dünya ağacı"na Gök Tanrı'nın atları

bağlanarak, dünyanın merkezinde olan bir dağda Gök Tanrı'ya beyaz atlar kurban edilmiştir (Çoruhlu, 2017, 210).

Bozkurtların Ölümü romanında atın ilk görüntüsü İşbara Alp'in kara bir bulutu Çin atlısına benzetmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu görüntü siyah at imgesini çağrıştırarak İşbara Alp'in düşündüğü gibi uğursuzluğu ve felaketi simgelemiştir.

İslamiyet'te Hz. Peygamberin Hz. Ali'ye verdiği ve Ali'nin onunla kahramanca işler başardığı atı (Düldül), sahibine bereket getireceğine inanıldığı için önemli bir yere sahiptir. Aynı şekilde Hz. Peygamberin Miraç'ta Allah'ın huzuruna çıktığı at ise Burak'tır ve o da bereketi simgelemektedir. Bu sebeple Arap edebiyatında kıymetli bir yere sahip olan bu hayvan aynı zamanda tasavvuf geleneğinde “nefs hayvanı” olarak anılır (Schimmel, 2004, 51).

Türk kültür ve mitolojisinde kurttan sonra en saygı duyulan hayvan, at olmuştur. *Divan-Lügat-it Türk'te* “At'ın Türk'ün kanadı” olduğundan bahsedilmesi bu hayvana verilen önemin bir delilidir. Atlar aynı zamanda özgürlüğü, yeni yerlere gitme ve fethetme isteğini çağrıştırarak Türklerin karakteristik özelliklerini yansıtır.

Mitik ve efsanevi anlatılarda kişiyi kutsal güçlerin yanına götüren at, Tanrı katına ulaşan bir canlı olduğu için de kutsal kabul edilmiştir. Destan kahramanlarının en büyük yoldaşı ve yardımcısı olan bu hayvanlar cesaretleriyle sahibine kimlik ve benlik kazandırmıştır. Aynı zamanda kahraman ölünce atının da ölmesi bu hayvanın sadakatinin bir göstergesi sayılmaktadır (Düzgün, 2014, 575-579).

Bozkurtların Ölümü romanında at, kahramanların özgür ve asil özelliklerini bünyelerinde barındıran binek hayvanları olarak görülmektedir.

Romanda yüksek rütbeli askerlere ödül bağlamında at hediye edilir. Örneğin Tunga Tegin ile İşbara Alp arasındaki bir yarışta, kazanan tarafa ödül olarak kağanın en iyi atlarından (Atsız, 2014a, 36) verilir. Ayrıca elçilerin “altın kakmalı eyer takımı” gibi atın değerini daha da arttıran eşyalar ve soy atlarla (Atsız, 2014a, 67) Tün Yabgu'nun karşına çıkması da Türk kültüründe atın önemini ifade etmektedir.

Çinliler de Türkler için atın önemini ve çok iyi binici olduklarını “Türkler at üzerinde doğup at üzerinde ölüyorlar.” (Atsız, 2014a, 64) şeklinde dile getirmektedirler. Ayrıca

romanda Ötüken erleri arasında yapılan yarışmalardan biri de at yarışlarıdır; bu durum Türklerin ata binme kültürünü gösteren örneklerden biridir. Roman kahramanlarının fiziksel ve ruhsal özelliklerini simgeleyen atlara binmesi yine atın kahramanın en büyük yoldaşı olduğunun ortaya koyar. Keza cesur Türk kadınının simgesi olan Almıla'nın kendi gibi asil özellikler sergileyen “kır” bir ata binmesi (Atsız, 2014a, 122) anlatıcı tarafından bunun bir kanıtıdır. Almıla'nın çok iyi binici oluşu Ötükenliler arasında büyük bir üne sahip olmasını sağlamış, oğlak kapma yarışlarında biniciliği sayesinde Almıla peşindeki tüm erleri alt etmeyi başarmıştır (Atsız, 2014a, 218).

Türk kültüründe atın soy hayvanlardan biri olması, Böğü Alp'in dedesinin öğütlerinde de görülmektedir. “Kişi canını bile verir ama at, avrat, pusat; bu üçü verilmez.” (Atsız, 2014a, 169) diyen Böğü Alp'in dedesi, Türklerin kutsalı arasında sayılan atın candan bile değerli olduğuna dikkat çekmektedir. Bu kutsallığın benzer bir durum at yarışında hayatını hiçe sayan Onbaşı Alka'nın “Doğulular ün kazansın diye ölmesi” (Atsız, 2014a, 203) ile görülmektedir.

Bozkurtların Ölümü romanının son bölümünde de kahramanın sadık atı ile olan bağı dikkat çeker. Göğsünden aldığı öldürücü darbe sonucunda atının yelesine kapanan Kür Şad, anlatıcı tarafından “ölmüş, fakat attan düşmemiştii” (Atsız, 2014a, 420) şeklinde betimlenmektedir. Bu durum, atın kahraman olan sahibine karşı verdiği son görevini temsil etmektedir; keza atın Kür Şad'ın yere düşmesini engellemesi onun sadakatini göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır.

Roman kahramanlarının savaşçı kimliği gösteren at *Bozkurtlar Diriliyor*'da Urungu'nun anasının atlı, pusatlı bir kadın (Atsız, 2014a, 439) olmasıyla da yansıtılmaktadır. Ayrıca Ay Hanım'ın İleriş Kağan'a yedi soy at (Atsız, 2014a, 530) göndermesi atın armağan olarak devlet büyüklerine iletilen kutsal bir hediye olduğunu bir kez daha gösterir.

Deli Kurt romanında Çakır'ın can yoldaşı olan sevgili atı (Atsız, 2012, 8) da sadakatiyle sunulmuştur. Romanın ilk bölümünde Çakır'ın yolunu kesen dervişlerle olan mücadelesinde, Çakır'ın atını alıp kaçmaya teşebbüs eden dervişe karşı “sadık at”ının gitmeyerek cevap veriş dikkat çeker (Atsız, 2012, 20).

Başka bir örnek ise Murad'ın Karamanlı yaralı askeri Osmanlı devşirme yeniçerilerinden korumasıyla görülür. Bu mücadelede Murad'ın atının öldürülmesi “Bir

tımarlı sipahinin atını öldürmek en büyük hakarettir.” (Atsız, 2012, 121) şeklinde ifade edilmiş; atın Türk kültüründeki önemi bir kez daha vurgulanmıştır.

Atsız’ın *Sarı Zeybek* şiirinde arketipsel açıdan at figürü, nesir eserlerinde olduğu gibi kahramanın sadık hayvanı şeklinde ortaya çıkmaktadır.

“*Sarı Zeybek şu dağların eridir,*

Dağlar onun bütün yoğu, varıdır.

Kendi sarı, bindiği at dorudur;

Attan inip şu dağlara yaslanır,

Gözü dalar, bakışları puslanır.” (Atsız, 2014c, 24) Şiirde doru at, kahramanın en büyük yoldaşdır.

Bahtiyarlık şiirinde geçen “zafer kırsrağına binmek” (Atsız, 2014c, 43) ifadesi arketipsel bir değer olarak atın “başarma” eylemine karşılık gelmektedir. Özellikle mitlerde ve masallarda kahramanların atı sayesinde zorlukların üstesinden gelmesi adeta zafer kırsrağına binmeyi temsil etmektedir.

3.3. Deve

Develer, çöl gibi sıcak ve kurak iklim şartlarına, susuzluğa dayanabilen güçlü hayvanlardan biridir. Binek hayvanı olarak tanınan develer, etinden ve sütünden de faydalanılmak için beslenmiş ve evcilleştirilmiştir. Oldukça iri ve dayanıklı bir yapıya sahip olan bu hayvanlar, eski zamanlarda özellikle kervan yolculuklarında insanın önemli yardımcılarında olmuş; yaşadıkları coğrafyada insanların hayatlarını kolaylaştırmaya devam etmişlerdir.

Erkek deve olarak bilinen buğra, Türk mitolojisinde kahramanlar tarafından bir töz ve alp ongunu olarak kabul edilmektedir. Hatta şaman kültüründe kamlar, savaş ilahlarını deve üzerinde tasvir etmiştir. Yaşar Çoruhlu da devenin Türk kültüründeki yerini destekleyecek şekilde *Dede Korkut* hikâyelerinde Bayındır Han’ın bir boğa ile bir erkek deveyi güreştirmesini boğanın yanında devenin de kudret kavramıyla ilgili olmasına bağlamıştır.

İslamiyet’le birlikte devenin kahramanlık tözü devam etmiştir. Aynı zamanda minyatürlerde, özellikle *Kelile ve Dimne*’de deve figürü kullanılmış ve bu figürlerde

deve genellikle insan nefisini simgeleyen tasvirlerle ele alınmıştır (Çoruhlu, 2017, 216-217).

Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* romanında alplığın simgesi olan Göktürk askerleri, erkek deve olan “buğra” ile temsil edilmektedir. “Onbaşı Buğra (Atsız, 2014a, 24), Ötüken buğrası İnal Tarkan ve Türkiş Beği Oğulçak Buğra (Atsız, 2014a, 68) yiğitlik ve cesaretlerinde ötürü bu sıfatlarla öne çıkarılmıştır. Özellikle İnal Tarkan'ın “katı demir bilekli, kara arslan yürekli, sırtına yer değmeyen, kimseye baş eğmeyen” (Atsız, 2014a, 47) şeklinde kendini tanıtışı onun kahramanlığını ifade etmektedir.

3.4. Ejderha/Yılan

Yılan ve ejderha çağlar boyunca insanı etkileyen, ürküten kimi zaman da şifanın simgesi olarak görülen hayvanlardan olmuştur. Mitolojik anlatılarda, efsanelerde kötülüğün simgesi olan yılan ve ejderha, arketipsel açıdan karanlığın güçlerini temsil eder. Yılan ve ejderha aynı zamanda yutan, yok eden özelliğinden ötürü rahimi çağrıştıran anne arketipinin sembollerinden biridir.

Yılanın zehir ve panzehrini bünyesinde barındıran bir canlı olması onun sonsuz hayatın, dönüşümün simgesi olduğunu açıklamaktadır. Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri* adlı eserinde, yılanın sadece şifa tanrısı olmadığını aynı zamanda bilgelik ve geleceği görme yetilerine de sahip olduğunu belirtir. Efsanelerde, mitik anlatılarda bu figürün yerini genellikle ejderha (draco) almaktadır (Jung, 1998a, 154).

Her Çağın Masalı: Bozdoğan'la Sarı Yılan adlı hikâyede yılan, arketipsel olarak düşmanı simgeler. Hikâyede “düşman”, “kancık” şeklinde anılan yılan, hilekâr yönü ile bozdoğanın karşısına çıkmış; “Döğüş budalaların işi” (Atsız, 2019, 74) diyerek tüm kurnazlığıyla dikkat çekmiştir. Bozdoğan tarafından “yerlerde sürünmeye alışsın” şeklinde aşağılanan yılan, hikâyede “yalancı ve sinsi” (Atsız, 2019, 76) yanıyla görünmektedir.

Dalkavuklar Gecesi'nde yılan arketipi yine düşmanı, karanlık güçleri simgelemektedir. İlanasam, çocukken “yılan yumurtasıyla beslediği için” haindir (Atsız, 2018, 21). Cüce İrdas da “yılan gibi” (Atsız, 2018, 64) sinsi ve hain hareketleriyle dikkat çekmektedir.

Ayrıca dişil figür olan Yamzu da “yılan kız” şeklinde anılarak (Atsız, 2018, 50) kadının baştan çıkarıcılık işlevini bu arketiple yansıtmıştır.

Şeytanın en önemli yardımcısı olan yılan, cennetten kovulma mitinde Havva’yı kandırarak ilk günaha sebebiyet vermiştir. Birçok kültürün sanat eserlerinde yılan, insan yüzü olarak tasvir edilmiş; bu sebeple, Âdem ve Havva’yla daha inandırıcı bir şekilde ilişkilendirilmiştir (Russel, Lucifer, 2001, 279).

Bozkurtların Ölümü’nde düşmanı temsil eden Çinlilerin yılan ile de özdeşleştirilmiştir. Kurnazlıkları, yalan ve sinsiliklerinden ötürü bu şekilde anılan Çinliler, yılan gibi sürünerek hilekâr işlerde bulunurlar (Atsız, 2014a, 41-43). Türklerin “Çinliler zaten yılan benzer” (Atsız, 2014a, 46) şeklindeki cümleleri de yine düşman arketipinin yansıtılmasına işarettir.

Deli Kurt romanında da aynı bağlamda gördüğümüz yılan arketipi, Torlak Kemal denilen sahte dervişin tasvirinde görülür. Torlak Kemal “çıyan suratlı, hain bakışlı, çirkin” (Atsız, 2012, 58) şeklinde tasvir edilerek çıyan gibi bir sürüngenle anılır. Özellikle Türk mitolojisinde yer altı ilahı olan Erlik’in kötülüğünü simgeleyen yılan, *Deli Kurt* romanında da aynı bağlamda kötülülük kavramıyla ele alınır.

Arketipsel açıdan yılan, mitolojik metinler ve Jung’un tespitlerinden hareketle yaşam enerjisiyle ilişkili olan libido ile bağlantılıdır:

“Jung, libidonun öteki cinsten; yani erkek için kadın, kadın için erkek cinsinden; yani anima ve animus olduğunu söyler. Buna göre, bir kadının rüyasında erkek biçiminde gördüğü yılan kendi animusunun uyanışını temsil eder”. (Sarıççek, 2014a, 398)

Ayrıca yılan, kahraman arketipi ile de ilişkilidir. Kahraman, zorlu mücadelesinde eşik muhafızı konumundaki bir ejder/yılan sembolü ile karşılaşır. Bu eşik muhafızı psikanalitik açıdan bilinçdışındaki arketipsel öğelere karşılık gelmektedir (Sarıççek, 2014a, 399). Eliade yılanın bu sebeple kaosu temsil ettiğini dile getirir. Özellikle onun başını kesmek, simgesel açıdan bir yaratılış eylemine tekabül etmektedir (Eliade, 2019, 51).

Bozkurtların Ölümü'nde, Türklerin Çin'e akın yaparak Çin duvarını ve "Yedi Ejder Tepesi" (Atsız, 2014a, 242) adındaki bölgeyi aşması, mitsel anlatılardaki eşiği aşmakla eş değerdir. Özellikle önemli yerlerin masallarda ve mitlerde ejderha gibi eşik muhafızlarıyla korunması bu bölgenin ismiyle özdeşleşmesi bakımından büyük bir benzerlik taşımaktadır. Psikanalitik açıdan erginlenme evresine denk gelen bu durumda Çin duvarını aşan Türkler, Çin'e girerek akını başarıyla gerçekleştirirler.

Bozkurtlar Diriliyor'da Çin kumandanı Vey-çing'in Türkleri Kür Şad'ın ihtilalinden sonra adeta "tehlikeli ejderler" olarak görmesi (Atsız, 2014a, 429) de dikkat çeken unsurlardan olmuştur. Özellikle ejderin çoğu kültürde korku duyulan, savaşılan bir güç olarak görülmesi Çinlilerin Türklerden korkmasını açıklar bir durumdur.

Son dönemlerde keşfedilen *Dede Korkut* kitabının 13. boyu olan "*Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*" başlıklı hikâyesi, ejderha motifinin savaşılan bir yaratık olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Hikâyede ejderha şöyle tanıtılmaktadır:

"Kazan, ışıkların olduğu yere yaklaşınca tepe gibi bir cismi yatar gördü, meşe gibi kokan bir cismi eser gördü. Yedi yer evreni bir ejderhaya rast geldi. Yedi yerde koyu koyu tütüp çıkan o ejderhanın gözleriymiş. Yedi yerde koyu koyu tütüp çıkan o ejderhanın ağzının salyasıymış. Meşe gibi kokan o ejderhanın yalımıymış. Ejderhayı gören Kazan'ın yüreği doldu, yaştı, güm güm attı, Kazan'ın aklı başından gitti." (Metin Ekici, 2019, 201)

Ruh Adam'da Uygur masalındaki Burkay da masallardaki gibi düşman arketipinin temsili olan Ejderler Kağanı Naranta ile adeta savaşmaktadır (Atsız, 2014, 8). Özellikle evdeşini Naranta'ya kurban eden Burkay, aynı zamanda ejderha/yılan tarafından arketipsel açıdan hadım edilmeyi de yaşamaktadır. Çünkü Burkay sevdiği kadın için evdeşini kurban ederek animasının yok olmasına neden olmuş; aynı zamanda bu kurban dolayısıyla büyük bir lanete maruz kalmıştır. Görüldüğü gibi buradaki ejderha Türk mitolojisinde kötülüğün simgesini göstermesi ve erkeği hadım eden bir güç konumunda olması bağlamından dikkat çekmektedir.

3.5. Köpek

Halk arasında evleri koruyan, sadakatıyla bilinen köpek; kutsal kitaplarda, mitolojik ve efsanevi metinlerde sıklıkla karşılaştığımız hayvanlardan biri olmuştur. Yaratılış/cennetten kovulma motiflerinde bekçi olarak anılan köpek, şeytan tarafından kandırılmış; Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yemesine sebebiyet vermiştir. Bozkurtların alt türlerinden olan köpek, bu sebeple bir kurt kadar asil görülmez, çünkü o şeytana kanmıştır.

Yunan mitolojisinde ölümler ülkesinin bekçisi olan Kerberos, üç başlı köpek olarak gösterilir. Bu köpeğin kuyruğu kocaman bir yılanır. Herakles ve Aeneas gibi ünlü kahramanlar onu alt etmeyi başararak ölümler ülkesine girerler (Erhat, 1997, 172).

Türk yaratılış efsanelerinde insanların yanına bekçi olarak dikilen köpek, Erlik tarafından kandırılmış; bunun üzerine Maydere köpeği lanetlenmiştir. O günden sonra köpek, insanların evlerini koruyan onlar ne verirse yiyen bir hayvan olmuştur.

Eski Türk mitolojisinde köpek, kurt kadar kutsal sayılmamış daima aşağı bir hayvan olarak görülmüştür (Ögel, 2010, 562).

Mitolojik anlatılarda kurttan aşağı bir hayvan olarak anılan köpek, yaratılışta şeytana kandiği için Tanrı tarafından lanetlenmiştir. Bu sebeple insanın kapısını kollayan, bekçilik yapan köpek bazı mitlerde düşman arketipinin bir temsilcisi olarak görülür. Hüseyin Nihal Atsız'ın sanat eserlerinde köpek arketipi bilhassa acizliği ve düşmanı temsil etmektedir.

Hasan Dayı hikâyesinde “köpek soyları” (Atsız, 2019, 33) şeklinde nitelendirilen Yunan askerleri, düşmanın görüntüsüdür. Keza hikâyede cesaret ve kararlılıkla görünen Hasan Dayı, anlatıcı tarafından Karadeniz'in kurdu olarak ele alınmıştır. Bu durum, kurt ve köpek arasındaki çizgiyi yansıtmış; kurt cesur Hasan Dayı'nın köpek ise Yunan askerlerinin karşılığı olmuştur

Aynı şekilde *Dalkavuklar Gecesi*'nde Hattuşaşlı kahraman olan Tuttaşıl yalancılık ve riyakârlıkla ün salmış İlenasam'a “köpek Asurlu” (Atsız, 2018, 23) şeklinde hitap etmektedir.

Bozkurtların Ölümü ve Bozkurtlar Diriliyor romanlarında düşmanı temsil eden Çinliler kurnazlıkları, yalan ve riyakârlıklarından ötürü Göktürkler tarafından “it/köpek” şeklinde anılmaktadır. Örneğin, “Kancık itten enik çıkar” (Atsız, 2014a, 41) cümlesi ile baştan çıkarıcılığını kullanan Çinli tutsak kadınlardan söz edilmiştir. “İt oğlu it Çinli” (Atsız, 2014a, 41), “Çin’deki köpek Ötüken’e gelmekle kurt olmaz.” (Atsız, 2014a, 81), “İt Çinli” (Atsız, 2014a, 85), “Çinli köpekler başı” (Atsız, 2014a, 141), Türk kurdu, Çin köpeği” (Atsız, 2014a, 141), “Çin it sürüsü” (Atsız, 2014a, 206) gibi ifadeler, Çinlilerin düşman yönünü temsil etmektedir.

Bozkurtlar Diriliyor’da ise Örlen’in kılıcını fırsat bilen Yüzbaşı Ven’in saldırışı, Örlen tarafından “it dalaması” (Atsız, 2014a, 472) olarak algılanmıştır.

Deli Kurt romanında köpek arketipi açık bir şekilde görülmesi de Piç İlyas’ın Çakır ve Murad’ın kapısını koruyup ahırlarda yatıp kalkması; onların ayak işlerini yapan bir bekçi oluşu bu arketiple özdeşleştirilebilir.

Bazı inançlarda köpek, şeytanla temsil edilir ve şeytanın yardımcı hayvanlarından biri olarak anılır (Lucifer, 2001, 78). *Ruh Adam* romanında şeytanın temsilcisi olan Yek, Selim Pusat tarafından “kudurmuş köpek” (Atsız, 2014b, 103) şeklinde ifade edilir. Keza bu durum özellikle gölge arketipinin temsilcisi olan şeytanın “köpek” ile özdeşleştirilmesine karşılık gelmektedir.

Rus mitlerinde şeytanın köpek gibi hayvanların görüntüsüne girdiğine inanılır. Köpeklerin kiliseye girmeleri ve kutsanmış yiyecekleri yemeleri yasaklanmıştır. Rus yaratılış söylencelerinde köpek, Âdem’den arta kalan kille yaratılmıştır. İnsanların başına bekçi olarak dikilen köpek önceleri kürksüzdür; şeytan tarafından kürk vaadiyle kandırılmış ve lanetlenmiştir (Uzelli, 2016, 109).

Atsız’ın *Yolların Sonu* şiirinde “it” olarak geçen bu arketipsel figür, “İtler bile gülecek kimsesizliğimize.” (Atsız, 2014c, 11) şeklindeki mısrada köpeğin yaratılış mitlerinde lanetlenen, kapılarda yatmaya layık aciz hâliyle görülür.

Topal Asker’de “Bana anlat, anlat bana siz ne yaptınız?/Köpek gibi oynaştınız, fuşşa taptınız!” (Atsız, 2014c, 16) mısralarıyla düşman arketipini yansıtan köpeklerle vatan

savunmasında canı pahasına savaşan askerlere karşılık gününü gün eden vurdumduymaz insanlara bir eleştiri yapılmaktadır.

Yahudilikte insanların günahları “günah keçisi” gibi köpeğe yüklenmektedir. Bazı halklarda öldürülen köpek evlerde dolaştırılır böylece insanların günahlarını köpeğe devrettikleri düşünülürdü. *İncil*'de de cinayet, fuhuş, büyüçülük, puta tapma gibi olumsuz davranışlar sergileyenler köpeğe benzetilmektedir (Gezgin, 2017, 137-139).

Topal Asker şiirinin genelinde şair; anne arketipinin düşman ve fahişe görüntüsünü sergileyen kadına “köpek gibi oynastınız” şeklinde seslenir. Fuhuş gibi kötü bir davranışla sergilenen kadın, arketipsel açıdan köpeğin olumsuz yönüyle ilişkilendirilmektedir.

Toprak-Mazi şiirinde “*Lenin denen o maskara vatansız köpek...*” (Atsız, 2014c, 20) ve “*İlk dayağı kimden yedi kuduz Napolyon?*” (Atsız, 2014c, 22) mısraları düşman arketipini simgeleyen köpek ile kurulmuştur. Kuduz virüsünün çoğunlukla köpeklerde bulunması ve bu ifadenin düşmanı temsil eden Napolyon ve Lenin ile bir arada kullanılması köpeğin arketipsel anlamına uygun düşmektedir.

Kömen şiirinde:

*“Fakat onlar bile kendince yine
Tükürürler Kadeş'in itlerine.
O nasıl olmalı bir ruhu ölü,
Ya da bir canlı, fakat kahpe dölü
Ki sanır durduğu yer it inidir,
Oysa bir şanlı şehitler sinidir.
O fuhuş uzmanı cikletli dişi,
Dişinin en kötü, en köhnemişi,
Kaplamış ruhunu çirkef yosunu,
Hiç umursar mı şehit ordusunu?
Var mıdır onca tivistin ötesi?*

Adı üstünde: Köpek sosyetes!” (Atsız, 2014c, 35) mısralarında geçen köpek, yine şairin şiirlerinde ortak manaya gelen kötülüğü, ahlaksızlığı ve düşman arketipini yansıtır. Annenin olumsuz yönünü gösteren fahişe de yine bu şiirde de karşımıza çıkmaktadır.

Şairin “fuhuş uzmanı çikletli dişi” olarak nitelendirdiği dişinin en kötüsü, köpek sosyetesindedir.

3.6. Kurt

Mitolojik anlatılarda ve efsanelerde soy devamlılığını sağlayan hayvanlardan en bilineni kurttur. Fiziksel özellikleri ve asil duruşuyla çoğunlukla terkedilmiş kahramanı besleyen ve büyüten kurt, özellikle Türk mitolojisinde kutsal sayılmıştır.

Kurt, sadakati ile bilinen bir hayvandır; yaşamı boyunca sadece bir kurtla beraberdir. Ayrıca bu hayvan “Kurt Ana” olarak anılan bir iyedir. Eski Türk inançlarında ‘Tengri’den kut bulmuş bir canlı’ olan kurt, semavi bir varlık olarak da anılır. Çünkü kurt, cinsel ve fiziksel özelliklere sahip çoğu kez dişi olan bir ata ruhudur. Kurdu yaşam biçimi, vücudu ve organları halk inanışlarında bir “kurt kültürü” oluşturulmuştur (Gültepe, 2017, 121-123).

Türk kültür ve mitolojisinde önemli bir sembol olan kurt, Hüseyin Nihal Atsız’ın sanat eserlerinde de aktif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hasan Dayı hikâyesinde Hasan Dayı Karadeniz’in ellilik eski kurdudur; (Atsız, 2019, 32) güçlü, yıkılmaz ve cesur karakterinden ötürü Hasan Dayı Türk mitolojisinde büyük öneme sahip kurt simgesiyle özdeşleştirilmiştir.

Bozkurtların Ölümü, *Bozkurtlar Diriliyor* ve *Deli Kurt* adlı romanlarının başlığında da yer alan “kurt” ifadesi Türk’ü temsil eden bir simgedir. Gerek olay örgüsü gerek şahıslar kadrosunda oldukça önemli olan kurt, ilk kitap *Bozkurtların Ölümü*’nde Kara Ozan’ın Çuluk Kağan’ın ölümünün ardından söylediği bir deyişinde yer alır. Ötüken erlerinin bu ağıda katılıp “*Parçalanır yürekler!...*” demesi “binlerce bozkurt uluyormuş” (Atsız, 2014a, 29) gibi sesler duyulmasını sağlamaktadır. Anlatıcının “*Keçi esrik olunca/Dövüşmeye kurt arar*” (Atsız, 2014a, 57) cümlesi keçi-kurt sembolü ile Çinliler ve Türkler arasındaki “kurt-köpek” ikiliğine benzemektedir. Düşmanı temsil eden Çin tarafı “Çin’deki köpek Ötüken’e gelmekle kurt olmuyor” (Atsız, 2014a, 81) ifadesiyle karşılaşılır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ötükenliler Çin’e tutsak edilmiş: “Tavşan sürüsü bozkurtları tutsak etmiş götürüyor.” (Atsız, 2014a, 320) cümlesiyle Ötüken erleri bozkurt; Çinliler ise korkaklığı simgeleyen tavşan ile özdeşleştirilmiştir.

“Bozkurt soyunun yüce oğlu” (Atsız, 2014a, 436), “kurt başlı gönder/sancak” (Atsız, 2014a, 436) gibi ifadeler de bozkurdun Türkler için en önemli sembollerden biri olmasının kanıtıdır. Özellikle Ötügen’e dikilecek olan kurt başlı sancak, Göktürk erlerinin bozkurt soyundan geldiğinin bir kanıtı olarak düşünülebilir.

Türk menşe mitlerinde kurt (bozkurt) nesillerin kurucusu, koruyucusu olan kutsal bir hayvandır. Özellikle *Bozkurt* ve *Ergenekon* destanlarında gördüğümüz kurt/bozkurt, kozmik doğumda önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü kurttan türeme yeniden doğmanın bir göstergesidir ve Türklerin tarih sahnesine çıkmasında önemli bir yere sahiptir (Bayat, 2017, 165-166).

Antik Roma’nın kurucuları olarak bilinen Romulus ve Remus’un doğuş mitinde, dişi kurt figürü büyük önem arz etmektedir. Doğduktan sonra bir tekne ile nehre salınan çocuk kahramanlar, dişi bir kurt tarafından emzirilerek korunmuşlardır. Roma mitolojisinde savaş tanrısı olan Mars, kurdu kutsal bir hayvan olarak saymıştır. Roma’nın kurulmasından sonra, Romalılar dişi kurda bir tanrı gibi tapınmışlardır (Rank, 2016, 52-53).

Birbirinin devamı olan bu iki romanda fiziksel özellikleri bağlamında ve özgürlüğüne düşkün, cesur bir hayvan olarak anılan bozkurt, Göktürkleri temsil etmektedir.

Kurt çeşitli motiflerde, bayraklarda yer alan; konar-göçer Türklerin koruyuculuk açısından çadırlarına astıkları bir figür olarak da görülmektedir (Bayat, 2017, 172). Romanda Ötügen soyu, “bozkurt soyu” şeklinde anılmış; kutsal sayılan gönder/sancak (Atsız, 2014a, 472) yine kurt ile temsil edilmiştir.

Bozkurtların Ölümü romanında yaşlı bilgenin temsilcisi olan Kıraç Ata, kutsal atalardan biri olarak anıldığı için mağarasında kurtlarla birlikte yaşamaktadır.

Türkçede “börü” veya “kaskır” olarak adlandırılan kurt, Türk kültüründe bozkurt, ecdat, kurtarıcı, himayeci ve yol gösterici olma yönüyle bilinmektedir. Tanrıoğlu olarak anılan kurdun esas özelliği kurtarıcılıktır. O, insanları Erlik’ten onun hizmetçileri olan kötü ruhlardan korur. İnsanlara ateş yakmayı, silah düzeltmeyi, çadır kurmayı öğretir. *Oğuz Destanı*’nda kurt, Tanrıoğlu’nun işlevinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Oğuz, kurt özellikleriyle tasvir edilir. Ayrıca Çin kaynaklarına göre kurdun ilk demirci

olması, gökte yaşaması, gök ışığının içinden yere inmesi önemlidir (Bayat, 2017, 168-170).

Bozkurtların Ölümü'nde kurtların korlar içinden Kıraç Ata'nın mağarasından çıkması (Atsız, 2014a, 164) Türk destanlarında mağaradan çıkan kurt imgesini hatırlatmaktadır. "Kurtla doğan soy hayvanlardır. Onlar herkesle dövüşmezler. Gerekteğinde dövüşürler ama iyi dövüşürler." (Atsız, 2014a, 168) diyen Kıraç Ata, bu hayvanların Türk kültür dairesindeki önemini bir kez daha vurgulamış olur. Ayrıca romandaki Kurt Kaya gibi bir ismin Ötüken erine verilmesi dikkat çeken başka bir örnektir. *Bozkurtlar Diriliyor* romanında da aynı nitelendirme yine Türk çerisinin "kurt gibi" oluşuyla karşılanmaktadır (Atsız, 2014a, 466).

Deli Kurt romanında kurt, romanın başlığına da konu olan Murad'ın görünüşünü ifade etmektedir. Murad'ın at sevgisindeki aşırılığı, at sürerken deliye dönmesi, çevik oluşu hiçbir şeyden korkmaması ve tek başına olduğu zaman bile saldırmaktan çekinmemesi (Atsız, 2012, 36) onun halk arasında "Deli Kurt" olarak anılmasını sağlamıştır.

Türk'ün sembolü olarak bilinen bozkurt, Atsız'ın *Davetiye* şiirinde "bozkurt gibi savaşmak" (Atsız, 2014c, 30) şeklinde ifade edilmektedir.

Türkçülük Bayrağı adlı kısa şiirde şairin: "Bayrak ki onun gölgesi Bozkurtları toplar;/Bayrak ki bütün kaybedilen yurtları toplar" (Atsız, 2014c, 58) mısralarında Türk askeri Türk'ün sembolü olan bozkurt imgesiyle yansıtılır.

Göktürk destanlarında, Türk soyu bir bozkurt tarafından kurulur; başka bir söylencede sağ kalan çocuk bir dişi kurt tarafından kurtarılır, bu çocuk ve dişi kurttan yeni nesiller türer. Uygur destanlarında gökten inen bir kurt vardır. Kurt, soy devamlılığını sağlayan bir ana vazifesi göstermektedir (Gültepe, 2017, 115-116). *Türkçülük Bayrağı* şiirinde de bir bayrak altında Türkleri toplamak fikri millî kültürün soy hayvanı olan bozkurtla ilişkilendirilmektedir.

3.7. Pars/Kaplan

Yırtıcı hayvanlardan biri olarak bilinen pars, pek çok kültürde çeşitli anlamlara sahiptir. Pars, çoğunlukla leopar, panter ve kaplanla beraber anılır; gücün, vahşiliğin, cesaretin sembolüdür.

Atsız'ın sanat eserlerinde bilhassa kadın karakterlerin savaşıçı özelliklerini belirtmek üzere kullanılan pars/kaplan, *Erkek Kız* adlı hikâyede kızın kaplanlaşmasını (Atsız, 2019, 60); *Dalkavuklar Gecesi* romanında kadının baştan çıkarıcılığı ve yırtıcılığını yansıtmaktadır. Dalkavuklardan biri olan Ziza'nın yazmış olduğu şiirinde şehvet ve şerhleriyle Yamzu'nun baştan çıkarıcılık işlevini ve saldırgan kadın kimliği belirtmek için “dişi kaplan” (Atsız, 2018, 51) imgesi kullanılmıştır.

Pars, 12 yıllık devre esasına dayanan ve hayvanlarla simgelenen eski Türk takviminin 3. yılına denk gelmektedir. Pars yılının özellikleri arasında bahadırılık, ışıık, sıcakkanlılık vardır. Bu yılda doğanlar genellikle güçlü ve cesarete sahip olan kişiler olarak düşünülür. Sert ve hükmedici tavırlarıyla dikkat çeken bu kişiler bazen kavgacı da olabilmektedir. Kadınlar ise erkeklerin söyledikleriyle inatlaşan ve onların sözlerini tam olarak yerine getirmeyen bir yapıya sahiplerdir. Hatta bu konuyla ilgili olarak Eski Çin atasözünde “*Parsın gözü ejderhaya düşse, ejderha ortasından yarıılır.*” denmektedir (Biray, 2009, 7).

Bozkurtların Ölümü ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanlarında Ötügen erlerinin güç ve yiğitliklerinin ifade edilmesinde de kullanılan bu hayvan figürü; Alp Bamsı'nın Gökmen Eli kaplanı (Atsız, 2014a, 45) oluşuyla ve Binbaşı Pars gibi yiğit bir erin aldığı isimle görülmektedir.

Kadınların bilhassa “pars bakışlı” olarak nitelendirildiği romanda; Kara Budak'ın ala gözlü, pars bakışlı evdeşiyle (Atsız, 2014, 260) ve Ay Hanım gibi bir kağan kızının pars gibi güçlü oluşuyla (Atsız, 2014a, 561) görülmektedir. Ayrıca bu kadınlar güzellikleri ve inatçılıklarıyla da dikkat çekmektedirler.

Deli Kurt romanında Çakır'ın kaplan gibi dervişlerin üzerine atılması (Atsız, 2012, 8) Murad ile gürleşen Türkmen'in çevikliğinden ötürü pars gibi güçlü (Atsız, 2012, 164) olarak nitelendirilmesi bu hayvan figürünün arketipsel bağlamda gücünü yansıtmaktadır.

Çin simgeçiliğinde “bao” sözcüğü ile anılan leopar veya panter, vahşi ve zalim bir hayvan olarak bilinir. Vahşiliğin sembolü olan panter, genellikle çok güzel ancak inatçı ve saldırgan kadınlara verilen bir sıfat olarak da dikkat çekmektedir (Eberhard, 2000, 245).

Ruh Adam'da “menekşe gözlerinin manası değişerek yırtıcı hal alan” (Atsız, 2014b, 32) Güntülü'nün muhteşem güzelliği “bakışlarındaki dişi parsın yırtıcılığı” (Atsız, 2014b, 206) ile süslenmektedir. Korucu, leoparın üzerindeki göze benzeyen lekelerin tanrısal bir varlığı veya animayı temsil ettiğini belirtmektedir (Korucu, 2006, 189).

Selim'in yazmış olduğu şiirin “*Bir yüz ki, yapılmış dişi kaplan yüzünden*” (Atsız, 2014b, 244-245) mısrasında tanrısal bir varlık olarak addettiği Güntülü arketipsel manada pars ile temsil edilmiş olur. Aynı zamanda oldukça inatçı bir kadın imajı çizen Güntülü, parsın mitlerdeki kadın imgesini de açık bir şekilde yansıtmaktadır.

Kömen şiirinde “*Orda erler: Kimi arslan, kimi parsın eşidir.*” (Atsız, 2014c, 35) diyen şair, pars tasvirini Türk erlerinin güç ve cesaretinden ötürü yüceltici bir sıfat olarak kullanmaktadır. Aynı zamanda *Ruh Adam* romanının bir parçası olan *Geri Gelen Mektup* şiirinde şair “*Bir başka füsün fişkırıyor sanki yüzünde,/Bir yüz ki yapılmış dişi kaplanla hüzünden*” (Atsız, 2014c, 77) mısralarıyla sevdiği kadını tasvir etmektedir. Romanda Selim Pusat'ın Güntülü'yü tarif ettiği bu mısralarda şair onun gözlerindeki yırtıcı pars görüntüsünü kimi zaman hüznü bir dişi kaplanla anmaktadır. Yırtıcı bir güzellik olarak addedilen sevgilinin hüznü de yırtıcıdır.

3.8. Kuşlar

3.8.1. Baykuş

Birçok kültürde uğursuzluk sembolü sayılan baykuş, gece görüşünü sağlayan büyük ve keskin gözlere sahiptir. Özellikle ürkütücü görüntüsüyle ev damlarına tüneyen baykuş, ölüm habercisi olarak da anılır. İnanışlara göre kimin evinin damına baykuş tünerse o evden mutlaka bir ölünün çıkacağına dalalet edilir. Baykuş görmek ya da onun sesini işitmek de aynı orantıda uğursuzluk olarak nitelendirilmektedir.

Deniz Karakurt *Türk Mitoloji Ansiklopedisi*'nde baykuşu “bayça” adı verilen “gece cini” ile ilişkilendirmekte, bu cini şöyle tanımlamaktadır:

“Bayça [Azəricə: Bayça]

Bayça – Gece Cinidir. Geceleri ortaya çıkar. Bazen hortlak şeklinde görünen bir varlık olarak tasavvur edilir. Bilgelik, yönetmek, egemenlik bildirir. Baykuş ile

aynı kökten gelir. Baykuş'un da geceleri görünmesi ile bağlantılıdır. Karaçay-Balkar kültüründe yaygın bir figürdür.” (Karakurt, 2012, 173)

Kara haber, ölüm gibi olumsuzlukların habercisi olarak anılan baykuş, Atsız'ın sanat eserlerinde arketipsel işlevini açık bir şekilde göstermektedir.

Şehitlerin Duası hikâyesinde şehit kızının açlık ve yuvasızlığından ötürü çaresizce sarhoşun koluna girmesi “harabedeki baykuş”un “ ‘Ey Türk Eli, bu yüzden senin alnın karadır’ diye lânet savuruyor...” (Atsız, 2019, 51) şeklinde felaketi haber vermesine karşılık gelmektedir. Anadolu'nun her yerinde ocak yıkan, yıkılan ocaklarda yuva kuran bir kuş olarak anılan baykuş şu şekilde tanımlanır:

“(...) yıkıntılarda, ıssız evlerde, servilerde, karağaçlarda, onlara benzer yüksek yerlerde, yuva yapar, durur. Oralarda öter. Onun sesini duyan kulaklarını tıkar, okur üfler, tanrıdan yardım diler. “ (Eyuboğlu, 1987, 118)

Hikâyede el üstünde tutulacağı yerde şehit kızı bir başına bırakılmış haksızlıklara uğramış ve karanlık güçlere teslim edilmiştir. Hatta şehit kızının felaketlere kurban edilişi şiddetli gök gürültüleri ve korkunç sağanaklarla karşılık bulur. Anlatıcı bu kaos ortamını, şehitlerin ağlaması ve isyanı olarak nitelendirir. Özellikle harabe gibi bir yıkıntıda baykuşun öterek kara haberi insanlığa yayması baykuşun olumsuz yönünü açık bir şekilde ortaya koyar.

Slav mitolojisinde baykuş (sova) aynı şekilde uğursuzluğu ve karanlık güçleri temsil etmektedir. Ölüm ve şeytanla özdeşleştirilen baykuş, bazı kabileler tarafından gündüz öldüğüne gece dirildiğine inanılan bir hayvandır (Uzelli, 2016, 98).

Deli Kurt romanında yol kesen, adam öldüren Çingene (Cellat) Mıstık, anlatıcının sesi itibariyle “uğursuz baykuş”a (Atsız, 2012, 25) benzettiği olumsuz bir figür olarak görülür. Bu da baykuşun pek çok mitte düşmanı simgeleyişini ifade etmektedir. Yazarın karanlık güçleri temsil eden figürleri baykuş ve baykuşun özellikleriyle göstermesi, bu hayvanın insan üzerindeki olumsuz haber getiren yönünü göstermesi bakımından metne bir canlılık katmaktadır. Okuyucunun kültürlerde ortak bir değeri simgeleyen baykuşu metinde görmesi edebî eser üzerinden “özdeşlik kurma” gibi duyuların harekete geçmesini sağlamaktadır.

Eski Mısır ve Hintlilerde “ölüm kuşu” olarak anılan baykuş; Yunanlılarda bilgelik, Romalılar ve Çinlilerde uğursuzluğu temsil eder. Hatta baykuş görmek bir felaket alameti şeklinde değerlendirilir. Olumlu özellikleri ile bilinen Anka kuşunun tam karşıtı olan baykuşun kötü ününün, annelerinin gözlerini oymadan uçmayı öğrenememelerinden geldiğine inanılır (Eberhard, 2000, 59).

Atsız’ın şiirlerinden biri olan *Davetiye*’de “ecel kuşu” şeklinde ele alınan arketipsel hayvan figürü, mitlerde “ölüm kuşu” olan baykuşu hatırlatmaktadır. Şiirin dördüncü kümesindeki “*Büyük devlet kurmak için büyük kan ister*” (Atsız, 2014c, 28) mısrasından anlaşıldığı üzere, bir vatanın canlanabilmesi için çeşitli mücadeleler verildiğinden söz edilmektedir. Şair:

“Kayalara çarpmalıdır korkunç türküler!

Dalmalıdır gövdelere çelik süngüler!

Sert dipçikler ezmelidir nice başları!

Ecel kuşu ayırmalı nice başları!” (Atsız, 2014c, 28) mısralarıyla, baykuş sayesinde ölümü hatırlatmış ve ölmenin bir fedakârlık göstergesi olduğunu vurgulanmıştır.

3.8.2. Kartal/Doğan

Kartal ve doğan pek çok kültürde kutsallığın ve göksel güçlerin sembolü olmuştur.

Yunan mitolojisinde Zeus, çoğunlukla hükümdarlığın ve zaferin simgesi olan kartal ile tasvir edilmektedir (Can, 2016, 57). Zeus’un buyruklarını insanlara ileten bir elçi olan kartal aynı zamanda Zeus’tan aldığı buyrukla Tanrılardan gizlice ateşi çalan Prometheus’un ciğerini yemiştir (Erhat, 1997, 254-255). Doğan ise Yunan mitolojisinde Hermes’in İo’yu bir ineğe çevirip kaçırmak istediğini etrafa yayan Hieraks’in ceza olarak dönüştürüldüğü bir hayvan olarak bilinir (Can, 2016, 455).

Her Çağın Masalı: Bozdoğan’la Sarı Yılan hikâyesinde, bozdoğanın şan ve şeref için kendi özelliklerine yakın bir üne sahip kara kartalla dövüşmesinden söz edilmektedir.

Kartal (Gök Kuşu), şamanın göğe yükselirken bir vasıta olarak kullandığı dünya ağacının en tepesinde yer alır. Kartal donuna girebilen şamanların kıyafetlerinde de kartal motifleri, tüyleri, kemikleri yer almaktadır. Ayrıca kartalın Ülgen’in oğlu olduğu inancı da yaygındır (Çoruhlu, 2019b, 85-86).

Bozkurtlar Diriliyor'da Buluç'un ihtiyar demirci olan dedesinin, mağarasında ateş yakmak için kullandığı yelpazesinde kartal motifi görülmektedir.

Yırtıcı kuşlar, Türklerin kimliklerini yansıtan birçok alanda millî sembol olmuş canlılardır. Kartal özellikle şaman inançlarında büyük öneme sahiptir. Eliade'nin bahsetmiş olduğu bir Buryat efsanesine göre; Erlik emrindeki kötü ruhların insanlara kötülük yapması sonucunda kendini savunamayan insanlara Tanrı tarafından öğretici niteliğinde bir kartal (berkut) gönderilmiştir. Ancak insanların kartalın dilinden anlayamaması üzerine bu canlı, Tanrı'dan konuşma yetisi ya da insanlara bir şaman göndermesini istemiştir. Tanrı, kartalı ağaç altında uyuyan bir kadına göndererek onlardan doğma çocuğa şamanlık yetisi vermiş; böylece kartal, şamanların ecdadı olarak kabul edilmiştir (Eliade, 1999, 95).

Buluç'un dedesi Eliade'nin deyiimiyle ihtiyar demirci kimliğiyle bir nevi şaman özelliklerini göstermektedir. Ateş yakmak için kullandığı yelpazesi kartal kanadından yapılan demircinin bu görüntüsü, kutsal bir hayvan olan kartalın şamanla ilişkisini ifade etmektedir.

Türk kültüründe kartal ve diğer avcı kuşlar; yiğitliğin, gücün ve savaşın sembolü olmuştur. Aynı şekilde Hristiyan sembolizminde göğe yükselmeye karşılık gelen kartal, Roma ve Yunanlarda güç, hâkimiyet ve zarafeti simgelemektedir. Hatta devlet armalarının birçoğu kartal figürleriyle bezenmiştir (Çoruhlu, 2019b, 96-99).

Atsız'ın sanat eserlerinde yırtıcı kuşlar, fiziksel özellikleri ve cesaretlerinden ötürü Türklerle özdeşleştirilen önemli arketipsel figürlerdir.

Her Çağın Masalı: Bozdoğan'la Sarı Yılan hikâyesinde düşman arketipini temsil eden sarı yılanın karşısında cesaret, doğruluk ve gücü bünyesinde barındıran bozdoğan vardır. Türk kültür ve mitolojisinde önemli bir değere sahip bozdoğan, hikâyede sözünün eri olup cesaret ve pes etmemeyi simgelemektedir (Atsız, 2019, 75). “Yıldırım gibi uçan keskin gözlü bozdoğan” (Atsız, 2019, 73) bilhassa Türkler için uğurlu bir renk sayılan “boz” renkle tasvir edilmiştir. Yılan ise Atsız'ın sanat eserlerinde genellikle düşmanın temsilcisidir ve hikâyede Türklerde uğursuzluğu ifade eden sarı renkle tasvir edilmektedir.

Türklerin ve Moğolların büyüdü dinsel yaşamında var olan hayvanlardan biri de akdoğan. Yetenekleri ile insandan üstün olduğu düşünülen bu hayvanlar, insan biçimine girdiğinde ilk biçimini (kuş biçimi) kaybetmemiştir. Cisimleşmeden önce kuş biçiminde yaşaması, ölümden sonra akdoğana dönüşmesi ya da Gök'e doğru uçuşu bunun bir kanıtıdır (Bonney, 2000a, 377).

Bozkurtların Ölümü'nde elçilerin getirdiği hediyelerden biri de kızıl gözlü bir akdoğan (Atsız, 2014a, 67). Yeryüzünde az bulunur soylu bir hayvan olarak nitelendirilen doğan, kağana düşmanlarını tıpkı bir doğan gibi kolay tutabilmesi için hediye edilmiştir.

Bu yırtıcı kuş ile ilgili başka bir görüntü ise Kıraç Ata'nın mağarasındaki dört iri doğan (Atsız, 2014a, 164) ile gözlemlenmektedir. Doğanla kurtların birlikte yaşadığı bu yer, Kıraç Ata gibi bir kişiliğin yaşadığı mekânı kutsal yapan unsurlardan biri sayılmıştır. Doğan ile kurdun bir arada yaşamasını Kıraç Ata "Kurtla doğan soy hayvanlardır. Onlar herkesle dövüşmezler. Gerektiğinde dövüşürler ama iyi dövüşürler." (Atsız, 2014a, 168) cümleleriyle açıklar. Kıraç Ata'nın sözlerinden hareketle özellikle Türk'ün sembolü olan bu hayvanlar Türk kültüründeki olumlu özelliklerini bir kez daha göstermiş olur.

Romanda düşman Çin'in karga, Göktürklerin ise doğanla simgelenmesi Sançar'ın "Islak karga Çin, doğanları yendi." (Atsız, 2014a, 320) cümleleri ile ifade edilmektedir.

Bozkurtlar Diriliyor'da Çin'e düzenlenen akını anlatıcı "Karga sürüsüne doğan girmiş gibi" (Atsız, 2014a, 587) şeklinde tasvir eder. Ayrıca her iki romanda kişiler "Basmıl Eli doğanı Salcı Beğ" (Atsız, 2014a, 45), Av doğanı gibi Ersegün (Atsız, 2014a, 517) şeklindeki nitelendirmelerle yüceltilmiştir.

Ruh Adam romanının çerçeve hikâyesi olarak değerlendirilen Uygur masalında akdoğan, Açığma-Kün'ün hasretine dayanamayıp ölen soy hayvanlardan biri olmuştur (Atsız, 2014b, 7). Bir nevi Burkay'la özdeşleşen doğan, tıpkı onun gibi yiğit bir savaşçı ve Açığma-Kün'ün aşkıyla yanan bir âşıktır.

Davetiye şiirinde savaş temasına uygun bir şekilde görülen hayvan arketiplerinden biri kartaldır. Şairin "Çelik zırhlı kartalları göklere saldır..." (Atsız, 2014c, 27) ifadesi arketipsel açıdan kartalın savaşçı özelliğini vurgulamaktadır. Özellikle Türk kültür ve

mitolojisinde kutsal sayılan hayvanlardan biri olan kartal, bilhassa çelik zırhla tasvir edilmiştir. Yine bu görüntü sağlamlığı, yenilmezliği ve gücü simgelemektedir. Aynı şiirdeki “*Olma öyle sinsi çakal, yahut engerek!/Bozkurt gibi, kartal gibi döğüşmek gerek!*” (Atsız, 2014c, 30) mısralarında, bu hayvan figürü Türklüğü simgeleyen bozkurtla birlikte anılarak kartalın sembolik açıdan değerini ortaya koymuştur.

Köpekçiller familyasından çakalın bir görüntüsü olan tilki; pek çok kültürde kurnazlığıyla tanınmış bir hayvandır. Yunan mitolojisinde Odysseus’un Homeros tarafından “Tilki gibi kurnaz adam” olarak anılmasını bu hayvanın arketipsel özelliğini ortaya koymasından önemlidir. Tilki, Türklerde de hilekârlığıyla bilinmektedir. Eski Uygurca metinlerde “Yalancı düşünceli tilki şeytanı ayrı götürüp” şeklinde geçen tilki, bu durumu kanıtlar niteliktedir (Tokyürek, 2013, 246).

Davetiye şiirinde düşman arketipini yansıtan sinsi “çakal” imgesine karşılık bozkurt ve kartal gibi cesareti simgeleyen hayvanların örnek gösterilmesi savaşın zorlu ve dürüst bir rakiple yapılacağını vurgulamaktadır. Görüldüğü üzere kartal, Atsız’ın şiirinde Türk’ün savaşçı kimliğine karşılık gelen bir cesaret ve güç imgesi olarak görülmektedir.

Kömen şiirinde “*Sungurun uçtuğu yerde barınmaz yarasa;*” (Atsız, 2014c, 36) mısrasında sungur ve yarasa arasındaki karşılaştırma dikkat çekmektedir. Bozuk görümlü kanatlara sahip olan yarasa, bu özelliğinden dolayı şeytanla özdeşleştirilmektedir. Hatta bazı kültürlerde “Tanrı bu dünyanın hoş şeylerini yaratır, Şeytan ise yarasa, sivrisinek ve dolu gibi şeyleri yaratır.” şeklinde yarasanın şeytanla özdeşleştiği belirtilmektedir (Russel, 2001, 80-110).

Mitlerde şeytanın bir yansıması olarak anılan yarasa, bu şiirde sungur gibi yırtıcı bir hayvanın barındığı yerde yarasanın olamayacağı izlenimini göstermektedir. Keza şair şiirinde yarasayı düşman arketipinin temsili olarak ele almıştır.

Kahramanlık şiirinde kahraman arketipini yansıtan bir figür olan doğan; “*Yırtıcılar az yaşar... Uzun sürmez doğanlık...*” (Atsız, 2014c, 42) mısralarında görülmektedir. Şair bu şiirde saldırıp bir daha geri dönmeyen ve inandığı uğurda savaşıp ölmeyi göze alan kahramanları, Türk kültür dairesinde önemli bir yırtıcı kuş olan doğanla simgelemiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE YOLCULUK/AŞAMA ARKETİPİ

4. YOLCULUK/AŞAMA ARKETİPİ

Mitolojik/efsanevi metinlerde olay örgüsünü şekillendiren temalardan biri hatta en önemlisi “yolculuk”tur. Genellikle aynı biçimde tekrarlanan yolculuk, kahramanın büyümlü nesneye ulaşmak için engelleri aştığı, mağaraya/yer altına girdiği bir seyahattir. Seçilmiş bir kahraman, ülkesindeki kaosu dindirebilmek için verdiği zorlu mücadeleler neticesinde büyümlü nesneye ulaşır; bu maceranın sonucunda ödül olarak bir eşe sahip olur ya da mevki kazanarak yeni bir insana dönüşür.

Kolektif bilinçdışında yatan bir olgu olan “yolculuk”, Jung tarafından tanrı ya da tanrısal bir kahramanın dönüşümü (ölüm ve yeniden doğuş) şeklinde değerlendirilir. Yolculuğun kahramanı, olayların tanığı ya da bundan etkilenip kutsanan, tanrılaşan birey de olabilir (Jung, 2017a, 50).

Aynı şekilde Mircea Eliade kozmogoninin tekerrürü olan yolculuğu şöyle tanımlamaktadır:

“Merkez, o halde, her şeyin öncesinde kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir. Benzer biçimde, öteki tüm mutlak gerçeklik simgeleri de (yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, Gençlik Çeşmesi, vb.) merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol ‘zorlu bir yoldur’ durohana) ve bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır: tapınağın zorlukla çıkılan katları (sözgelimi Borobudur); kutsal mekânlara (Mekke, Hardwar, Yeruşalim) hac seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu'nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlike dolu yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının ‘merkezi’ ne giden yolu atayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve diğer birçokları. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal

olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye [inisiyasyon] hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır.” (Eliade, 1994, 31)

Edebiyat bilimci Mümtaz Sarıççek, *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu* adlı eserinde bu sürecin sembolik bir anlam ifade ettiğini dile getirir. Mitolojik yolculuklar bireyin iç dünyasının derinliklerine yaptığı ruhsal eylemlerdir; bu eylemler sonucunda birey kendini tanıma/bilme yoluna girerek aşama kaydeder. Böylece yolculuğu boyunca edindiği tecrübelerle kişilik gelişmesi yaşayan birey, erginleşerek yeni bir insan olur (Sarıççek, 2013, 30).

Özellikle yolculuk/aşama arketipi üzerine yaptığı önemli çalışmalarla tanıdığımız Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde yolculuğu şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhafıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.” (Campbell, 2010, 42)

Yolculuk; “yola çıkış-erginlenme-dönüş” olarak üç ana evre çerçevesinde değerlendirilmektedir. Yola Çıkış, “maceraya çağrı” ya da kahramanın seçilmesinin işaretleri, “çağrının reddedilmesi” ya da tanrıdan kaçma budalalığı, “doğaüstü yardım” kendisi için uygun macerasını üstlenmiş olana gelen beklenmedik yardım, “ilk eşiğin aşılması” ve “balinanın karnı” ya da gecenin diyarına geçiş aşamalarından oluşur. Onu takip eden erginlenme evresi ise “sınavlar yolu” ya da tanrıların tehlikeli yönü, “tanrıçayla karşılaşma” ya da çocukluk mutluluğunun yeniden elde edilmesi, “baştan çıkarıcı olarak kadın” Oidipous’un anlaması ve acısı, “babanın gönlünü alma”, “tanrılaştırma”, “nihai ödül” aşamalarına ayrılır. Son evre olan dönüş ise; “dönüşün reddedilişi” ya da inkâr edilen dünya, “büyülü kaçış” ya da Prometheus’un kaçışı, “dışarıdan gelen kurtuluş”, “dönüş eşiğinin aşılması” ya da sıradan dünyaya dönüş, “iki dünyanın ustası”, “yaşama özgürlüğü” nihai ödülün doğası ve işlevi aşamalarını içeren bir süreçtir.

4.1. Bozkurtlar Romanında Yolculuk Arketipi

1. Yola Çıkış

Yolculuğun ilk evresi olan “yola çıkış” psikanalitik açıdan “doğum”a denk gelir. Bu evre, benliğin kendilikten ayrılarak gelişmeye ve ben bilincine ulaşmaya başlamasını temsil eder (Sarıççek, 2013, 33-34). Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde yola çıkış evresinin ilk aşamasını maceraya çağrı olarak belirlemiştir.

Bozkurtların Ölümü ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanları zaman, mekân hatta şahıslar bağlamından birbirinden ayrı gibi görünse de bu iki roman bir bütün olarak Türklerin yeniden dirilişini anlatan bir yolculuk hikâyesidir. *Bozkurtların Ölümü* romanının asıl kahramanı olan Kür Şad, yolculuğuna erginlenme evresine kadar devam etmiş, dönüşü ise *Bozkurtlar Diriliyor*'da karşımıza çıkan oğlu Urungu'ya devretmiştir.

1.1. Maceraya Çağrı (Kahramanın Seçilmesinin İşaretleri)

Kahraman yolculuğa başlamak için öncelikle bir çağrı almak zorundadır. Bu çağrı sözel ya da aniden çıkan bir olay, durum ya da kaza olabilir. Maceraya çağrının ilk dışavurumları bir habercinin benliği uyandırıcı mesajlarıdır. Çağrı, her zaman bir ölüm ya da doğumla eşitlenen ruhsal dönüşümü yansıtır. Çağrının tipik ortamları genellikle Dünya Göbeği'nin simgelerinden olan büyük ağaç, karanlık orman vb. yerlerdir (Campbell, 2010, 65-67).

Bozkurtların Ölümü romanında Çin atlısına benzeyen “kara bulut”un (Atsız, 2014a, 18) görülmesiyle bir kıyamet sahnesi yani kaos ortaya çıkmıştır. Bu görüntü Ötüken erlerince “Tanrının Türklerden yüz çevirdiği” (Atsız, 2014a, 20) anlamına gelmiş ve bu kaos gecesinin sonunda Çuluk Kağan'ın ölüm haberi tüm yürekleri dağlamıştır. Kara Ozan'ın:

“Çuluk Kağan öldü mü?

Türkler başsız kaldı mı?

Korkak Çinli güldü mü?

Parçalanır yürekler!” (Atsız, 2014a, 28) şeklindeki deyişi Türklerin kağansız kaldığını belirtmektedir. Bu deyiş aslında sözel çağrı işlevi gösterir. Kader tarafından seçilmiş kahraman olan Kür Şad, kağanlığın varislerindedir ve ağabeyi Tulu Han'a göre daha

güçlü, iri yarı ve yaman bir yigittir. Bu sebeple özellikle Kara Ozan'ın deyişlerindeki “Türkler başsız kaldı mı?” ifadesi, Kür Şad için maceraya çağrı niteliği gösterir.

1.2. Çağrının Reddedilmesi (Tanrıdan Kaçma Budalılığı)

Joseph Campbell, mitlerde ve halk hikâyelerinde yanıt verilmeyen çağrılardan bahsetmektedir. Bunun nedeninin seçilmiş kahramanın ilgisini başka yönlere çevirme ve yolculuktan korkma olduğunu niteleyen Campbell, çağrının reddedilmesinin macerayı olumsuz bir yöne çekeceğini belirtir.

“Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da ‘kültür’ ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur.” (Campbell, 2010, 73). Mitolojik kahraman, aldığı çağrılarının çoğu zaman farkında olmaması sebebiyle çağrıyı bilinçli ya da bilinçsiz olarak reddetme eğilimine girmektedir (Sarıçiçek, 2013, 34).

Kür Şad da hem küçük kardeş olması hem de kendini toy olarak görmesi sebebiyle kahramanlık bilincine sahip değildir; bu sebeple Kara Ozan'ın çağrısını bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde reddetmiştir. Hatta Kür Şad'ın, amcası Bağatur Şad'ı kağan olarak ilan etmesi (Atsız, 2014a, 33) bu çağrının kesin bir dille reddini göstermektedir.

1.3. Doğaüstü Yardım (Kendisi İçin Uygun Macerasını Üstlenmiş Olana Beklenmedik Yardım)

Bu aşamada, çağrıyı reddetmemiş olan kahramanlara macerasında aşacağı engellere, savaşa karşı canavarlara karşı tılsımlar sağlayan genellikle yaşlı kadın veya erkek gibi koruyucu figürler yardımcı olur. Doğaüstü yardımcı, kahramanın ihtiyaç duyduğu tılsımları ve öğütleri sağlayan çoğunlukla peri masallarında görülen büyücü, çoban ya da demirci gibi yaşlı erkek figürleridir. Mitolojilerde ise bu kişilikler tanrılar, tanrıçalar, olağanüstü özelliklere sahip varlıklar; bir öğretmen ya da kayıkçı şeklinde ortaya çıkabilir. Yunan mitolojisindeki Hermes, *İlahi Komedya*'daki Beatrice, Hristiyanlıktaki kutsal ruh, kahramanın yol göstericilerinden sayılmaktadır (Campbell, 2010, 89-90).

Modern bir metin olan *Bozkurtların Ölümü*'nde yolculuğun aşamaları mitik anlatılardaki gibi sıralı bir şekilde görülmektedir. Özellikle bu aşama, romanda Kür Şad'ın bir aracısı olan Böğü Alp'in Kıraç Ata'ya gidip öğrendiği kehanete karşılık gelmektedir.

Mitik anlatılarda kahramanın yolunu aydınlatan verdiği bilgiler ve öğütler sayesinde yolculuğu kolaylaştıran yaşlı bilge, bir kam olan Kıraç Ata ile temsil edilmiştir. Kıraç Ata, Böğü Alp'in bahtını okuyacağı sırada Kür Şad'ın yapacağı ihtilali şu sözlerle dile getirir:

“Kıtlık olunca ay parçalanacak. Bir ulu şehirde toplanmış kırk er görüyorum. Aralarında sen de varsın. Yağmur yağıyor. Irmağın kıyısında dövüşüyorsunuz. Budun kurtuluyor. Adınız unutulmayacak. 1300 yıllık ölümden sonra dirileceksiniz. Acunun batımına dek adınız gönüllerde kalacak...” (Atsız, 2014a, 172)

Görüldüğü gibi Kür Şad'ın aracısı konumunda olan Böğü Alp'in yaşlı bilge sayesinde öğrendiği bu bilgiler, Türklerin yeniden diriliş mücadelesinde inanç ve isteği doğurtması bakımından büyük bir önem ifade etmektedir. Kıraç Ata'dan gelen doğaüstü yardım, Kür Şad'ın macerası için büyük bir adım olarak gözlemlenebilir.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Campbell, ilk eşiğin aşılmasını şu cümlelerle tanımlar:

“Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki ‘eşik muhafızı’na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufğunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde - ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike vardır; tıpkı aile gözetiminin dışında kalan çocuğu tehlikelerin beklemesi ve toplumunun koruması olmadan kabile üyesinin tehlikeye düşmesi gibi.” (Campbell, 2010, 94)

Kür Şad için eşik kavramı daima Çin olmuştur. Ötükenliler tarafından Çin'e düzenlenen ilk akında eşik muhafızları ile korunan Çin duvarı ve Yedi Ejder Tepesi aşılmıştır. Anlatıcı bu durumu şu cümlelerle tasvir etmektedir:

“Bu ordu Çin'e korku ve ölüm saçarak Çin duvarına dayandı. Duvarı aşarak birkaç kola ayrılıp güneye doğru aktı. Sonra yine toplanarak Çin başkentine yöneldi. Çin halkı bucak bucak kaçıyor, Çin çerileri de kalelere sığınarak ölümden, tutsaklıktan kurtulmaya çalışıyordu. (...) Ordunun öncüsü olan 100 atlı ‘Yedi Ejder Tepesi’ne vardığı zaman Çin ordusunun bir bölümünü orada buldular. Türklerden o denli

yılmışlardı ki Türk öncüsünün gözükmeye Çin ordusunu sarsmaya, kargaşalık uyandırmaya yetti.” (Atsız, 2014a, 241-242)

Özellikle mitik anlatılarda bir ejderha gibi eşik muhafızıyla korunan dağ, mağara gibi yeni dünyaya açılan kapılar romanda Yedi Ejder Tepesi ile gösterilmiştir. Kür Şad ve çerileri bu eşik muhafızıyla korunan bölgeyi aşarak “*evrensel kaynağın kutsal alanına atılan ilk adım*”ı (Campbell, 2010, 98) ile yeni dünyaya girmiş olurlar.

Her ne kadar komuta Kara Kağan’da olsa ve kağan akında kazanmalarına rağmen barışa yönelse de Kür Şad’ın Çinlileri yenme inancı artmıştır.

1.5. Balinanın Karnı (Gecenin Diyarına Geçiş)

Eşiği aşan kahraman, Yunus Peygamber gibi bir balık tarafından yutulur ya da Yusuf gibi kuyuya atılır (Sarıçiçek, 2013, 35).

“Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyen içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.” (Campbell, 2010, 107)

Romanda geçen birçok olaydan sonra Kür Şad, Kara Kağan ve Ötüken erlerinin bulunduğu pek çok insan Çin’e esir düşmüştür. Bu durum eşiği aşan mitik kahramanın bir deniz canavarı tarafından yutulmasıyla eş değer sayılabilir. Kür Şad’ın tutsaklık döneminde Çin’de yaşadığı ortam ve ruhsal manadaki üzüntüsü de balinanın karnı aşmasına denk gelmektedir. Burada düşünen ve planlar kuran Kür Şad, kırk çerisiyle Ötüken’in yeniden doğmasını sağlamak için adım atmıştır.

Balinanın karnı motifi; “yeraltı”, “Hades”, “ölüler ülkesi”, “mağara” biçiminde modern ve mitik anlatılarda ortaya çıkmaktadır. Odysseus, Aeneas, Hercules, *İlahi Komediya*’daki anlatıcı Dante gibi kahramanlar, ölüler ülkesi olan yeraltı şehrine yani ahirete yolculuk yaparlar. Bu yolculuk ölüm ve yeniden doğuşun bir sembolüdür (Sarıçiçek, 2013, 36). Bu aşamada, Kür Şad’ın Çin ahırındaki dar gizli geçitten geçmesi, yeraltına yapılan yolculuğu hatırlatmakla birlikte; anne karnına girişi de temsil etmektedir. Dar geçitten yani dünya göbeğinden geçen kahraman, Vey Irmağı’nın köprüsüne gelerek yeni bir dünyaya ilk adımını atmış olur. Bu bölgeyi geçtikten sonra

kahraman, sembolik manada ölmüş ve yeniden dirilmiştir. Kür Şad'ın önderliğindeki bu aşama Türk mitolojisinde bozkurt önderliğinde Türklerin yeniden doğuşunu temsil eden *Bozkurt ve Ergenekon* destanlarını da hatırlatmaktadır.

2. ERGİNLENME

2.1. Sınavlar Yolu (Tanrıların Tehlikeli Yönü)

Eşiği aşmış yeni bir dünyaya girmiş olan kahramanı zorlu görevler beklemektedir.

“Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da farkedebilir.” (Campbell, 2010, 113)

Kür Şad'ın ihtilaldeki mücadeleleri sınavlar yolunun göstergesidir. Halkının yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen inancından vazgeçmeyen Kür Şad, Vey Irmağı'nı aşabilmek için kıyasıya savaşmıştır. Özellikle yağmurlu bir havada canla başla kılıç savuran Kür Şad, karşıdan gelen kalabalığı görerek son buyruğunu vermiştir. Anlatıcı bu savaş sahnesini şu cümlelerle tasvir ederek kahramanın verdiği büyük sınavı dile getirmektedir:

“Kür Şad tek başına kalmıştı. Toluk Tüğe öldürülmüş, Çıgay Börü at üstünde belinden kavradığı bir Çinli ile birlikte ırmağa düşmüş, Küçlük de andası Yığaç'ın ölümünden sonra onu vuran Çinliyi tepelerken can vermişti. Kür Şad, ölmüş Çinli yığınları üzerinde tek başına Çin Kağanlığına karşı vuruşuyordu. Yalın kılıçtı. Börkü düşmüş, kaftanı parça parça olmuştu. Göğsü açıktı. Göğsünden alnından, yanaklarından, boynundan kan sızıyor; fakat o yine vuruşuyor, dövüşüyor, çarpışıyor.” (Atsız, 2014a, 419)

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma (Çocukluk Mutluluğunun Yeniden Elde Edilmesi)

Mitolojik kahraman bu aşamada bir tanrıça figürüyle karşılaşır.

“Bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği olarak sunulmuştur. Bu en alt

noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir.” (Campbell, 2010, 125)

Bu aşamada açık bir şekilde belli olmasa da Kür Şad’ın evdeşi ile vedalaşması ve evdeşin verdiği sözle ant içip Kür Şad’ı desteklemesi (Atsız, 2014a, 387) tanrıçayla karşılaşma aşamasına denk düşmektedir.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın (Oidipous’un Anlaması ve Acısı)

Kahramanın yoluna -tıpkı tanrıça gibi- baştan çıkarıcı bir kadın çıkar. Bu kadının en önemli özelliği cinsellik gücünü kullanarak kahramanı baştan çıkarmasıdır. “*Vücut ve her şeyden öte kadın, artık zafer değil yenilgi simgeleri olur.*” (Campbell, 2010, 141)

Kahramanın yolculuğu sürecinde aklını çelmeye onu macerasında engellemeye çalışan kadın, en sonunda kahramanın iradesi sayesinde uzaklaştırılır (Campbell, 2010, 141-143).

Romanda Kür Şad’ın karşısına somut manada böyle bir kadın figürü gelmesi bile “albız” şeklinde tasvir edilen, devlet işlerine karışan İçing Katun ve Kür Şad’ın araçlarından Üç Oğul’un maceraya geç başlamasına sebebiyet veren baştan çıkarıcı kadınla karşılaşması bu aşamaya karşılık gelmektedir. Keza anlatıcı, Üç Oğul’un ihtilalden geri kalmasını şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Üç Oğul uzun zamandan beri Albıza uymuştu. Vaktiyle Kara Kulan’ın konağındaki Çinli kırnaklardan birine gönül kaptırmış, Çin’e tutsak olduktan sonra Siganfu’da o Çinli kadını yine görerek akli başından gitmişti. Şimdi zengin ve kocamış bir Çin tüccarının evdeşi olan bu kannışlı Çin güzeli Üç Oğul’un usunu başından almış, onu günaha sokmuştu. Geceleri, tüccar eve dönmeden önce kadına gitmeyi huy edinmişti.” (Atsız, 2014a, 395)

Üç Oğul Kür Şad’ın yolculuğundaki araçlardan biri olduğu için onun bu aşamada baştan çıkarıcı kadınla karşılaşması özellikle ihtilal ruhuna gölge düşürecek bir davranıştır. Anlatıcının “albız” şeklinde ifade ettiği bu kadını Lilith ile özdeşleştirmek oldukça olasıdır. Baştan çıkarıcı kadın sebebiyle arkadaşlarına yetişemeyen Üç Oğul gücünü toplayarak koşsa da ihtilal toplantısına geç kalmıştır (Atsız, 2014a, 395).

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Baba, kahramanın büyük ve yeni dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici bir rahiptir. Mitolojik yolculuklarda baba, tanrı ile eş değerdir; çünkü kahraman onun gazabından ya da öfkesinden korkar, onun gönlünü almadan macerasına devam edemez (Campbell, 2010, 149-154).

Aeneas, macerasına devam edebilmek için ölümler ülkesine inerek babasıyla yüzleşir. Kür Şad da baba yarısı olan amcasının karşısına çıkar. Bu yüzleşmede amcası Kara Kağan'a yaptıklarından dolayı hesap soran kahraman; ona kılıç çekmiştir. Ancak Kür Şad'ın Ötüken'in tutsak düşmesine sebebiyet veren amcasını yine de öldürmemesi "babanın gönlünü alma" anlamına gelebilmektedir. Ayrıca Kür Şad'ın kağan olmayı istemeyerek babanın bir görüntüsü olan ağabeyi Tulu Han'ın oğlu Urku'nun kağan olmasını istemesi atanın-budunun gönlünü almaya denk gelir (Atsız, 2014a, 135).

2.5. Tanrılaştırma

Yolculuğun bu aşamasında kahraman bir dizi sınavı atlatarak tanrılaştır/tanrılaştırılır. Bu süreç bir arınma, "fenafillâh"a veya "Nirvana"ya ulaşma düşüncesidir (Sarıçiçek, 2013, 38).

Arınan kahraman, yaratılışın bir sembolü olan yeniden doğuşla tanrısal formu yeniden hatırlar, böylece tanrıyla özdeşleşir. Bu tanrı erkek ya da dişi olabilmekle beraber cinsiyetsiz yani androjen bir yapıya da sahip olabilir (Campbell, 2010, 176-177).

Bu aşamada Kür Şad'ın yaptığı başarılarla Türkleri yeniden diriltmek için kanının son damlasına kadar savaşması onun anlatıcı tarafından "yarı Tanrı gibi bir şeydi." (Atsız, 2014a, 419) olarak ele alınmasını sağlamıştır. Böylece yolculuğundaki sınavlarını başarıyla atlatan kahraman, arınma sürecini temsil eden ölüm şerbetini içmiştir.

2.6. Nihai/En Son Ödül

Tanrılaştırılan/Tanrılaştırılan kahraman en son ödül olarak ölümsüzlüğe kavuşur. Bu ölümsüzlüğün çarmıha gerilme ile özdeşleştiğini belirten Campbell, yalnızca oğulun değil babayla oğulun bir olarak çarmıha gerilişinden söz etmektedir (Campbell, 2010, 219).

Çarmıha gerilen kahraman, edindiği tecrübeler ve çektiği çileler sayesinde erginlenme sürecini tamamlayacaktır.

Kür Şad'ın ölümü de mitik anlatılardaki çarmıha gerilmeyle eş değerdir. Kür Şad'ın ölmesiyle budun kurtulmuş; tutsaklık sona ererek yeniden doğuşun gerçekleşmesi sağlanmıştır. Ayrıca ölüm kızı tarafından sunulan sağrak, Kür Şad tarafından sembolik açıdan tıpkı ölümsüzlük iksiri gibi bir çırpıda içilmiş böylece kahraman ölümsüzlüğe kavuşmuştur (Atsız, 2014a, 420). Mitolojik yolculuğun bu aşaması kahramanın ölümüyle tamamlanmış; ihtilalden önce kağanın ölmesiyle birleşen bu durum baba ve oğulun sembolik manada çarmıha gerilmesini sağlamıştır.

3. DÖNÜŞ

Kür Şad'ın ölümüyle en son ödül anlamına gelen budunun kurtulması yeniden doğuşun kazanılmasını sağlamıştır. Doğum-ölüm-yeniden doğuşu ifade eden bu yolculuk döngüsü, kahramanın ölümü ile simgesel manada yeniden doğuşu beraberinde getirmektedir. Erginlenme evresini başarıyla tamamlayan Kürşad, ölümü neticesiyle bir kahraman olan oğlu Urungu'nun doğmasını sağlamış; maceranın tamamlanması Urungu'ya devredilmiştir.

3.1. Dönüşü Reddedilişi (İnkâr Edilen Dünya)

Dönüş evresinin ilk aşaması, tıpkı yola çıkış evresinde olduğu gibi bir reddediliş ile başlamaktadır. Campbell, mitik kahramanın sorumluluğunu sık sık geri çevirdiğini ve dönüşü inkâr ettiğini dile getirir (Campbell, 2010, 222).

Yolculuğun ilk kısmındaki maceraya çağrı aşamasının karşılığı olan bu bölümde Kür Şad'ın oğlu karşımıza çıkmaktadır. Babasının erginlenme evresine kadar başarıyla tamamladığı yolculuğunun dönüş evresi Urungu'ya devredilmiştir. Kür Şad, Türklerin dirilmesi için ilk adımı başarıyla gerçekleştirip nihai ödüle ulaşmış; Urungu da annesinin son nefesinde verdiği mesajla Kür Şad'ın oğlu olduğunu öğrenmiştir. Bu haberi sevinç ve korku ikiliğiyle birlikte alan Urungu, anne tarafından verilen bu mesaj sayesinde babasının macerasını tamamlaması için bir çağrı almaktadır:

“Urungu! Bozkurt soyunun yüce bir oğlusun. Çünkü Kür Şad'ın oğlusun. Bununla övünmek hakkındır. Ben de Kür Şad'ın konçuyu olduğum için bütün ömrümce

övündüm. Fakat bunu açığa vurmadım. Kağan olmak hakkı iken baban bu haktan vazgeçerek vuruştun. Sen de babana yaraşır oğul olmak istiyorsan Bozkurt soyundan olduğunu kimseye söylemeden yaşa. Kurt başlı gönder Ötüken'e dikilinceye kadar vuruş. Bir tegin olarak değil, Urungu olarak kal!...” (Atsız, 2014a, 436)

Kurt başlı sancağı dikenler arasında oğlunun da olmasını isteyen annenin çağrısında dikkat çeken husus, Urungu'nun kağan olmaması ve kimliğini gizlemesi gerektiğidir. Bu sözler karşısında oldukça şaşırın kahraman, sırrı saklaması gerektiğini söyleyen annesine istemsiz bir biçimde “niçin ana” (Atsız, 2014a, 436) diye sormadan edemez. Bu durum kahraman için ağır bir sorumluluğu ifade etmektedir.

3.2. Büyülü Kaçış (Prometheus'un Kaçışı)

Dönüşü reddeden kahraman, genellikle büyülü bir dünyaya kaçar. Campbell bu aşamayı şöyle tanımlamaktadır:

“Zafere ulaşan kahraman eğer tanrı ya da tanrıçanın kutsamasını elde ederse ve toplumun yeniden yapılanması için bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilirse, macerasının son aşamasında doğaüstü efendisinin tüm güçleriyle desteklenir. Diğer yandan, eğer ganimeti muhafızının karşı çıkışına rağmen elde ettiyse ya da kahramanı dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulduysa, o zaman mitolojik çevrimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur. Bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir.” (Campbell, 2010, 225).

Urungu'nun annesinin ölümü ve oğlu Taçam'ı evlendirdikten sonra obadan ayrılıp kendini sonsuz bozkıra bırakması aslında kahramanın büyülü kaçışını simgelemektedir. Yolda Dokuz Oğuzlarla karşılaşan Urungu, macerasında Ay Hanım'ı tanıyarak yolculuğunun seyrini değiştirecek tanrıça ile karşılaşmış olur.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Dönüşü reddederek büyülü dünyaya kaçan kahraman, dışarıdan gelen bir yardım veya kurtarıcıyla macerasına tekrar dönmek zorundadır. Bu aşama tıpkı yola çıkış evresindeki doğaüstü yardımla eş değerdir.

Bu aşamada tanrıça vasfı gören anne ve Ay Hanım, kahramana macerasının seyrini değiştirecek yardımı yapmışlardır. Özellikle “danışılan kişi” “obanın ruhu” olarak bilge kadın görüntüsünü veren Urungu’nun annesinin:

“Çünkü en güçlü, en iyi insan, hakkından vazgeçen insandır. En büyük kahramanlık da hiçbir karşılık beklemeden yapılandır. Kür Şad böyle yapmıştı. Ablan böyle yapmıştı. Sen de böyle yap. Senin de baban gibi olmanı istiyorum.”
(Atsız, 2014a, 436)

şeklindeki cümleleri kahraman için kurtuluşun sihirli sözcükleridir. Urungu’nun gönlünün gizli yerine sakladığı bu cümleler babasının kendine devrettiği işi tamamlaması ve kurt başlı sancağı dikenler arasında yer alması için büyük önem taşımaktadır. Ayrıca Ay Hanım ile tanışması da kahramana ruhsal açıdan bir tanrıça tarafından gelen yardımı ifade etmektedir.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması (Sıradan Dünyaya Dönüş)

Kahraman, gerçek dünyadan mistik dünyaya doğru adım attığı yolculuğunda macerasını tamamlar. Farklı bir insana dönüşerek bizle olan bağlantılarını kaybeden kahraman, hapsedilebilir ya da tehlikeye düşebilir. Buradaki dönüş, mistik dünyadan gerçek dünyaya dönüş olarak adlandırılır (Campbell, 2010, 245).

Urungu’nun macerasında Ay Hanım’ın eşiğine gelip yeni dünyaya atılması, kurt başlı sancağı dikenler arasında yer alması; yapılan akınlar kahramanın dönüş eşiğini aşmasına tekabül etmektedir (Atsız, 2014a, 472-473).

3.5. İki Dünyanın Ustası

Kahraman, gerçek ve mistik dünya arasında gidip gelme özgürlüğüne kavuşmuştur. Nietzsche’nin deyimiyle Kozmik Dansçı, ağırlığını tek bir noktaya koymayıp neşeyle hafifçe dönüp bir konumdan diğerine sıçrayan kişidir (Campbell, 2010, 258).

Kür Şad’ın ölümünün ardından Urungu’nun doğuşu aslında kahramanın gerçek ve mistik dünyadaki yaşantısını ifade etmektedir. Kür Şad, oğlu sayesinde iki dünyanın ustası konumuna erişerek; adının asla unutulmayacağı şekilde sonsuza dek yaşayacaktır. Ayrıca Urungu’nun Kür Şad’ın oğlu olduğunun öğrenilmesi onun da bir kahraman

oluşunu göstermektedir; çünkü o, babasının gerçek dünyada temsil eden bir kahramandır.

3.6. Yaşama Özgürlüğü (Nihai Ödülün Doğası ve İşlevi)

Tüm yolculuğun son aşaması olan bu bölümde kahramanın ruhu özgürleşir; psikanaliz bağlamında bireyleşir. Kahramanın bu aşamada ruhsal benliğini oluşturan kişilikleri tanıması yaşama özgürlüğüne kavuşmayı temsil etmektedir (Sarıçiçek, 2013, 91). Romanda Urungu'nun animasını temsil eden Ay Hanım'ın öldürülmesi kahramanın da sembolik ölümüne tekabül etmektedir. Urungu animasıyla sonsuz bir yaşamda kavuşabilmek için Ölüm Uçurumu'na atlamıştır (Atsız, 2014a, 623). Bu durum kahramanın anne karnına yani mistik dünyaya dalışını temsil etmektedir. Yolculuk sürecinde çeşitli mücadelelerle yıpranan kahraman, uçuruma atlamakla yeni bir benlik geliştirerek yaşama özgürlüğüne kavuşmuş olur.

Kür Şad ve Urungu'nun birlikte tamamladığı bu yolculukta Ötügen tutsaklıktan kurtulmuş ve Türk budunu yeniden dirilmiştir. Psikanalitik açıdan bireylerin kendilerini gerçekleştirdikleri; yaptığı eylemlerle yaşama özgürlüğüne eriştikleri yolculukta kahramanlar sembolik olarak ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır.

Özellikle evrensel bir kahramanlık temasını simgeleyen yolculuk, okuyucunun zihnindeki arketipsel imgelere temas ederek edebî metinden “özdeşlik kurma”, “merak”, “heyecan”, “şaşkınlık” gibi pek çok estetik haz yaratacak duyunun oluşmasını sağlamıştır. Bilhassa kahramanların vatanları için gözlerini kırpmadan savaşmaları, bu kutsal vatan sevgisine kişisel duygularını karıştırmamaları dikkat çekmektedir. Okuyucu bu durumları kendileriyle özdeşleştirerek edebî eserden estetik haz almaktadır.

3.7. Deli Kurt Romanında Yolculuk Arketipi

Deli Kurt romanı, gerçek kimliğini bilmeden yaşayan Murad'ın fiziksel ve ruhsal manadaki yolculuğunu anlatmaktadır. Mitlerdeki kahramanların doğuşuna benzer bir şekilde dünyaya gelen Murad, aslında bir şehzadedir. Bu durumdan habersiz annesiz ve babasız büyüyen Murad, kendini geliştirerek cesur ve güçlü bir sipahi olmuştur. Vatan savunması için mücadeleden çekinmeyen bu kahraman aynı zamanda tanrıça figürünü simgeleyen Gökçen sayesinde aşkı tatmıştır. Yaşamın acı tecrübelerine tesadüf eden

Murad, yalnızlık ve ölümlü dolu yolculuğunda bireyleşme yoluna girerek “yeni bir insana” dönüşmüştür.

1. Yola Çıkış

1.1. Maceraya Çağrı

“Mitolojik yolculuğun –‘maceraya çağrı’ olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir.” (Campbell, 2010, 72)

Deli Kurt romanında yolculuğun asıl kahramanı olan Murad, maceraya çağrışı bir yaz günü Satı Kadın’dan dinlediği “Gökçen Masalı” ile alır (Atsız, 2012, 63). Kahramanın yıllar sonra bir pınar gezintisinde tekrar dinlediği bu masaldan sonra Murad, Gökçen’i ve onun gözlerindeki ışığı görmesiyle şaşalayıp “göğsünden ok yemiş savaşçı gibi” (Atsız, 2012, 95) kendinden geçmiştir. Bu olay tıpkı mitlerdeki Eros’un aşk oklarını yiyen kahramana benzemektedir. Keza Murad da aşk oklarını yiyerek macerası için ilk çağrısını almıştır. Aynı zamanda Gökçen’in Yassı Tepe’den çaldığı “kaval sesi”, (Atsız, 2012, 103) “sanki kendine sesleniyor” (Atsız, 2012, 104) olarak algılayan Murad’ı aşka yani maceraya davet etmektedir.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Bu çağrılarının reddi, psikolojik açıdan bireyin bastırılmasına hadım edilmesine karşılık gelmektedir. Bireyin çocukluğunda duvarlar içinde hapsediği yer; anne ve baba gibi eşik muhafızları tarafından korunmuştur. Onların cezalarından korkup çekinen ruhların, dışarıdaki dünyaya açılan kapılardan geçememesi çağrının reddini ifade eder. (Campbell, 2010, 77).

Çağrışı alan kahraman Yassı Tepe’ye doğru yol alsa da psikolojik açıdan bir bastırılma hissetmiş, Gökçen’in gözlerini görmekten korkarak dönmeye karar vermiştir (Atsız,

2012, 104). Kahramanın bu dönüşü, Gökçen'in kavalıyla davet ettiği çağrının reddedilmesine karşılık gelmektedir.

1.3. Doğaüstü Yardım

Doğaüstü yardım aşamasında kahramanın karşısına çıkan kadın ya da erkek gibi koruyucu figürler Deli Kurt'un yolculuğunda yine Gökçen tarafından karşılanmaktadır. Gökçen'in bilginin kaynağı bir şaman kadın olması; çaldığı kaval ve kendisinin büyüleri sesi Murad için doğaüstü yardıma karşılık gelir.

“Güneş yükseliyor, kaval devam ediyor ve Deli Kurt öylece büyülenmiş bekliyordu. Dün gece gözlerini kamaştırın kızı yakından görmek, sonunda ölüm olsa da onun yüzüne bakmak için gönlünde dayanılmaz bir istek duyuyordu.”
(Atsız, 2012, 104)

Aynı zamanda Murad'ın “Oka ve kılıca göz kırpmadan bakan Türk sen değil misin?” (Atsız, 2012, 105) diyen iç sesi ve romanın ilerleyen bölümlerinde Gökçen'in annesi Esen Börü'nün söyledikleri kahramanın yolculuğunun doğaüstü yardımları olarak nitelendirilebilir. Böylece kahraman aldığı yardımla toparlanarak macerasına başlamak için adım atmış olur.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Doğaüstü yardım ile maceraya başlayan kahraman, öncelikle gireceği yeni dünyanın eşiğine gelir. Eşiği aşıttan sonra yeni bir dünyaya adım atacak olan kahramanı burada eşik muhafızları karşılar. Eşik muhafızı bir ülkeyi, bölgeyi koruyan bir insan ya da yılan, ejderha, köpek veya dev gibi mitolojik varlıklar olabilir (Sarıçiçek, 2013, 35).

Gökçen'in yaşadığı Yassı Tepe de bir eşiği ifade etmektedir. Özellikle bu eşiğin büyüleri nesnesi olan Gökçen'e varmak; Varsak obasındaki Esen Börü'nün çadırına gidip onunla konuşmak Murad için ilk eşiğin aşılmasına karşılık gelmektedir. Keza Esen Börü'nün: “Yıllardır bu çadıra ilk gelen konuk sensin.” (Atsız, 2012, 146) sözleri, Murad'ın eşiği aştığını göstermektedir.

1.5. Balinanın Karnı

Campbell mitolojilerde kahramanların bir balinanın, ejderhanın, filin veya canavarın karnına girdiğini bunun da eşikten geçerek kendini yok ediş olduğunu belirtmektedir. İçeri giren kahraman zamanında ölmüş ve Dünya Rahmine, Dünya Göbeğine ya da cennete girmiş olur (Campbell, 2010, 108- 109).

Murad, Esen Börü'nün çadırı ile temsil edilen balinanın karnına girmiştir. Bu çadır sembolik manada dünya rahmine karşılık gelir. Özellikle anlatıcının Murad'ı "kaynanasını görmeye gelmiş bir güvey"e (Atsız, 2012, 146) benzetmesi; kahramanın anne karnına girişini hatırlatmaktadır. Esen Börü'nün çadırında Gökçen'in de onda gönlü olduğunu öğrenen Murad, "çadırdan çıkıp göğe baktığı zaman dünyayı çok güzel" (Atsız, 2012, 150) bulmuştur. Balinanın karnı olan çadırdan çıkan kahraman, öğrendiği bilgiler sayesinde hem yeniden doğmuş hem de Gökçen'e kavuşabilmek için zorlu mücadeleler vereceği hayata ilk adımını atmıştır.

2. Erginlenme

2.1. Sınavlar Yolu

Campbell, kahramanın bu süreçte yaşadıklarını Psykhe'nin Eros'u arama sürecindeki zorlu mücadelesinden, şamanın ruhsal yolculuğuna kadar geniş bir çerçeve ile örneklendirmektedir (Campbell, 2010, 113-115).

Bu aşamada Murad'ın sevdiği kadına ulaşma yolundaki zorlu mücadeleleri sınavlar yolunu temsil eder. Gökçen'in yanına giderken Yassı Tepe'de oba beğinin oğluyla karşılaşan Murad, kendi gibi Gökçen'e âşık olan bu beğ ile savaşı ve ağır yaralanmıştır (Atsız, 2012, 154-156). Bu iki erkeğin Gökçen uğruna vuruşması Murad'ın sınavını gösterirken; bir yandan Gökçen'in Murad ile yarışmak istemesi ve en önemlisi Gökçen'in "sen evlisin" (Atsız, 2012, 169) sözü sınavın büyüklüğünü kahramana hatırlatması bakımından dikkat çekmektedir. Anlatıcı Murad'ın bu sınavını:

"Gökçen'e karşı duyduğu sevgiyi de askerce düşünüyordu. Bu sevgi bir savaştı. Savaş olduğu için de kıyasıya bir uğraşma, karşı taraf ne kadar kuvvetli olursa olsun sonuna kadar bir didişme gerekti." (Atsız, 2012, 168)

şeklinde belirtmektedir. Aynı zamanda bu aşamaya Deli Kurt'un tutsaklıkları ve başının belalara girmesini de dâhil etmemiz mümkündür.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Sarıçiçek, bu kadın imgesinin *Odysseia*'daki Kirke ve Kalypso, *Aeneas*'ta Dido ve Sbylla, *İlahi Komedy*'daki Beatrice olduğunu belirtir (Sarıçiçek, 2013, 37). Bu kadınların yol göstericilik özelliklerinin yanında baştan çıkarıcılık işlevine de sahip olması bilhassa “anne”nin kötü fantezileriyle özdeşleşebilir. Tanrıça, ölen her şeyin ölümüdür; hayat doğumdan mezara kadar onun hükmü altındadır. Rahim ve mezarla özdeşleşen bu kadın hem doğurucu hem de yutucudur. O, anne imgesinin iyi ve kötü hâlini temsil eder (Campbell, 2010, 132).

Murad'ın yolculuğundaki tanrıça figürü, kahramanın animasını temsil eden Gökçen'dir. “Bir çift çekik yeşil göz ışık saçarak” (Atsız, 2012, 172) Deli Kurt'a bakmış ve onun bütün iradesini yok etmiştir. Bakmaya doyamadığı, kendini sarhoş eden bu ışık karşısında Gökçen'in “yaşayacaksın” (Atsız, 2012, 173) sözü adeta Murad için bir ilaç olmuştur. Gökçen özellikle bu ışıklı bakışlarıyla Deli Kurt'un iradesini elinden alarak kadının hem yaratıcı hem de yutucu yönünü göstermiştir. Aynı zamanda anlatıcı “Gökçen Tanrı'nın büyüklüğüne en büyük tanıktır. Tanrı onu düşünerek ve överek yaratmıştır” (Atsız, 2012, 173) cümleleriyle onun kutlu bir varlık olduğunu desteklemiştir.

Tanrıça, kahramanın kendisinden büyük olmayan ancak yolculuğunda erginlenmesi için rehberlik eden kadındır. Kahramanın sonsuz yaşamın ödülü olan aşkı kazanabilmek için verdiği son sınavı tanrıçayla karşılaşmasıdır (Campbell, 2010, 134-136). Gökçen'in insanlara yardım etmesi, olağanüstü özelliklerinin olması; büyülü taşıyla yağmur yağdırması, peri-büyücü kız olarak nitelendirilmesi onun tanrıçalık vasıflarındandır.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Bu aşamada net bir şekilde “baştan çıkarıcı kadın” figürü görülmez. Ancak Macar Beyi İmre Bator'un, Murad'ı dinlerine girmeye ve güzel bir kızla evlendirmeye davet etmesi; Murad'ın buna şiddetle karşı çıkışı (Atsız, 2012, 187) baştan çıkarıcılık işlevinin kahraman tarafından kesin bir dille reddedilmesine karşılık gelir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Murad'ın babasının en yakın arkadaşı olan Çakır, arkadaşının emanetine gözü gibi bakmış, kahramanı babası gibi yetiştirmiştir. Murad tutsaklık sınavlarından sonra Çakır'ın yanına gitmiş ve "hemen boynuna sarılmıştır" (Atsız, 2012, 198). Bu durum ile kahraman bir nevi babanın gönlünü almıştır.

2.5. Tanrılaştırma

Yolculuğun bu aşamasında, Murad'ın savaşlarda gösterdiği başarı ve cesaret olumlu bir sonucun doğmasına zemin hazırlamıştır. Murad, adaşı olan Murad Beğ tarafından bölükbaşı tayin edilmiştir (Atsız, 2012, 206). Bu aşamada kahramanın tanrılaşma eylemi Murad'ın Osmanlı şehzadesi olduğunu öğrenmesiyle ifade edilebilir.

"Gözlerinden bir perde kalkmış, aydınlığa çıkmıştı. Fakat bu korkunç bir aydınlıktı. Saçtığı ışıkla o kadar muhteşem bir gerçeği aydınlatıyordu ki, korkmamaya imkân yoktu. Demek ki kendisi bir Osmanlı şehzadesiydi. Yani her an Azrail'in kılıcı altında yaşayan birisi." (Atsız, 2012, 215) olmuştur.

Anlatıcının Murad'ı tanrıyı simgeleyen ışık fenomeni ile tasvir edişi ve onun ölüm ile yaşam arasında ince bir çizgideki varlığını ele alması kahramanın tanrılaşma eylemini göstermektedir. Murad, gerçek kimliğini öğrenerek arınmış; zihninde kalan soruların cevabını bulmuştur.

2.6. En Son Ödül

Bu aşamada tanrılaşan kahramanın nihai ödül adı altında sembolik olarak özellikle babayla birlikte çarımha gerilmesi gerçekleşmektedir. Murad'ın Macarlarla olan savaşta baba bildiği Çakır'ı kaybetmesi (Atsız, 2012, 204) ve kahramanın İsa Beğ'in oğlu olduğunu öğrenmesi çarımha gerilişi temsil eder. Murad, Çakır'ın ölüm haberiyle gerçek kimliğini öğrenerek sembolik manada bir ölüm yaşamış; bilinçdışındaki bilgiyle yüzleşmiştir.

3. DÖNÜŞ

3.1. Dönüşü Reddetme

Bir ulak tarafından gelen haberle Macarların anlaşmayı bozduğu ve savaşa gidileceğini öğrenen Murad, Gökçen henüz Yassı Tepe'ye dönmediği için onu göremeden savaşa gideceği korkusuna kapılmış; bu sebeple atını Yassı Tepe'ye doğru sürmüştür. Anlatıcının:

“Atını onlara bırakıp Gökçen'in ağacına çöktü. Daldı kaldı. Sevdiği kızı göremeden savaşa gidecekti. Boru değil, Macar savaşına gidiyordu. Gidip de gelmemek vardı. Gitmeden önce bu kutlu yerde sabahlamak ne hoş olacaktı.”
(Atsız, 2012, 222)

sözleri, Murad'ın savaşa gitmeden önceki ruhi sıkıntısını yansıtmaktadır. Bu durum sembolik manada dönüşü reddetmeyi ifade etmektedir.

3.2. Büyülü Kaçış

Gökçen o gece Yassı Tepe'ye dönmüştür. Murad, Gökçen'in yanına gitmiş; sabaha kadar onun dizlerinde vakit geçirmiştir. Bu huzurlu mekân, mistik âlemi temsil etmesi bakımından önemlidir. Gökçen'le kalmak bir nevi kahramanın büyülu kaçışını ifade etmektedir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

“Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılmaz. ‘Kim dünyadan atıldıktan sonra,’ diye okuyoruz, ‘geri dönmeyi arzular? O yalnızca orada olacaktır’. Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır.” (Campbell, 2010, 235)

Gökçen'in o gece konuşmasında “döneceksin” (Atsız, 2012, 225) sözü; kahramanın büyülu-peri kızı olarak addedilen bir sevgiliden aldığı en büyük kurtuluş mesajıdır. Ayrıca Gökçen ile sarılıp öpüşmek Murad'ın savaştan sonra Gökçen'e kavuşma ümidi için önemli bir ödül olmuştur.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahraman, dönüş evresinde macerasını tamamlamak üzere dünyanın etkisini üzerinden atabilecek, kendini değiştirecek bir eylemde bulunmalıdır (Campbell, 2010, 253).

Murad, Gökçen'den ayrıldıktan sonra savaşa gitmek için yola koyulmuştur. 1444 yılının Kasım ayında gerçekleşen Varna Meydan Savaşı, bir sipahi için büyük önem taşır; bu sebeple bu aşama kahramanın dönüş evresindeki eşiğine karşılık gelir. Bu ölüm dirim savaşındaki zafer sonucunda padişahın izniyle, “orduyu beklemeden köyüne, tımarına, çoluk çocuğuna, Gökçen’e dönen” (Atsız, 2012, 237) Murad, dönüş eşiğini aşarak bir sonraki adıma doğru ilerler.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Savaş bitmiştir; Gökçen'in hayaliyle obaya gelen Murad aynı zamanda alay beği olmuştur.

“Tımarlı Murad diye yaşarken bir de Osmanoğlu İsa Beğ'in oğlu olmak, yani Osmanlı şehzadesi olmak, onu âdeta iki şahsiyetli bir insan durumuna sokmuştur.”
(Atsız, 2012, 237)

Anlatıcının iki şahsiyetli olarak nitelendirdiği kahraman, bilinç ve bilinçdışındaki iki dünyayı yansıtmaktadır. Savaşta başarısıyla ve Gökçen tarafından kabul görülmekle kazandığını sanan kahraman, yola çıktığı ilk andan buraya kadar birçok sınav vererek eşikleri aşmış; kendileşme, bireyleşme yaşayarak yeni bir insana dönüşmüştür. Bu yeni insan, hangi dünyada nasıl davranış sergileyeceğini bilen “iki dünyanın ustası” konumuna yerleşmiştir.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Yolculuğun son aşamasında kahraman yaşam suçunu işleme duygusundan sıyrılarak ruhunun özgürleşmesini yaşamaktadır. Murad'ın savaş sonrası köyüne döndüğünde bir tufan sonucu tüm sevdiklerini yitirdiğini öğrenmesi onun için sembolik bir ölüme karşılık gelmektedir.

“Koskoca dünyada kimsesi kalmamıştı. İçinde türlü acılar birbirine karışıyor, melek yüzlü Melek Hatun’u, kızlarını, oğlunu, analığını, topuz Ahmed’i hep ayrı ayrı düşünüyor, fakat Gökçen’i düşündükçe bir başka oluyordu.” (Atsız, 2012, 243)

Eliade, bir şeyin gerçek manasıyla yeniden başlayabilmesi için geçmiş kalıntılarından sıyrılıp tam manasıyla yok olması gerektiğinden söz etmektedir. Bu sebeple mutlak başlangıç için bir dünyanın tümüyle yok olup son bulması gerekmektedir (Eliade, 2018, 75-76). Deli Kurt’un dünyasının yıkılışı da mutlak başlangıç olan ölümsüzlük fikrini beraberinde getirmektedir. Gökçen’in, çocuklarının, eşinin, Satı Kadın’ın ölümüyle dünyası son bulan kahraman, bilinmeyen yerlere giderek yaşadığı yeri terk eder (Atsız, 2012, 239-246). Bu terkediş aslında yeniden başlangıcı temsil etmektedir. Zerdüştlük, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet’e göre kıyamet bir son değil yeniden başlangıçtır. Murad’ın kıyameti de beraberinde yeniden doğuşu, psikanalitik açıdan kendiliğın gerçekleşmesine yani bireyleşmeye tekabül etmektedir.

Deli Kurt romanında trajik olaylar barındıran yolculuk hikâyesi, kahramanın doğuş mitlerindeki olay örgüsünü hatırlatmaktadır. Özellikle tahtın varisi sayılan Murad’ın başkaları tarafından büyütülüp cesur bir savaşçı olması mitlerdeki olaylara eş değerdir. Aynı şekilde kahramanın gerçek kimliğiyle yüzleşip sembolik manada yeniden doğması da *Deli Kurt* romanında açık bir şekilde görülmektedir.

Mitolojik unsurlardan sıkça yararlanan Hüseyin Nihal Atsız, özellikle *Deli Kurt* romanında kahramanın kendini gerçekleştirme öyküsünü ve vatanı için verdiği mücadeleyi ele almaktadır. Okuyucunun Murad’ın hayat hikâyesini kendi yaşantısıyla özdeşleştirmesi aynı zamanda onun sırlarla dolu yaşantısının “heyecan” ve “merak” uyandırması edebî eserin estetik değerini arttıran haz unsurlarından sayılmaktadır.

4.3. Ruh Adam Romanında Yolculuk Arketipi

“Ruhun yeniden doğuşu”nu temel alan *Ruh Adam* romanı, çerçeve hikâye olarak nitelendirilebilecek Uygur masalının ana figürü olan Burkay’ın ve onun temsilcisi Selim’in yolculuğunu anlatmaktadır.

Arketipsel bir değer olan yeniden doğuş, Jung tarafından “ruh göçü” kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Ruh göçü biçimlerinden olan “reenkarnasyon” Selim’in

macerasını en iyi ifade eden biçimdir. Jung, reenkarnasyonla ilgili şu tespitlerde bulunur:

“Reenkarnasyonda insanın kişiliği ve anıları korunur, dolayısıyla, insan vücut bulduğunda ya da doğduğunda, daha önceki yaşamlarını, bunların kendi yaşamları olduğunu, yani eski yaşamlardaki Ben bilincinin mevcut yaşamındakiyle aynı olduğunu anımsama potansiyeline sahiptir. Genellikle reenkarnasyonun anlamı, insan bedenlerinde yeniden doğuştur.” (Jung, 2017a, 47)

Uygur masalda bin yıl geçmesine rağmen Burkay’ın her bahar ağladığından söz edilmektedir (Atsız, 2014b, 10). Bu durum ruh göçünün yani yeniden doğuş biçimlerinin bir ifadesidir. Selim de bu yeniden doğuşun bir karakteri; Burkay’ın andaki görüntüsüdür. Masalı okuyan Ayşe Selim’e “Kim bilir? Belki o zamanda da yaşamışsındır. Bu masalda nasıl Mete devrinin izleri, unsurları varsa sende de o zamana ait çok şeylerin bulunduğu muhakkak (...)” (Atsız, 2014b, 15) diyerek bu yeniden doğuş fikrini bilinçsizce dile getirir. Ancak Selim bunun sadece tenasüh uydurması olduğunu belirtmekle yetinir. Romanın ilerleyen bölümlerinde geçen büyük mahkeme sahnesinde Mete şu sözlerle Selim’in gerçek kimliğini açıklamıştır:

“Selim Pusat benim ordumda da bir yüzbaşıydı. Börü boyundan Kayı adında bir yüzbaşıydı. Bu Yüzbaşı Börü Kayı, sevgilisini hedef yaparak okla vurması için verdiğim buyruğa baş eğmediğinden idam olundu. Bir asker, aldığı buyruğu yapmazsa o hiçbir şey değildir. Görüyorum ki iki bin yılı aşkın bir zamandan sonra ruhu Selim Pusat’ta tecelli ederek yine bir kıza tutsak olmuştur.” (Atsız, 2014b, 262)

Eliade, kozmosun “doğan, gelişen ve yılın son günü can verip yeni yılda yeniden doğan canlı bir varlık olarak kabul edildiğini” (Eliade, 2019, 67) dile getirir. *Ruh Adam*’da da Yüzbaşı Burkay bahar olunca çam ağacının yanında ruhu dolaşarak ızdırap çeker. Bahar mevsimi özellikle kahramanın ızdırap döngüsünün ana nesnesi olması sebebiyle önemlidir.

Zamanın yeniden başlangıç noktasına getirilmesi “arınma” anlayışını da beraberinde getirmesine rağmen Yüzbaşı Burkay’ın her yeniden doğuşu bir arınma değil cezanın sonucudur. Onun doğuşu kozmik bir günahın döngüsüdür.

1. YOLA ÇIKIŞ

1.1. Maceraya Çağrı

Yolculuğun asıl ve trajik kahramanı olan Selim'in macerası, aslında iki bin yıllık bir hikâyenin yani kaderin tekâmülüdür. Kahramanın maceraya davet edilmesi, her şeyin başladığı yerde, ağaçların olduğu Çamlı Koru'da gerçekleşir. Burası Campbell'ın dediği gibi Dünya Göbeği'ni simgeleyen tipik çağrı ortamlarıyla özdeşleşir. “Kendisini ebedî karanlığa çağıran bu kadın sesi” (Atsız, 2014b, 75) Selim'in ızdırap dolu yolculuğunun çağrısıdır. Bu sesle uyanan trajik kahraman, unutulmuş eski sevgiliyi hatırlatan bir şiirle irkilir:

“Kalbim benim olsun diyorum, çünkü mukadder...

Cismın sana yetmez mi? Çabuk kalbini sök, ver!

Yoktur öte âlemde de kurtulmaya bir yer!

Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...

Râm ol bana, ruhun yeni bir âleme girsin...

Yazmış kaderin: Aşkına ömrümce esirsin!

Aklınla, şuurunla, hayalinle bilirsın:

Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...” (Atsız, 2014b, 76)

Selim, esrarengiz bir kadın sesinin söylediği bu şiirle iki bin yıl önceki ızdırabı olan aşka davet edilir. Özellikle “mutlak seveceksin”, “aşkıma ömrünce esirsin” cümleleri çağrının bir kadın tarafından emir olarak ifade edilmesini göstermektedir. Ayrıca kahramana yapılan bu çağrıda Leyla ve Yek'in de payı vardır. Özellikle trajik kahramanın gölgesi olan Yek, Selim'in aklını çelerek ızdırabın tekrarlanmasını sağlamaktadır. Keza romanın çerçeve hikâyesi olan Uygur masalında Burkay, şeytanlar kağanı Madar'a teslim olarak sonsuz bir lanetin içine düşmüştür.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Kahraman tarafından çağrının reddi bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde gerçekleşebilir. Selim de esrarlı sesi, şiiri ve Leyla Mutlak'ı tamamıyla unuttur. Anlatıcı “Daha doğrusu iradî bir didinme ile Leylâ'nın ve şiirin beynindeki izlerini şuurunun arkasındaki en karanlık yere, daha önce gelişigüzel yığılmış başka izlerin yanına attı.” (Atsız, 2014b, 85) diyerek kahramanın bilinçsizce çağrıyla reddettiğini belirtir. Ancak bireyin

bilinçdışının karanlıklarına ittiği bu görüntüler yok olmamakla birlikte bir olay veya insan tarafından yeniden canlandırılabilir. Selim de macerasında karşılaşacağı olaylarla bilinçdışına ittiği çağrıyı yeniden hatırlayacaktır.

1.3. Doğaüstü Yardım

Bu aşamada ilk defa Güntülü ile karşılaşan kahraman, onun “garip büyüüne, kuvvetli çekiciliğine ve füsunkâr bakışına” (Atsız, 2014b, 114) takılır. Ancak “doğaüstü yardım” Huzur Çay Bahçesi ve Çamlı Kuru’daki gezintide Güntülü’nün “Mutlak Seveceksin” şiirini okuyup Selim’e Mete ordusunda yüzbaşı olduğunu ve sevdiği kadına ok atmadığını hatırlatmasıyla görülür (Atsız, 2014b, 139). Keza Güntülü’nün söyledikleri Selim’i oldukça şaşırtmış aşkın doğmasına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda Uygur masalının başladığı yerdeki gibi “çam ağacı” dolaylarından gelen bu yardım, mekânın doğaüstü yardıma uygun bir şekilde kutsal olmasını göstermektedir. Ancak Huzur Çay Bahçesi kahramanın huzuru değil trajik yenilenmesinin gösterildiği bir mekân konumundadır.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Tahtın varisi olan Leyla, Selim’in macerasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle Leyla’nın güvenini kazanan Selim, ilk eşiği aşmış ve Leyla’nın evine gitmiştir. Anlatıcı tarafından: “Burada insanı gönül rahatlığına kavuşturan bir hava vardı.” (Atsız, 2014b, 201) şeklinde belirtilen Leyla’nın evi, eşiği aşan Selim’in balinanın karnı olan sırlar dünyasına girmesini sağlamaktadır.

1.5. Balinanın Karnı

Balinanın karnı aşaması, psikanalitik açıdan benliğin kendilikten ayrılıp, ben-bilincinin doğmasına tekabül eder (Sarıçiçek, 2013, 211). Leyla’nın evinde sırları öğrenen Selim’in ben-bilincinin doğuşu gerçekleşmiş; aynı zamanda o, Güntülü’ye olan karşı konulmaz aşkını bir kez daha keşfetmiştir. Leyla’nın “Sizi Güntülü’nün pençesinden kurtarmak için bir çare bulmam lâzım” (Atsız, 2014b, 202) sözlerine karşılık Selim’in bunu ancak ışığı bastırarak daha parlak bir ışıkla mümkün olacağını belirtmesi dikkat çekmektedir. Leyla’nın da cevap olarak “Müsaade ediyorum. Beni sevebilirsiniz!”

(Atsız, 2014b, 203) sözleri Selim için balinanın karnını temsil eden bu evden yeni bir dünyaya adım atmasına karşılık gelmektedir.

2. ERGİNLENME

Yolculuğun ikinci evresi olan erginlenme, psikanalitik açıdan “ölüm” e denk gelmektedir. Bu süreçte ruhsal açıdan kendilik-benlik dengesi kurularak, persona ve gölge hesaplaşır; böylece erginlenmede bilinçdışı kabul edilerek bireyleşme tamamlanmış olur (Sarıççek, 2013, 36). Selim de erginlenme evresinde sembolik manada ölümü, sonsuz ızdırıp döngüsünü yaşamış; personasını temsil eden Şeref ve gölgesi Yek ile hesaplaşmıştır.

2.1. Sınavlar Yolu

Kahraman ya da herhangi biri, kendi ruhsal yolculuğunda içsel karanlıklarına inerek simgesel figürlerle karşılaşabilir. Yolun ikinci aşamasında duyuları “arındırılıp ve önemsizleştirilen” birey, “aşkın şeylere yoğunlaştırılırken”, benliğinden arınmaktadır (Campbell, 2010, 117).

Selim’in macerası zorlu sınavlarla doludur. Onun askerlikten atılması, hapishaneye girmesi, Leyla’yı ve Güntülü’yü evli olmasına rağmen sevmesi hayatındaki sınavlar zincirine karşılık gelir. Ancak Selim’in en büyük sınavı iki bin yıl önce Mete’nin ordusunda sevdiğine ok atamamasıyla gerçekleşmiş; bunun cezası sonucunda sonsuz ızdıraba mahkûm olmuştur. Aynı zamanda Selim’i daima sınavan Güntülü’nün Şeref’in resmini kaldırtmak istemesi (Atsız, 2014b, 237) Selim’in arkadaşına olan sadakatinin ölçülmesine neden olmuştur. Anlatıcı Selim’in sınavını şu cümlelerle belirtir:

“Karla ve soluk kesen tipi ile tehlikeler yaratan bir yoldaki yolcu, artık bir defa girmiş bulunduğu bu yolda tabiatla nasıl boğuşursa Selim de yeşil bakışlı kasırganın arasında bir ölüm-dirim savaşı yapacaktı.” (Atsız, 2014b, 242)

Ayrıca trajik kahramanın Güntülü’ye yazmış olduğu şiirinin reddedilmesi, en önemlisi de “büyük mahkeme”de Tanrı tarafından sorgulanıp geçmiş ve gelecekle hesaplaşması Selim’in en büyük sınavlarıdır. Selim’in kendiyile aynı kaderi paylaşan Kubudak nezdinde nefsi, gölgesi (Yek), personası (Şeref) ve içindeki gizli arzuları temsil eden Leyla’nın nişanlısı ile savaşması (Atsız, 2014b, 275-278) Selim’in kendilik-benlik

dengesi kurmasını ve bilinçdışı kabul edilerek bireyleşmesinin gerçekleşmesine karşılık gelmektedir.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Campbell, bu tanrıçayı en mükemmel güzelliklerin timsali olarak tanımlamaktadır. Bu kadın figürü anne, kız kardeş, sevgili ya da gelindir. Kusursuzluğun bedenleşmiş hâli olan tanrıça, kahramanın saadete yeniden kavuşmasının güvencesidir. Ancak Campbell bu imgenin sadece iyi kalple sınırlı olmayacağını belirtmektedir:

“Hatırlanan imge yalnızca iyi kalpli değildir; çünkü “kötü” anne de -(1) saldırgan fantezilerin yöneltildiği ve karşı saldırısından ürkülen, burada olmayan, ulaşılamaz anne; (2) engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran anne; (3) uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan anne; ve son olarak (4) varlığı tehlikeli arzu için bir tuzak olan (kastasyon kompleksi), arzulanan fakat yasak olan anne (Oidipus kompleksi)- yetişkinin çocukluk anılarının gizli toprağında varlığını sürdürür ve bazen daha güçlü olandır.” (Campbell, 2010, 127)

Selim’in yolculuğundaki bu kadın figürü, mahkemede onu savunan iyi kalpli anne ile gözlemlenmektedir (Atsız, 2014b, 266). Tüm kâinat Selim için adalet isterken, annesi Tanrı’dan “merhamet” dilenerek oğlunun affedilmesini istemiştir.

Selim’in karşılaştığı diğer tanrıça figürleri ise Leyla ve Güntülü’dür. Selim’in animasını temsil eden bu iki kadın, tanrıçalar kadar güzeldir. Özellikle Güntülü’nün “ışık gibi insanın gözlerini kamaştırarak güzellikte” (Atsız, 2014b, 177) oluşu dikkat çekmektedir. Ancak Campbell’ın dediği gibi tanrıçanın kötü kalpli görüntüsü yine Güntülü ile karşılanabilir. Güntülü erkeğin ruhunu aydınlatan yaratıcı ilkeyi temsil etmesiyle beraber; “yeşil dalgalı ve çağlayanlı bir ırmak” (Atsız, 2014b, 242) olarak yutucu/yok edici ilkesini de göstermektedir. Keza Güntülü’nün, Selim’e bir bardak su bile vermeyip gönüllere tek başına hükmetmek istediğini belirtmesi (Atsız, 2014b, 179-280) tanrıçanın olumsuz imgesine karşılık gelmektedir.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Sarıççek bu konuyla ilgili *Odyseia* destanındaki Kirke ve Kalypso’yu ele almaktadır. Bu kadınların Odysseus’u ten hazzıyla yolculuklarından alıkoymaları; benzer şekilde

Dido'nun Aeneas'ı yolundan çevirmek için verdiği uğraşlar baştan çıkarıcı kadının özelliklerindedir. Ancak kahramanlar, kadının cinsellik boyutundan kaçıp yollarına devam ederler (Sarıççek, 2013, 37).

Güntülü, Selim'in yolculuğunun ana nesnesidir. O, Selim'in hayallerindeki tanrıçadır; ancak Güntülü Şeref nezdinde “soyu sopp belli olmayan” (Atsız, 2014b, 265) baştan çıkarıcı bir kadındır. Özellikle Şeref'in şu sözleri Selim'in zihnini aydınlatmasıyla birlikte ızdırabının nedenini vermesi bakımından oldukça önemlidir:

“Sen o zaman da aşk yüzünden Tanrıcut'un buyruğuna karşı gelerek, bugün başka bir hüviyetle önüne çıkan sevgiline ok atmamak için idam olunmamış mıydın? Pusat! İçinden gelen bu aksi dürtüş nedir? İki bin yıl sonra da aynı delişmenlikle yaşamak sana yakışır mı?” (Atsız, 2014b, 208)

Görüldüğü gibi baştan çıkarıcı kadına esir olan trajik kahraman, yolculuğunda bir nevi yaşlı bilgeyi temsil eden arkadaşı Şeref'in tüm uyarılarını görmezden gelmiş; Güntülü'nün ızdırıp veren aşkının peşinden gitmiştir. Selim kendinden bir bardak suyu esirgeyen sevgilisinin bu davranışını hâlâ ilgi mi düşmanlık mı olduğunu anlayamayarak (Atsız, 2014b, 280) yolculuğuna devam etmektedir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Büyük mahkemede başta Tanrı ve krallarla konuşan Selim, onlara suçlu olduğunu kabul ettiğini söyler. Bu durum bir nevi babanın gönlünü almaya karşılık gelmektedir.

2.5. Tanrılaştırma

Campbell tanrılaştırma aşamasını insan kahramanın korkularını yenerek tanrısal modele ulaşması şeklinde tanımlamaktadır. Tanrılaşan kahramanın bilinç zarfı yok olduğu için korkuları da son bulur (Campbell, 2010, 171). Selim de büyük mahkemede korkusuz bir tavır sergiler, kendini savunmaya çalışır. Onun kaybedecek bir şeyi kalmamıştır; kâinatta kendisini düşünen sadece anası vardır (Atsız, 2014b, 268). Bu durum yolculuğunda kaybedecek hiçbir şeyi kalmayan trajik kahramanın tanrılaşma eylemine karşılık gelmektedir.

2.6. Nihai/ En Son Ödül

Kahramanın zorlu yolculuğunda verdiği sınavlarda en son ödüle ulaşması psikanalitik açıdan bilinçdışındaki gizli ögeye ulaşması ve onunla yüzleşmesi anlamına gelmektedir (Sarıçiçek, 2013, 213). Baba ve kahramanın birlikte çarmıha gerilmesi en son ödülün bir göstergesidir; Selim'in mahkemede suçlu bulunmasının ardından babanın temsili görüntüsü olan Şeref,'in "beni Selim öldürdü" (Atsız, 2014b, 208) demesi Şeref ve Selim'in sembolik ölümüne karşılık gelmektedir. Bu olaydan sonra Şeref'in fotoğraflardan ve mezarından yok olması baba-kahramanın çarmıha gerilmesini ifade etmektedir (Atsız, 2014b, 281). Selim'in çarmıha gerilişi ise "herhâlde ölmek üzereydi" (Atsız, 2014b, 281) cümleleriyle gözlemlenmektedir. Özellikle Güntülü'nün Selim'in tüm benliğini ele geçirip erkeğin hâkimi olması bireyin benliğinin ölümüne yani çarmıha gerilmesine eş değerdir.

3. DÖNÜŞ

Yolculuğun üçüncü ve son evresi olan dönüş, psikanalitik açıdan "yeniden doğuş"a yani üst-bene ulaşmaya karşılık gelmektedir. Bu dönüş yolculuğunda erginleşmiş olan kahraman, yola çıkış ve erginlenme evresinde olduğu gibi çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır (Sarıçiçek, 2013, 38). Campbell, dönüşle ilgili şunları dile getirmektedir:

"Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir." (Campbell, 2010, 222)

Selim dönüş evresinde trajik kahraman olarak başladığı kısır döngüye yani ızdıraplar içindeki yeniden dirilişe adımını atacaktır.

3.1. Dönüşü Reddetme

Mahkemede suçlu bulunan ve Güntülü tarafından reddedilen Selim, bu manzara karşısında gözlerini hastanede açmıştır. Bu durum kahramanın reddedilmeyi kabullenememesinin bir işareti sayılabilir. Anlatıcının “her şey gün gibi ortada idi: Güntülü’yu...” (Atsız, 2014b, 281) cümleleri Selim’in bütün benliğini ele geçiren; ona bir bardak su bile vermeyen Güntülü’nün aşkından vazgeçememesini dile getirmektedir.

3.2. Büyülü Kaçış

Campbell, bu aşamayı halk anlatıları ve şaman efsanelerindeki büyülü kaçış örnekleriyle zenginleştirmektedir. Büyülü kaçışın çeşitli örnekleri vardır; bunlardan birisi nesnelere konuşarak kaçağa yani kahramana yardım etmeleri ve onun takibini geciktirmeleridir. Diğer bir örnek ise kaçan kahramanın ardından geciktirici engeller atmak böylece büyülü kaçışın gerçekleşmesini sağlamaktır (Campbell, 2010, 228-229).

Selim’in o Güntülü tarafından reddedilmesinden sonra gözlerini hastane odasında açması bir nevi büyülü kaçışı temsil etmektedir. Bilinçsiz bir şekilde bayılan Selim (Atsız, 2014b, 282), aslında “hastalık” ile Güntülü’ye olan tutkusunu göstermiştir. Ona kavuşmamak ızdırapların en büyüğüdür ve yaşarken bu acıya katlanmak Selim’in Güntülü’den vazgeçememesinin dışı vurumudur.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Mistik alandan gerçek dünyaya dönmek zorunda olan kahraman, artık bu eşiğin son dönüm noktasındadır; ne olursa olsun başladığı yere geri dönmek zorundadır (Campbell, 2010, 224)

Yolculuğun doğaüstü yardım aşamasının karşılığı olan bu bölümde Selim hastaneden çıkınca Leyla’nın evine gider. Leyla Selim’i anlayan, destekleyen; akıl danışılan bir kadın/tanrıçadır. Ancak Leyla’nın gittiği haberini alan Selim (Atsız, 2014b, 285), bu haberle trajik dönüşe adım atacak, başladığı yer olan ızdırap döngüsüne girecektir.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Karanlık dünyanın insanı dilsiz bırakan ifadelerini aydınlık dünyanın diline taşımak, kahramanın en zor görevlerinden biridir (Campbell, 2010, 247). Campbell dönen kahramanın sorunlarını şöyle dile getirmektedir:

“Geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden tasavvuruna ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmektir.” (Campbell, 2010, 247)

Buradaki eşik, “ilk eşiğin aşılması”ndaki gibi Leyla’nın eviyle karşılanmaktadır. Leyla’nın gittiğini öğrenen Selim, bu acı manzara karşısında Leyla’nın nişanlısı bildiği muhafızıyla vedalaşarak dönüş eşiğini aşmış olur (Atsız, 2014b, 285-286).

3.5. İki Dünyanın Ustası

“Birey, uzun ruhsal disiplinler yoluyla, kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına olan bağlılığını terk eder, doğrunun gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur. Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, istekle içinde olup bitecek olana bırakır kendini; yani bir isimsiz olur. Yasa, içten kabulüyle içinde yaşar.” (Campbell, 2010, 266)

Selim de yaşam enerjisini kaybederek evine gider. Oğlu Tosun’la vedalaşması, ona öğütler vermesi trajik kahramanın son babalık görevini yapması anlamına gelir (Atsız, 2014b, 286). Hayatın verdiği zorluklarla pişen Selim, Tosun’un deyimiyle duvardan kaybolmuş; iki dünyanın ustası olan kozmik dansçılara benzemiştir. Çünkü Selim trajik bir kahraman olarak geldiği bu dünyada, sonsuza dek ızdırap çekip her bahar mevsiminde yeniden dirilerek sonsuz döngüsünü yaşayacaktır.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Yolcuğun son aşamasında iki dünyanın ustası olan kahraman, bir duygu hâline yükselir. Campbell yaşama özgürlüğüne ulaşmayı şöyle yorumlamaktadır:

“Mucizevi geçişin ve geri dönüşün sonucu nedir? Savaş alanı, her yaratığın bir başkasının ölümüyle yaşadığı yaşam alanının simgesidir. Kaçınılmaz yaşam suçunu işlemek, Hamlet ya da Arjuna gibi kalbi öyle hasta edebilir ki, yaşamı sürdürmeyi reddedebilir insan. Diğer yandan, çoğumuzun yaptığı gibi, insan kendisi için, diğerleri kadar suçlu olmadığı, ama iyiyi temsil ettiği için kaçınılmaz günah işleyişten dolayı aklandığı, yeryüzündeki sıradışı bir görüngü olduğu şeklinde yanlış, sonuçta haksız bir imge oluşturabilir. Bu türden benlik düşkünlüğü, yalnız insanın kendisinin değil, insanlığın ve kozmosun doğasının da yanlış bir kavranışına sürükler. Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak bu türden yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimi yok etmektir. Ve bu da, zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır.” (Campbell, 2010, 267)

Yolculuk sürecinde çeşitli mücadelelerle yıpranan kahraman, yeni bir benlik oluşturarak dirilir.

Selim trajik bir kahraman olduğu için yolculuğunu başarıyla gerçekleştiremez. O, yasak aşk gibi bir suçu işleyerek sonsuz bir ızdıraba mahkûm edilmiştir. Edindiği pek çok tecrübe onu iki dünyanın ustası yapsa bile Selim, bu dünyaya başka hüviyetle yeniden dirilerek gelecek; ruhu sonsuz bir döngünün içinde acı çekmeye mahkûm olacaktır.

Ruh Adam romanı, başlığından da anlaşılacağı üzere mistik bir anlam ifade eden olay örgüsüne sahiptir. ızdırıp döngüsünü yansıttığı bir yolculuk temasıyla şekillenen bu roman Selim’in hikâyesidir. Romanın prolog kısmı olarak nitelendirilebilecek Uygur masalı ise Selim’in önceki hayatını ifade eden kısa bir öyküdür; romanın çerçeve hikâyesini oluşturur.

Yazarın masal unsurlarından yararlanarak postmodern bir roman kaleme alması onun çağdaşları nezdinde bir “farklılık” yarattığının delilidir. Aynı zamanda yolculuk teması etrafında şekillenen *Ruh Adam* romanı, mitolojik unsurlardan da faydalanılarak oluşturulmuştur. Bireyin ruhsal problemini ele alan bu yolculuk, yazarın eserinde arketipsel verilerle karşılaşmamızı sağlamış; böylece okuyucunun edebî eserden alacağı “merak”, “heyecan”, “şaşıklık”, “ritim”, “özdeşlik kurma” gibi pek çok duyunun harekete geçmesini sağlamıştır.

4.4. Atsız'ın Şiirlerinde Yolculuk Arketipi

Atsız'ın arketipsel açıdan yolculuk teması etrafında şekillenen şiirleri: *Yolların Sonu*, *Kahramanların Ölümü*, *Yarının Türküsü*, *Kömen*, *Gel Buyruğu*, *Geri Gelen Mektup*'tur.

4.4.1. Yolların Sonu

Bir yolculuk öyküsünü anlatan *Yolların Sonu* şiiri, mitik anlatılardaki yolculuk temalarına benzer ifadeler sergilemektedir. Şiirin ilk dörtlüğünde yer alan şu mısralar:

“Bugün yollanyorken bir gurbete yeniden

Belki bir kişi bile gelmeyecektir bize.

Bir kemiğin ardında saatlerce yol giden

İtler bile gülecek kimsesizliğimize.” (Atsız, 2014c, 11) seçilmiş bir kahramanın yola çıkış eylemini karşılamaktadır. Şair “belki bir kişi bile gelmeyecek” şeklindeki söylemiyle yolculuğun yalnız yapılan bir eylem olduğu belirtmiş ve yolculuğun ilk aşaması olan yola çıkışa başlamıştır. Şiirin ikinci dörtlüğünde:

“Gidiyorum: Gönlümde acısı yanıkların...

Ordularla yenilmez bir gayız var kanımda.

Dün benimle birlikte gülen tanıdıkların

Yalnız bir hâtırası kaldı artık yanımda.” (Atsız, 2014c, 11) ifadeleri, şairin hınçla dolu yüreğini dindirebilmek için çıktığı macerasında tek başına olduğunu, dost bildiklerinin ise sadece hatıralarda kaldığını vurgulamaktadır. Bu mısralar yola çıkan şairin tek başına vereceği mücadelenin ilk aşamasını oluşturmaktadır.

Üçüncü dörtlükte şairin kutlu yola ulaşmasında eşik vazifesi gören “Tanrı Dağı” belirlemektedir.

“Yufka yüreklilerle çetin yollar aşılmaz;

Çünkü bu yol kutludur, gider Tanrı Dağına.

Hâlbuki yoldaşını bırakıp dönenlerin

Değişilir topu da bir sokak kaltağına.” (Atsız, 2014c, 11) Bilhassa başarımın, eşiği aşmanın ifadesi olan dağ olgusu, şiirdeki Tanrı Dağı ile özdeşleşmektedir. Kutlu yola ulaşmak ancak cesur kişilerin gerçekleştirebileceği bir eylemdir. Mitlerde de seçilmiş

cesur kahramanlar, ilk eşiği aşarak maceranın erginlenme aşamasını tamamlamaktadırlar. Dördüncü dörtlükte eşiği aşan şair, sınavlar yoluna adım atmıştır.

“İster düşün... Kendini ister hayale kaptır...

Uzar, uzar, çünkü hiç sonu yoktur yolların.

Bakarsın aldanmışsın, gördüğün bir seraptır

Sevimli bir hayale açılırken kolların.” (Atsız, 2014c, 12) Yolların sonsuz bir şekilde uzaması, büyülu nesneye varmayı geciktiren bir sınavdır. Aynı zamanda düşüncelere ve hayallere kendini kaptırmak yolculukta bireyi engelleyen, yolunu uzatan durumlardır. Şairin sevimli bir hayale açtığı kolları yolculukta kahramanın karşısına çıkan baştan çıkarılma eylemlerini hatırlatmakta; hayale aldanmak ve ona sarılmak baştan çıkaran kadın imgesini düşündürmektedir.

“Ey doğunun alnımı serinleten rüzgârı!

Ey karanlıkta bana arkadaşlık eden ay!

Arzularım bir oktur, aşar ulu dağları.

Düştüğü yer uzakta "DİLEK" adlı bir saray.” (Atsız, 2014c, 12) mısralarında ise kahramanın yolculuğuna eşlik edip, onun yolunu aydınlatan yaşlı bilge arketipi gözlemlenmektedir. Karanlık yolculuğunda şaire arkadaşlık eden Ay, şairin yüce emeli yani büyülu nesnesi olan “dilek sarayı”na gitmesinde rehber olmaktadır. Özellikle Ay’ın karanlıklarda ışııyla yolları aydınlatması, şairin mistik yolculuğunda Ay’ın yol gösteren sıfatını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

“O sarayda bulunca tanrılaşan erleri

Artık gözüm arkaya bir daha dönmeyecek.

Hepsi sussa da "Kür Şad" uzatarak elini:

"Hoş geldin oğlum ATSIZ, kutlu olsun!" diyecek.” (Atsız, 2014c, 12) mısraları ise şairin son dörtlüğüdür. Burada yolculuğunu tamamlayan şairin tanrılaşması, ata olarak addedilecek Kür Şad ile buluşması yani iki dünyanın ustası olduğu gözlemlenmektedir. Şairin ulaşmış olduğu bu saray, kendi gibi bir ülkü için tüm benliğini feda eden ve tanrılaşan erlerin barındığı kutsal, mistik bir mekândır. Artık gözünün arkada kalmayacağını belirten şair, yolculuğunu başarıyla tamamlayarak yaşama özgürlüğüne kavuşmuş olur.

4.4.2. Kahramanların Ölümü

Sembolik bir yolculuk hikâyesini hatırlatan bu şiirde şair, kahramanlığın zorlu mücadeleler karşısında pes etmeden savaşmak ve vatan toprağını yaşatmak için can vermek olduğu dile getirmektedir.

“Gerilir zorlu bir yay

Oku fırlatmak için;

Gece gökte doğar ay

Yükselip batmak için.” (Atsız, 2014c, 18) mısraları yola çıkan bireyin maceraya çağrı aşamasını hatırlatmaktadır. Zorlu bir yayın gerilmesi ve Ay’ın doğup batması sembolik açıdan bir “çağrı” niteliği taşımaktadır. Yola çıkan bireyin zorlu mücadelelerle, önüne çıkan engellerle karşılaşması oldukça olağandır.

“Mecnun inler, kanını

Leyla’ya katmak için.

Cilve yapar sevgili

Gönül kanatmak için.” (Atsız, 2014c, 18)

Yukarıda geçen bu mısralar cilve yapan, gönül kanatan sevgilinin bireyin aklını çelen yani baştan çıkarıcı kadın görüntüsünü yansıtır. Şiirin ilerleyen mısralarında “gam çekmek”, “dağlarda feleğe çatmak için bağlamak” sınavlar yolunu ifade eden eylemlerdir. Zorlu mücadeleler sonucunda bireyin karşısına çıkan ve ışığıyla onu aydınlatan tanrıça figürü şairin: *“Tanrı kızlar yaratmış/Erlere satmak için”* (Atsız, 2014c, 18) mısralarında gözlemlenmektedir. Yolculuğu başarı ile tamamlamak, tanrılaşma ve iki dünyanın ustası olma eylemleriyle gerçekleşir. Şair de:

“İnsan büyür beşikte

Mezarda yatmak için.

Ve.....

Kahramanlar can verir

Yurdu yaşatmak için...” (Atsız, 2014c, 18) diyerek vatan toprağı için can vermenin aslında bir yok oluş değil sonsuz kutsal yaşam anlamına geldiğini belirtir Çünkü sembolik manada ölen birey aslında macerasını başarıyla tamamlamış, insanlığa hizmet etmiş ve kendiliğini gerçekleştirmiştir. Bu eylemler hem psikanalitik hem de gerçek

manada bir bireyin yola çıkış-erginlenme-dönüş şeklinde ifade edilen bireyleşmesini temsil etmektedir.

4.4.3. Yarının Türküsü

Bir diğer yolculuk öyküsünün anlatıldığı şiir ise *Yarının Türküsü*'dür. Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere yarın ile ifade edilen yeniden doğuş eylemi şiirin ana temlerindedir.

Sembolik manada yolculuğa adım atmak, dışarıdan gelen bir çağrı ile başlamaktadır.

“Arkadaşlar, haydi artık saflar dizilsin!

Uzak, yakın ufuklardan koşup gelerek

Belde çelik kılıç, içte çelikten yürek

Taşıyanlar saflardaki yerini bilsin!” (Atsız, 2014c, 31) mısraları, şairin kutlu bir eylem olan yeniden doğuşu gerçekleştirebilmek için uzak-yakın yerlerdeki yiğit gönüllere bir davet niteliği göstermektedir. Yolculuğa başlamak için yapılan bu çağrıda şair, cesaretiyle ün salan seçilmiş kahramanlara seslenmektedir. Keza şairin;

“Kahramanlar yürür gider ölüme karşı,

Bir sevgili gibi onu basar bağına!

Bak, uzaktan çalınıyor bir zafer marşı,

Yürüyelim şu doğmakta olan yarına...” (Atsız, 2014c, 31) mısralarında “kahraman” olarak nitelendirdiği kişiler ölüme atlayacak cesarete sahiplerdir. Ayrıca uzaktan gelen zafer marşı, kahramanları canlandıracak doğaüstü yardıma denk gelmektedir. Çünkü bu ses, gönülleri coşturmakla birlikte doğacak yarın için bir yardım vazifesi de göstermektedir. Mutlu sona ulaşabilmek için zorluklara katlanmak ve engelleri aşmak gerekmektedir; doğmakta olan yarına yani yeni bir gün için doğacak Güneş’e ulaşmanın da “sınavlar yolu” vardır. Bu uğurda canını hiçe sayan kahramanlar, yolculuğun sınavlarını vermektedir.

“Sen ne kadar güzel şeysin, ey şanlı ölüm!

Bizim bütün talihimiz sende saklıdır.

Ey dünyada her yiğide nişanlı ölüm,

Zevki sende arayanlar elbet haklıdır.” (Atsız, 2014c, 32) mısralarındaki “şanlı ölüm” ise kendiliğın gerçekleşmesine karşılık gelmektedir. Çünkü ölüm bir sonu değil yeniden başlangıcı ifade etmektedir. Şiirin devamındaki “*Köprüküy'den, Plevne'den gelen ses nedir?/Çanakkale şehitleri dirildiler mi?*” (Atsız, 2014c, 32) mısralarında da şehitlerin dirilişleri yeniden doğuşu temsil eder. Tüm zorluklara, ölümlere rağmen “*Düşenlerin kanlarından doğar bir şafak!*” (Atsız, 2014c, 32) diyen şair, dirilişi Güneş ile özdeşleştirerek vatani savunanların kırmızı kanlarındaki güçle yeni yarınların doğacağını müjdelemektedir. “*Haydi, sarsın yeri, göğü cenk türküleri;/Kanımızla burada yarın güller açacak.*” (Atsız, 2014c, 32) mısralarında ise yeni doğacak yarın, açılan gülle özdeşleştirilir. Gülün kırmızı renkte oluşu akıllara şehit kanlarını getirmekle birlikte bir bitkinin açması yeniden doğuşu karşılamaktadır.

4.4.4. Kömen

Hayal manasına gelen “kömen”, şairin kavuşmak istediği ütopya yaptığı yolculuğu ifade etmektedir. Yola çıkışın ilk aşaması olan maceraya çağrı, şairin ilk kümedeki:

“Analım Tunga Er efsanesini;

Duyalım geçmişin erkek sesini.

Bürüyüp Tanrıdağ'ın çevresini

Yine Gök Türk olalım... El kuralım.” (Atsız, 2014c, 34) mısraları ile gözlemlenmektedir. Yolculuğun asıl amacı Türk elini yeniden diriltmektir; bu sebeple Tanrı Dağı'nın etrafında toplanıp bir devlet kurmaya çağırın erkek sesi, sözel manadaki çağrının açık bir yansımasıdır.

Yolculuğun doğaüstü yardım aşamasına karşılık gelen “*Kağanın buyruğu vardır: Vuralım.*” (Atsız, 2014, 34) mısrası, Türklerde yegâne söz sahibi olan kağanın vur emri ile ifade edilmektedir. Ayrıca devam eden mısralarda doğaüstü yardım açık bir şekilde “*Tanrı'nın insana değmiş elidir*” (Atsız, 2014c, 34) mısrasıyla dile getirilmektedir.

Yola çıkışın diğer bir aşaması olan “ilk eşiğın aşılması” da şairin; “*Er kişiyse görevin neyse, başar./Zevke, eğlenceye hayvan da koşar.*” (Atsız, 2014c, 34) mısralarındaki sadece er kişinin yani kahramanın aşabileceği bir engeli göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. Eşiği aşın kahraman, yolculuğun erginlenme evresinin ilk aşaması olan “sınavlar yolu”na adım atmaktadır.

Yolculuk arketipinin diğerk aşaması olan “baştan çıkarıcı kadınla karşılaşma” şairin şu dizleriyle belirtilir:

*“O fuhuş uzmanı cikletli dişi,
Dişinin en kötü, en köhnemişi,*

Kaplamış ruhunu çirkef yosunu,” (Atsız, 2014c, 35) şeklinde tasvir edilen baştan çıkarıcı kadın, olumsuz manaya gelen fahişe kadın tipini yansıtmaktadır. Köpek sosyetesinden olan bu kadını ancak gerçek kahramanlar görmezden gelebilir. Keza şairin: *“Yok sayıp sen de bu ruhsuz sürüyü/Kılavuz yap ebedî Gök Börü’yu.”* (Atsız, 2014c, 35) mısralarında baştan çıkarıcı kadının hilelerine uymayarak yolculuğuna devam etme öğüdü oldukça belirgin bir şekilde dile getirilmektedir.

Devam eden mısralarda erginlenme evresindeki “babanın gönlünü alma” aşamasıyla karşılaşmaktadır. Türk kültür ve mitolojisinde soy devamlılığı sağlaması ve yol göstericiliğiyle kutsal sayılan kurt, ata-baba-ana şeklinde anılmaktadır. Şairin *“İzleyip Gök Börü’nün gölgesini”* (Atsız, 2014c, 35) mısrası da ata ruhunu temsil eden kurt ile ele alınmıştır.

Şiir bir hayal ülkesini yani şairin ütopyasını tarif etmektedir. Bu ülkede *“Orda kızlar: Güneşin kendi, ayın on beşidir.”* (Atsız, 2014c, 35) diyen şair, aslında tanrıçayla karşılaşma aşamasını ifade etmiş olur. Şair kömen ülkesinin kızlarını, Güneş ve Ay gibi etrafını aydınlatan ısıtan ve yol gösteren gök cisimleriyle tarif ederek adeta tanrıçalaştırmaktadır. Şiirin devamında kömen ülkesinde olması gerekenleri sıralayan şair, ebedileşmiş şehitleri anarak kahramanların onların ardından gelmeleri gerektiğini öğütler. Özellikle:

*“Kahramanlar gibi ölmek o günün felsefesi...
Onların sanki başak canları... Durmaz, biçilir...”*

Toprağın içkisi kanları, al al içilir.” (Atsız, 2014c, 37) mısralarında tanrılaştırma eylemi gözlemlenir. Şairin şehitlerin kanlarını toprağın içkisi olarak görmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir. Genel itibariyle Türkleri bir arada toplamayı hayal eden şair, kömen ülkesini şiirinde tanıtmaktadır. Şiirdeki ifadelerden hareketle bir yolculuk hikâyesi gözlemlenmektedir.

4.4.5. Gel Buyruğu

Atsız'ın yolculuk arketipini yansıtan şiirlerinden biri de *Gel Buyruğu*'dur. Şiirin başlığı yola çıkışın ilk aşaması olan çağrıyı ifade etmesiyle dikkat çekmektedir. Şiirin ilk mısrasında belirgin şekilde yansıtılan çağrı, Tanrı tarafından gelmektedir. “*Tanrının ‘gel’ buyruğu tatlılıkla erince*” (Atsız, 2014c, 70) diyen şair, sözel çağrıyı imlemektedir.

Çağrıyı almak yolculuğa başlamanın ilk adımıdır; şair de Tanrı'dan gelen bu buyrukla kaygının, tasanın yok olduğunu dile getirerek maceraya başlamıştır. Macera beraberinde zorlu mücadeleleri hatta ölümü getirebilir ki şairin; “*Ecel dedikleri şey erlerin kevseridir;/Gözünü kırpmadan iç, içme çağı erince.*” (Atsız, 2014c, 70) mısraları, ölümün yiğit kişilerin cennetteki kutsal suyu olduğunu ve bu sudan içmenin cesaretiyle ün salan kahramanlara layık olduğunu belirtmektedir.

“*Bildiğin neyse unut, Tanrı'ya kavuştun tut,
Bir gün ölüm meleği seni yere serince.
Su gördüğün ne varsa birer birer küçük damladır,
Bir denize akıyor hepsi yerli yerince.*” (Atsız, 2014c, 70) mısralarıyla ölümün aslında Tanrı'ya kavuşma olduğunu da belirten şair, sınavlar yolunu başarıyla atlatarak erginlenme evresini tamamlamış olur.

Yolculuğun dönüş evresinde kahraman, mistik dünyada tanrılaşarak iki dünyanın ustası olur. Şiirdeki şu mısralar dönüşün yani yeniden doğuşu ortaya koyar:

“*Bitiş gördüğün baştır, mezar beşiğe aştır,
Ölü diriye eştir, düşün biraz derince.
Atsız! Ölüm gerekmez teninde can yaşarken,
Sen burada olmazsın ölüm kanat gerince...*” (Atsız, 2014c, 70)

Buradaki “bitiş” ve “mezar” kavramı, yolculuğun dönüşünü yani yeni bir dünyaya geçişi ifade eden semboller olarak görülür. Özellikle ölünün diriye eşit olması iki dünyanın ustası olan ve kozmik bir dansçı gibi hareket eden kahramanı ortaya koymaktadır. Keza can yaşadıkça ölümün olmadığını belirten şair, yaşama özgürlüğüne kavuşan psikanalitik açıdan kendiliğini gerçekleştiren kahramanın görüntüsünü açık bir şekilde sunmuş olur.

4.4.6. Geri Gelen Mektup

Ruh Adam romanının da bir parçası olan *Geri Gelen Mektup* şiiri, bir yolculuğun ifadesidir. Yola çıkışın ilk aşaması olan maceraya çağrı, şaire sevgilisinin ateş gibi yanan gözlerinden ve ruhundan gelmektedir. Şairin “*Bilmem, bu yanardağ ne biçim korla tuttu?*” (Atsız, 2014c, 76) mısrası maceraya çağrıyı ifade etmektedir. “*Pervane olan, kendini gizler mi alevden?/Sen istedin, ondan bu gönül zorla tuttu...*” (Atsız, 2014c, 76) mısralarında ise sevgilisi tarafından gönlünün zorla tutuşturulduğunu belirten şair aslında yolculuğa başlamaya çekinmiş; ancak sevgilinin büyüleyici etkisi karşısında kendini ateşe atan pervane gibi aşkın çağrısına kulak vermiştir.

“*Gün senden ışık alsın da bir renge bürünse;
Ay secde edip çehrene, yerlerde sürünse;
Her şey silinip kayboluyorken nazarımdan,
Yalnız o yeşil gözlerinin nuru görünse...*” (Atsız, 2014c, 76) mısralarında ışığıyla Ay’ı bastıran, nurlu bir güzelliğe sahip olan sevgili, Işığın Hanımı görüntüsüyle şairin yolunu aydınlatır. Bu da yolculuklardaki doğaüstü yardım aşamasına karşılık gelmektedir. Doğaüstü yardımı sevgilisi tarafından alan şair:

“*Ey sen ki, kül ettin beni onmaz yakışınla,
Ey sen ki, gönüller tutuşur her bakışınla!...
Hançer gibi keskin ve çiçekler gibi ince,
Çehren bana uğruna ölüm hazzı verince,*” (Atsız, 2014c, 76) mısralarıyla sevgilinin bakışları altında kor gibi yanarak ilk eşiği aşmış ve onun karşı konulmaz yüzüyle balinanın karnı aşamasına denk gelen ölüm hazzını tatmıştır. Balinanın karnıyla erginlenme evresine adım atan şair, sınavlar yoluyla karşılaşır. “*Gönlümdeki azgın dev rüzgârlara attım;/Gözlerle günah işlemenin zevkini tattım.*” (Atsız, 2014c, 76) diyen şair, gönlündeki azgın dev ile nefesine yani gölgesine işaret etmektedir. Şair böylece günah işleyerek gölgeye esir düşen bireyin portresini çizmektedir.

Yutucu, yok edici kadın imajıyla birlikte tanrıçayı da yansıtan bu sevgili, şair tarafından şu mısralarla addedilir:

“*Gözler ki, birer parçasıdır sende İlâh'ın,
Gözler ki, senin en katı zulmün ve silahın,*

Vur şanlı silahınla, gönül mülkü düzelsin;

Sen öldürüyorken de, vururken de güzelsin!” (Atsız, 2014c, 76). Sevgilisinin Tanrı’dan bir parça olduğunu belirten şair, adeta mitlerde kahramanın karşısında beliren tanrıçayla karşılaşmış olur. Ancak devam eden mısralar, kadının baştan çıkarıcı ilkesini yansıtan ifadelerle doludur. Özellikle sevgilinin gözlerine esir olan şair, animası tarafından ele geçirilmiş, ona kendini kurban etmiş erkeği yansıtmaktadır. Şair, sevgilisinin elinden olan her ölümü ilahi bir eylem olarak addederek animasına teslim olmuştur.

“Hasret çekerek uğruna ölmek kolaydı,/Görmek seni ukbâdan eğer mümkün olaydı.” (Atsız, 2014, 77) mısraları, tanrılaşma eylemini hatırlatmaktadır. Sevgilisine olan aşkı yüzünden ölmenin kolay bir eylem olduğunu ve ahirette sevgiliyi görme emeli bile şairin sembolik manada aşk ateşiyle öldüğünün göstergesidir.

Tanrılaşmada simgesel açıdan çarmıha gerilen birey, şairin hasret ateşiyle yanıp ruhsal açıdan ölmesine karşılık gelmektedir. Yolculuğu dönüş evresini hatırlatan *“Yaklaşması güç, senden uzaklaşması zordur;/Kalbin işidir, gözle görülmez bu güzellik!”* (Atsız, 2014c, 77) mısralarında ise şair dönüşün zorluğunu sevgilinin kuvvetli etkisiyle dile getirir. Ona yaklaşmanın ne de ondan uzaklaşmanın çok zor bir eylem olduğunu belirten şair, en sonunda onun güzelliğini sadece iki dünyanın ustası olan yani kendi gibi adeta aşk ateşiyle pişenlerin görebileceğini belirtmektedir. Şiirdeki bu yolculuk bilhassa aşk ile yanıp tutuşan şairin animası tarafından esir edilmiş hikâyesini anlatmaktadır. Trajik bir kahramana dönüşen şair, sevgilisine duyduğu dinmez aşkını ruhunun derinliklerine de işleyerek macerasını tamamlamıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN SANAT ESERLERİNDE DİĞER ARKETİPSEL SEMBOLLER

5. Diğer Arketipsel Semboller

Yaratılış efsanelerinde Tanrı'nın dünyayı yaratma süresi, cennet ve cehennemin katmanları, hayatın bebeklik-gençlik ve yaşlılık olmak üzere üç evresi sayı sembolizminin yaşamın her anında, dinlerde ve mitlerde karşımıza çıktığının bir göstergesidir.

Renkler de arketipsel anlamlarıyla dikkat çekmektedir. Örneğin neredeyse her kültürde ölüm siyah renk ile temsil edilir; doğum ise ilkbaharı hatırlattığı için yeşil ile belirtilmektedir.

Çeşitli arketipsel değerleri yansıtan sayı ve renkler edebî metinlerdeki kullanımlarıyla da dikkat çekmektedir.

5.1. Renk Arketipleri

Jung, hastalarına yaptığı rüya analizlerinden çıkan sonuçlar ışığında renklerin belirli duygu değerlerine sahip olduğu dile getirmektedir (Jung, 2019, 149).

Siyah: Siyah renk karanlığı yani bilinçdışını temsil etmektedir (Jung, 2019, 84). Bu renk olumsuz manada kaos, depresyon, gizem, melankoli, yas, ölüm gibi öğelerin; olumlu manada bilgeliğin sembolüdür (Korucu, 2006, 70). Çin simgeçiliğinde ilk hanedanlığın rengi olan siyah, elementlerden suyun simgesidir; çoğunlukla tuzlu tatlarla bağdaştırılmıştır. Karanlık, ölüm ve onuru niteleyen siyah, Çin tiyatrosunda siyah yüzlü sekiz onurlu kahramanı da temsil etmektedir (Eberhard, 2000, 273). Yağız ya da konur anlamlarıyla kara renge karşılık gelen siyah, Türk kültür ve inançlarında kuzey yönü

simgelemektedir. Kara (siyah) diğer kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de ölümün rengidir (Bayat, 2017, 71).

Atsız'ın sanat eserlerinde “kara” şeklinde geçen siyah renk, ölüm, kaos, bilinçdışı gibi anlamları karşılamaktadır. Arketipsel işlevini açık bir şekilde yansıtan siyah; *Hasan Dayı* hikâyesinde “kara günler” (Atsız, 2019, 32) ile kahramanın yaşamındaki felaketleri, Hasan Dayı'nın iki oğlunun harpte ölmesini ifade etmektedir. Ayrıca hikâyenin sonunda Hasan Dayı'nın teknesinin batmasıyla gelen ölüm, etrafın “kapkaranlık” olması ile tasvir edilmektedir. Bu durum siyah rengin ölüm ve kaosu simgelediğinin bir kanıtıdır.

Şehitlerin Duası hikâyesinde, şehit kızının “kafasındaki karanlık nokta” (Atsız, 2019, 47) bilinçdışındaki olumsuzluğu ifade etmektedir. Zira hayatındaki düğümleri ve annesinin sefil hâlini düşünen şehit kızı, umutsuzluklarla dolu bir karanlıkla savaşımaktadır.

Z Vitamini romanında siyah renk, ak sakallı Tarih Baba'nın kitabına düşen “kara boya” ile anılmaktadır. Bu kara lekeler, romanda Beşerî Şef'in vatani kimliğini unutup yozlaşan kara eylemlerine karşılık gelir. Keza Tarih Baba, ak sayfalara düşen bu kara lekeleri “Yazık!... Kitabım hiç böyle kirlenmemişti!” (Atsız, 2018, 132) şeklindeki serzenişiyle dile getirir.

Siyahın dikkat çeken başka bir örneği ise ölüm ve ölümlerle gelen hüznü temsil etmesidir. *Bozkurtların Ölümü* romanında İşbara Alp gördüğü “kara bulut” u (Atsız, 2014a, 18) Çin atlısına benzetmiş, bunu uğursuzluk olarak düşünmüştür. Beraberinde gelen haberle Çuluk Kağan'ın öldüğünü öğrenen Ötüken erlerinin gönülleri de bu haberle kararmıştır (Atsız, 2014a, 28). Aynı durum yiğitliğiyle kendini feda eden Onbaşı Sülemiş'in ölümü ardından Ötükenlilerin içinin karalar bürünmesiyle (Atsız, 2014a, 275) görülmektedir.

Siyahın başka örnekleri romanlarda “bahtı karalık”, “karanlık bir yola benzeyen ömür”, “kara sevda” gibi ruhun bunalımlarını yansıtan kelimelerle ifade edilmektedir.

Şiirlerde de siyah renk, ölüm ve felaketi simgeler. *Topal Asker* şiirinde zorlu mücadelelere katlanan kahraman askerler, şair tarafından “kara kış” (Atsız, 2014c, 15) şeklinde anılmaktadır.

“*Sen açılmış bir bahardın, biz kara kıştık;/Bizden üstün ordularla böyle çarpıştık...*” (Atsız, 2014c, 15) mısraları kışın buz gibi soğuğunun arketipsel manadaki karanlık ve ölümü çağrıştırmasıyla özdeşleşmektedir. *Toprak-Mazi* şiirinde “kara toprak” (Atsız, 2014c, 19) ifadesiyle anne arketipinin yutucu özelliği yansıtılmıştır. Şair melekten iyi, perilerden nazlı güzel sevgilisini kara toprağa gömmüş bu sebeple anne olarak düşündüğü toprak, bir bedeni göğsüne alarak şairin sevgilisini sonsuz karanlığında yutmuştur. Yine aynı şiirde geçen “kara bir ölü” (Atsız, 2014c, 23) şairce toprağa karşı söylenmemesi gereken bir ifade olarak yansır. Keza: “*Bu toprağa nasıl dersin kara bir ölü/Ki bağrında bütün şanlı ecdat gömülü.*” (Atsız, 2014c, 23) mısraları annenin yutuculuğunu yansıtırsa bile toprak ananın bağrında şanlı ecdatları barındırması onun yüceliğini göstermektedir. *Sarı Zeybek* şiirinin ikinci bölümünde ise siyah renk, gözlere gerilen “kara perde” (Atsız, 2014c, 26) olarak yansıtılmıştır.

“*Sarı Zeybek gün batarken vuruldu,*

Nabızları yavaş yavaş duruldu,

Gözlerine kara perde gerildi.

Yiğit başı düşüp kaldı yanına,

Bakmaz oldu mor cepkenin kanına.” (Atsız, 2014c, 26) mısralarıyla Sarı Zeybek’in ölüm anını betimleyen şair, yiğit efenin gözlerine gerilen kara perdeyi ölümün karanlığı olarak ele almaktadır. Adeta gözleri ölümün karanlığıyla kör eden bu tasvir, siyah rengin arketipsel açıdan ölümü çağrıştırmasını bir kez daha göstermiş olur.

Davetiye’nin: “*Söyle, kara gömlekliler etmesin keder;/Ölüm-dirim savaşımız bir gün mukadder!*” (Atsız, 2014c, 28) mısralarında yer alan “kara gömlek” ifadesi Benito Mussolini yönetimindeki silahlı İtalyan askerlerine söylenen bir kullanımı ortaya koymaktadır. Şairin ilk mısralarda seslendiği, düşman olarak addettiği Mussolini ve ordusunun bu tasviri siyah rengin arketipsel açıdan karanlık güçlerin yani düşman arketipini yansıtan bir renk olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Kömen şiirindeki “yüz karası” (Atsız, 2014c, 36), *O Gece*’deki “kara gönüller” (Atsız, 2014c, 48), Atsız’ın Türk gençliğine armağan ettiği şiirinin IV. bölümündeki “alnı kara” (Atsız, 2014c, 56) gibi ifadeler siyah rengin melankoli, yas, ölüm, düşman gibi arketipsel işlevlerini bir kez daha ortaya koymaktadır. Ayrıca şiirlerdeki “karanlık” ve türevindeki ifadeler de bilhassa kaos gibi olumsuz manaları karşılamaktadır.

Yeşil: Yeşil, bilinçdışını temsil eden renklerden biridir (Jung, 2019, 170). Atsız'ın romanlarında yeşilin en önemli görüntüsü ağaçlar ve Çamlı Koru ile karşılanmaktadır. Bu mekânlar çoğunlukla kahramanların bilinçdışını temsil eder. *Ruh Adam*'da Selim Pusat, bilinçdışıyla baş başa kalmak için romanın asıl mekânı olan Çamlı Koru'ya gitmektedir (Atsız, 2014b, 73-74). Aynı şekilde *Deli Kurt*'ta Murad'ın, tutsaklığında kaldığı konağın bahçesindeki ağaçlarla ilgilenerek Gökçen'i düşünmesi (Atsız, 2012, 187) ve Gökçen'in yokluğunda Yassı Tepe'deki ağacın altında beklemesi dikkat çekmektedir. Bu olaylar ağaç, orman gibi yeşil rengin sembollerinin bilinçdışını ifade etmesini açık bir biçimde göstermektedir.

“Venüs yeşili” ilk renktir bu sebeple “Yeşil Kutsal Ruhun, yaşamın, verimliliğin ve dirilişin rengidir” (Campbell, 1994, 505) Çin'de de yaşamın rengi olan yeşil, ilkbaharı temsil eder. İç huzuru yansıtan bu renk birçok tanrı ve tanrıçanın tasvirinde kullanılmıştır. Olumsuz anlamlara da sahip olan yeşil, ergenlik çağındaki kızları öldüren kötü ruhu da temsil edebilmektedir (Eberhard, 2000, 330).

Romanlarda kahramanların âşık olduğu kadınlar Ay kadar parlak ve güzel olmalarının dışında çoğunlukla “yeşil gözlü”lerdir. Ötüken'in en güzel kızı olan Almila'nın çekik ve yeşil gözleri (Atsız, 2014a, 62); Ay Hanım'ın Urungu'yu tutsak eden öldürücü yeşil bakışları dikkat çeker. Gökçen, Açığma-Kün ve Güntülü de yeşil gözlere sahiptir. Anlatıcı özellikle Gökçen'i gözlerinden “yeşil ışık yarıyor” şeklinde tasvir etmektedir. Güntülü'nün füsunkâr bakışlarında da yeşilin tonu gizlidir. Bu görüntüler kahramanların adeta bir “tanrıça” olarak gördüğü sevgililerinin tasvirlerinde yer alır. Ayrıca Ay Hanım ve Gökçen'in gözlerindeki yeşil ışık “ağulu”dur; erkeğin aklını başından alacak kadar büyümlü ve tehlikelidir. Bu sebeple Gökçen'in gözüne kim bakarsa sağ kalamayacağı inancı etrafa yayılmıştır. Hatta Gökçen'in annesi Esen Börü'nün gözleri, sevdası biten kocasının ölümüne sebebiyet vermiş; bu nedenle Gökçen ve Esenbörü gözlerini bir peçe ile gizleyerek yaşantılarını sürdürmüşlerdir.

“Yaş” kökünden yani “yeşermek”ten ortaya çıkan yeşil, Türk kültüründe de doğayı temsil eder. Genellikle mavi ile birlikte kullanılan yeşil, orman kültürünü yansıtmaktadır. Bu renk İslamiyet'te de önemini sürdürmüştür; peygamberimizin sancaklarından birinin yeşil olması sarık ve cübbelerde bu rengin kullanılmasına olanak vermiştir (Çoruhlu, 2017, 191-193). Yeşilin romanlardaki başka bir örneği baharın gelişiyile ifade edilir.

Özellikle *Bozkurtların Ölümü*'nde "Ötüken cennet gibi güzelleşmiş, bozkır yeşermiş" (Atsız, 2014a, 144); ikinci kitap olan *Bozkurtlar Diriliyor*'da ise bahar mevsimi tabiatı canlandırmıştır, doğanın yeniden doğumunu sağlamıştır (Atsız, 2014a, 484).

Kırmızı: Yaşamın temel sınırlarından biri olan kanın, kurban etmenin, arzu, asalet ve aşkın simgesi olan kırmızı (Korucu, 2006, 70) annenin temel renklerinden biridir (Jung, 2015a, 161). Eliade kırmızının yaşam ve cinselliği temsil eden bir renk olduğundan bahseder; kırmızı pek çok ritüelde kullanılan başlıca renklerdenidir. Örneğin Hintliler'in "Holi" denen bitki bayramlarında kırmızı renkli sular sokaklara serpilmektedir (Eliade, 2003b, 346).

Z Vitamini romanında kan rengi olarak tasvir edilen kırmızı, hilekâr figürlerin tiksindiği bir renk olmuştur. Romanda Beşerî Şef olarak anılan İsmet İnönü, bayrağın "iğrenç kan rengi müstesna olmak üzere" (Atsız, 2018, 93) bütün renklerle harmanlanmış bir sembol hâline getirildiğini dile getirir. Bu olumsuz kırmızı renk görüşünün yanında vatani savunan aziz şehitlerin kanlarından yapılmış Ay yıldızlı al bayrağın renginin değiştirilmesi bir korkunun göstergesi sayılabilir. Keza Türk kanından korkan Beşerî Şef, bu kanların derhâl imha edilmesini istemiş; bunları derin bir çukura atıp üstüne toprak dökülmesine bile karşı çıkmıştır.

Beşerî Şef, "Ben o vahşî kanı bilirim. Onu on metrelik toprağa da gömsem yine oradan da çıkararak ordular yaratır ve dünyayı kana boğar." (Atsız, 2018, 101) cümleleriyle korkusunu belli etmiş; aynı zamanda kırmızı rengin savaş, asalet ve hayatı simgelediğinin bir nevi vurgusunu yapmıştır. Beşerî Şef'in bu cümleleri, tıpkı *Bozkurt ve Ergenekon* destanlarındaki dirilişi hatırlatmasıyla dikkat çekmektedir.

Kırmızı, eski çağlardan beri "hayat veren" renk olarak bilinir. *Deli Kurt* romanında Gökçen'in kanla yazdığı not (Atsız, 2012, 195) ile Murad'ın gönlüne su serpmesi, aynı şekilde *Bozkurtlar Diriliyor*'da Karabuka'nın kanlı notu ile görevini tamamladığını belirtmesi (Atsız, 2014, 591) her ne kadar korkunç görünse de karakterlerim ardında bıraktığı insanların gönlünü ferahlatması bakımından önem taşımaktadır. Kanlarıyla yazdıkları notlar sayesinde geride bıraktıklarına haber ileten karakterler, kırmızı rengin "hayat verici"liğini ortaya koymaktadır.

Yaz mevsiminin, yön olarak güneyin rengi olan kırmızı, Çin simgeçiliğinde zenginliğe işaret eder. Bununla birlikte bekâreti de simgeleyen bu renk, güzelliği ve çıplaklığı da temsil etmektedir (Eberhard, 2000, 175-176). Hem altın hem de gök cismi olan Güneş'in temsili olan kırmızı, simyada altını oluşturan simyasal kükürte karşılık gelir. Simyasal kükürt Güneş'in bir parçasıdır. Bu maddedeki kızılık bazen şeytanla ilişkilendirilen kötülük simgesidir (Jung, 2019, 109). Romanlarda geçen kızıl tamu (cehennem) (Atsız, 2014a, 155), kızıl renkli sücu (Atsız, 2014a, 259), kıyamet sahnesinde yerden çıkan kızıl renkli duman (Atsız, 2014a, 291) arketipsel açıdan cehennem ve ölümle özdeşleşmektedir.

Topal Asker şiirinde: “*Ey dudağı kanım gibi kıpkırmızı kız,/Gülme öyle bana bakıp sen arsız arsız!*” (Atsız, 2014c, 13) şeklindeki ahlaksız kadın imgesine hitap eden şair, dudağın kan gibi kırmızı olmasıyla bilhassa “cinsellik”le ön plana gelmeye çalışan fahişe kadına gönderme yapmaktadır. Atsız'ın *Yakarış* adlı şiirinde de geçen gönlün tamusu (Atsız, 2014c, 7) cehennemini yani ateşin rengi olan kırmızıyı hatırlatmaktadır.

Doru ya da kızıl olarak ele anılan bu renk Türk kültüründe güney yönü temsil eder (Bayat, 2017, 71). *Sarı Zeybek* şiirinde şairin “*Kendi sarı, bindiği at dorudur*” (Atsız, 2014c, 24) şeklinde yiğit bir delikanlı portresiyle ifade ettiği Sarı Zeybek'in atının da doru renkte oluşu bu rengin Türk kültüründeki önemini vurgulamaktadır.

Savaşın ve savaş tanrılarının rengi olan kırmızı, eril hareketliliği, ateşi, hazzı, gelin ve evliliği de simgelemektedir (Çoruhlu, 2017, 186).

Yarının Türküsi şiirinde savaşın, eril hareketliliğin simgesi olan kırmızı, “*Düşenlerin kanlarından doğar bir şafak*” (Atsız, 2014c, 32) mısrasıyla şehitlerin vatan savunması için yaptığı mücadelede akıttıkları kanlarını ifade etmektedir. Yeniden doğuşu hatırlatan bu durum, kırmızının arketipsel açıdan dirilişi temsil ettiğini göstermektedir.

Mavi: Deniz yani mavi, kolektif bilinçdışının sembollerinden biridir (Jung, 2017b, 139). Dişil doğaya sahip olan bu renk, Meryem Ana'nın pelerinin rengidir (Jung, 2017b, 299-300). Daha çok Büyük Ana veya Kutsal Ana'yı simgeleyen mavi, genellikle olumlu anlamlara gelen doğruluk, ruhsal temizlik ve dinî duyguları yansıtır (Korucu, 2006, 70). Eski Mısır'da mavi, yeraltını temsil eden bir renk olduğu için Osiris heykelleri genellikle maviye boyanmıştır (Jung, 2008, 125).

Çin simgeçiliğinde mavi renk pek çok anlama gelmektedir. Bazen uğursuzluk sayılan bu renk, kimi zaman bilginin ifadesidir (Eberhard, 2000, 211). Türk kültür ve mitolojisinde mavi (gök) kutsallık sembolüdür. Kutsal kavramlar her zaman gök ile temsil edilmiştir. Fuzuli Bayat, eski Türklerin en büyük düşmanı olan Çinlilerde mavi rengin kötülük simgesi olduğunu belirtmektedir. Mavi, aynı zamanda merkez kavramını ve doğuyu simgelemektedir. Yaşamla ölümün çizgisi olan gök rengi, “boz” kavramıyla da ele alınmıştır (Bayat, 2017, 70-71).

Mavi renk yeşil veya beyaz ile bir tutulur; çeşitli mitolojilerde akıl, sağduyu, iffet, sadakat, barış ve sonsuzluk rengidir. Dişil su unsurunu temsil eden mavi, Türk mitolojisinde Gök Tanrı'nın ve gök börü olan bozkurdu simgeler. *Manas* ve *Dede Korkut* gibi anlatılarda mavi, beyaz ve siyah renkleri matem törenlerinde kullanılmıştır (Çoruhlu, 2017, 188).

Bozkurtlar Diriliyor'da mavinin kutsiyeti gök ile ifade edilen yeminlerde karşımıza çıkmaktadır. “Gök girsin kızıl çıksın”, “Gök yer tanık olsun” şeklindeki ifadeler tanrıyı temsil etmesiyle dikkat çekmiş ve mavi rengi hatırlatmıştır. “Ak”, “boz”, “mavi”, “ala” renkleri Türk mitolojisinde arketipsel kutsallıkla ilişkilidir (Bayat, 2017, 192). Özellikle romanlardaki “boz” kurt ifadesi gök rengi olan mavinin Türk kültüründe kutsal bir simge olan kurtla ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Pek çok kültür dairesinde mitik kökenli olan mavi renkli göz şeklindeki boncuk ya da taş kutsal sayılmıştır. Hatta bu taşın özellikle eski Mısır'da Osiris'in gözü olarak anıldığı da söylenmektedir. *Deli Kurt* romanında Satı Kadın, nazar değmemesi için Murad'a mavi boncuk takmaktadır (Atsız, 2012, 46).

Sarı: Sarı ise mitolojilerde Güneş'in rengi olduğu için akıl, sezgi ve imanı simgelemektedir. Ancak bu sarı, altın sarısının dışında koyu tonla nitelendirilirse haset, hırs, vefasızlık, imansızlık gibi olumsuz anlamlara tekabül etmektedir (Çoruhlu, 2017, 193). Atsız'ın *Sarı Zeybek* şiirinde bilhassa yiğitlik, cesaret ve kararlılığıyla simgelen Sarı Zeybek:

“Sarı Zeybek şu dağların eridir,
Dağlar onun bütünü yoğu varıdır.
Kendi sarı, bindiği at dorudur;
Attan inip şu dağlara yaslanır,

Gözü dalar, bakışları puslanır.” (Atsız, 2014c, 24) şeklinde tasvir edilir.

Sarı, Çin’in en çok sevilen rengidir; hatta eski Çin imparatorluğunu yansıtan renk olmuştur. Dönüşümü, varoluşu, yeryüzünü temsil eden sarı, Çin’de cinselliği de karşılamaktadır (Eberhard, 2000, 263). Türklerde sarı renk, mavi rengin karşıtıdır; kötülüğün, felaketin ve hastalığın simgesidir (Bayat, 2017, 70). Bilhassa hastalıkla nitelendirilen bu renk “sararıp solmak” deyimlerine de konu olmuştur. Hatta halk arasında yeni doğan bebeklere sarı renkli kıyafetler giydirmek, bebeğin hastalanacağı düşüncesini doğurmaktadır.

Türk mitolojisindeki sarı rengin uğursuzluğu, *Her Çağın Masalı Bozdoğan’la Sarı Yılan* hikâyesinde açık bir şekilde görülmektedir. Düşman arketipinin temsilcisi olan olan yılanın özellikle sarı renkle ifade edilmesi, sarının uğursuzluk ve kötülük işlevinin karşılığı olmuştur.

Sarıyla ilgili başka örnekler ise kadın güzelliğinin ifadesi olarak “altın gibi sarı saçlı” Aydolü’nün tasviriyle karşımıza çıkar (Atsız, 2014b, 33). Başka bir örnek *Deli Kurt* romanında şifa veren bitki “sarı çiçek” (Atsız, 2012, 129-142) ile görülür. Özellikle bu çiçeğin hastalığı yansıtan sarının arketipsel işlevine an bir şekilde tedavi edici yönüyle görülmesi oldukça dikkat çekmektedir.

Beyaz: Masumiyet, ışık ve sonsuzluk gibi olumlu manalara gelen beyaz renk; kozmik gizemin kör edici ışığını, ölüm ve terör gibi olumsuz kavramları da simgelemektedir (Korucu, 2006, 70). “Ayrıca beyaz, büyüyen ayın rengiyle bağlantılı olduğundan ay tanrıçalarının, dişil âlemin ve erkek psikesindeki dişil unsur animanın temsilcisidir.” (Korucu, 2006, 159).

Atsız’ın sanat eserlerinde kadın güzelliği bilhassa Ay’ın dişil yönüyle vurgulanmaktadır. Almıla, Ay Hanım, Gökçen, Güntülü ve ışık kızlar Ay kadar parlak ve ışıklı olarak tarif edilir. Gönüllere işleyen ışıklarıyla dikkat çeken bu kadınlar animanın temsilcileridir.

Beyaz aynı zamanda yaşlılığın simgesidir. Romanlarda yol gösterici kimliğiyle görünen yaşlı bilgiler çoğunlukla “ak sakallı ihtiyar” şeklinde tarif edilmiştir.

Mor: Kırmızı ve mavinin karışımından meydana gelen mor, “otorite, onur, zekâ, bilgi, sadakat, matem, sabır, azim, kraliyet, fedakârlık, ihtişam, trajedi, güven ve bilgeliğin sembolüdür.” (Korucu, 2006, 161) *Ruh Adam* romanında Ayşe’nin zekâsına hayran kaldığı Güntülü, menekşeye benzeyen göz rengi (Atsız, 2014b, 32) ile tasvir edilmektedir. Güntülü’nün derslerinde başarılı bir öğrenci olması, ihtişamlı ve asil bir görüntü sergilemesi aynı zamanda dışının sihirli otoritesini yansıtan bilgeliği dikkat çekmektedir.

Mor, kırmızı ve mavi renklerinin birleşiminden ortaya çıktığı için kırmızının aşkı ve mavinin gerçeğini de temsil etmektedir. Görkemin, iktidarın sembolü olan bu renk, güç verici özelliğe sahip olduğu için pek çok ayinde kullanılmıştır (Korucu, 2006, 161). Güntülü Selim’in en büyük aşkıdır. Gözlerini arada menekşe rengi ile gördüğümüz Güntülü aynı zamanda Selim’in benliğinin tek sahibi olmak ve gönüllere tek başına hükmetmek istemektedir (Atsız, 2014b, 281).

Z Vitamini romanında kadın bakan tarafından bayrak renginin eflâtun olarak önerilmesi de hükmetmenin bir sembolü olarak görülebilir. Ayrıca bu rengin seçilmesini isteyen bakan İtir’a Beşerî Şef’in cevabı “eflâtuni çapkın seni... Nasıl da renk seçmesini bilirsin...” (Atsız, 2018, 92) şeklinde olmuştur. Bu durum, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından da dikkat çekmektedir.

Mor, Çin simgeçiliğinde cennet, gök ve imparatorlukla bağdaştırılan olumlu renklendir; tiyatrolarda genellikle sadık insanlar mor renk ile temsil edilir. Ancak günümüzde bu renk üzüntü ve kendine acımayı da ifade etmektedir (Eberhard, 2000, 220-221). *Dün Gece* şiirinde şair “O’nu gördüm göğün mor çehresinde” (Atsız, 2014c, 46) diyerek, sevgilisinin yüzünü ihtişam ve hükmediciliği akıllara getiren “mor gök” ile özdeşleştirir. Türk minyatür sanatlarında da mor, matemî simgeleyen renkler arasındadır (Çoruhlu, 2017, 189). *Sarı Zeybek* şiirinde yiğit bir er olan zeybeğin üç yerinden vuruluşunu tasvir eden şair:

“Yazık olsun Telli Doru şânına,
Eğil de bak mor cepkenin kanına’.
Sarı Zeybek gün batarken vuruldu.
Nabızları yavaş yavaş duruldu,
Gözlerine kara perde gerildi
Yiğit başı düşüp kaldı yanına,

Bakmaz oldu mor cepkenin kanına.” (Atsız, 2014c, 25-26) mısralarındaki mor cepkeni, yiğit erin kanının bulaştığı ölüm giysisi olarak nitelendirir. Gönüllerde büyük bir yer edinen şanlı zeybeğin ölümü, mor rengin arketipsel değerine uygun bir şekilde mor cepken üzerindeki kan ile yansıtılmakta ve bir matem havası çağrıştırmaktadır.

5.2. Sayı Arketipleri

Bir: Bir; tekliğin, eşsizliğin simgesidir. Türk-İslam kültüründe Allah’ın birliğinin ve isminin ilk harfi olan “elif”in sayısal değeri “bir” sayısı ile ifade edilmektedir (Çoruhlu, 2017, 271).

Bozkurtların Ölümü romanında Kür Şad, eşsiz bir komutan kimliğiyle görülür. O, Ötüken’de cesareti ve yiğitliliğiyle ardına kırk çerisini alarak büyük bir işe adım atmış ve Türklerin yeniden dirilişini gerçekleştirmiş “tek” komutandır. Kür Şad’ın cesareti, yurt özlemi, yiğitliğiyle yaptığı bu başarı Ötüken’de adının dillerden dile dolaştığı bir kahraman olarak anılmasını sağlamıştır.

İki: Kâinat; iyi-kötü, güzel-çirkin, kadın-erkek, gece-gündüz, gibi birbirlerinin karşıtlarıyla yaratılmış bütünün ifadesidir.

İki kutbun, çoğu zaman uyumsuzluğun sembolü sayılan iki sayısı; “ben ve sen” arasındaki verimliliği temsil etmesi bakımından olumlu anlamları da göstermektedir. Arap ve Yahudi alfabelerinde “b” harfinin sayısal değeri olan iki, yaratılan evrene işaret etmektedir (Schimmel, 1998, 57-60). Çin simgeçiliğindeki ying ve yang da bu ikilikten doğan karanlık ve ışığı simgeleyen bir semboldür.

Atsız’ın sanat eserlerindeki temel olaylardan biri bilhassa iyi-kötü arasındaki ikiliktir. *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanlarındaki olay örgüsünde, düşmanın temsili olan Çinliler ve Ötükenliler arasındaki çatışma hâkimdir. Bununla beraber

kahramanların ruhsal çatışmaları da dikkat çekicidir. Urungu'nun içsel çatışması Ay Hanım'a olan sevgisi ve annesine verdiği sözü ile gerçekleşir. *Deli Kurt*'ta Murad, Melek Hatun'la evli oldu hâlde gönlü Gökçen'dedir. *Ruh Adam* romanındaki Selim yasak aşka tutulmuştur. Selim'in Güntülü ve Leyla arasındaki güzelliği ölçüştürmesi ikiliği ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Yek ile Selim arasındaki çatışma benlik ve gölge arasındaki savaşa karşılık gelerek uyumsuz ikiliğin en belirgin örneğini göstermektedir. Romandaki ikiliğin başka bir örneği ise prenses Leyla'yla gösterilir. Gerçek kimliğini gizleyen Leyla, personasını aktif bir şekilde çevresine yansıttığı için Selim tarafından “iki şahsiyetli kız” (Atsız, 2014b, 99) olarak anılmaktadır.

Üç: İnsan yaşantısında önemli bir yere sahip olan üç sayısı, pek çok gelenekte kutsal sayılmıştır. Dünyadaki canlıların bitki-hayvan-insan olarak ayrılması; maddenin üç hâli (katı-sıvı-gaz), zamanı gösteren sabah-öğle-akşam, yaşamın doğum-ölüm-diriliş evreleri için yaşantıdaki yerinin bir göstergesidir.

Mitlerde ve masallarda ele alınan üç kardeş temasında çoğunlukla üçüncü kişi şanslılığı, güzelliği, zekâsı ya da erdemiyle temsil edilir ya da kişinin üç dilek hakkı bulunur. Sfenks'in sorusu da üç parçadan oluşan bir bilmecedir.

Masallardaki örneklerin bir benzeri de modern bir metin olan *Ruh Adam*'da gözlemlenir. Üç kız kardeş temasının bir yansıması olan ışık/kahraman kızlar, üç güzelleri ve kader tanrıçaları olan Moiralar'ı hatırlatmaktadır. Birbirinden güzel olan bu üç kızın en dikkat çeken şüphesiz Güntülü'dür. Güntülü kaderin seçtiği kişidir; üç kızdan ayrı bir çekiciliğe, zekâya ve bilgiye sahiptir. Bu sebeple mitlerde kader ipliğini kesen üçüncü kardeşi yani Klothe'yi temsil eder.

Bozkurtların Ölümü'nde kehanetiyle gördüğümüz Kıraç Ata, Tanrı erenlerinden bir kamdır. Bu sebeple kutsi bir kişilik olarak addedilen Kıraç Ata, üç sivri kaya şeklinde adlandırılan mistik bir mekânda yaşamaktadır. Bu ayrıntı masallarda üç yıl, üç elma, üç tepe ile anılan “üçlemeleri” yansıması bakımından büyük önem arz etmektedir.

Üç sayısının başka bir yansıması ise Türkler için kutsiyet ifade eden üç değer ile gösterilir. Böğü Alp'in dedesi “Kişi canını bile verir ama at, avrat pusat; bu üçü verilmez.” (Atsız, 2014a, 169) diyerek “at-avrat-pusat” üçlüsünün kültürdeki önemine parmak basmakta; bunların candan bile önemli olduğunu belirtmektedir.

Atsız'ın *Sarı Zeybek* adlı şiirinde geçen “*Sarı Zeybek vuruldu üç yerinden.*” (Atsız, 2014c, 25) ifadesi, üç sayısıyla belirtilen bir tasvirle şiire destansı bir hava katmaktadır. Özellikle Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan üç; pek çok destan, masal, efsane ve destansı şiirlerdeki kullanımıyla dikkat çekmektedir. *Dörtlükler*'de ise şairin “*Üç ömre bedel kırk yedi yıl gün gibi geçti*” (Atsız, 2014c, 79) mısraları insan ömrünün bebeklik, gençlik ve yaşlılığını ifade eden üç evresini hatırlatmaktadır. Ayrıca şairin buradaki üç ömür olarak nitelendirdiği yaşam, tecrübelerle geçmiş bir ömrü de dile getirmektedir.

Kâhinlikte de üç, önemli bir kullanımdır. İslamiyet öncesi Araplarda oklarla yapılan kehanetler, üç ok yardımı ile gerçekleştirilmiş; aynı zamanda şifa verici ritüeller üç kez tekrarlanarak icra edilmiştir (Schimmel, 1998, 91).

Kadın şaman olarak ele alınan Gökçen de üç ok kullanımıyla Murad ile iletişime geçmiştir. Ancak buradaki üç ok görüntüsü Gökçen'in ağacına çizdiği sembollerle ifade edilmektedir.

Dört: Doğanın yansıdığı sayılardan biri olan dört; mevsimler, Ay'ın evreleri ve yönleri temsil etmektedir. İslamiyet'teki dört ırmak, dört yasal eş, dört halife, dört ana mezhep ve Allah'a ulaşmanın dört yolu (şeriat, tarikat, hakikat ve marifet) yine bu sayı ile ifade edilir. Dinsel anlamının dışında “hava, su, toprak ve ateş”ten ibaret olan dört ana unsuru da temsil eden bu sayı, aynı zamanda evren ve yaratılışa dair bir göndermeyi de ifade etmektedir (Çoruhlu, 2017, 272)

Dört ana unsur olarak anılan “anâsır-ı erbaa” *Bozkurtların Ölümü* romanında Göktürk erlerinin kutsal yeminlerinde karşımıza çıkmaktadır. “Gök tanık olsun, yer tanık olsun, ağaç tanık olsun, su tanık olsun” (Atsız, 2014a, 99) diyerek and içen Göktürk erleri kan kardeşi olur. Yemindeki hava-toprak-ağaç ve su imgesi Türk mitolojisindeki dört elementin temsilidir; kutsal sayılan bu elementler yeminlerde de yer alarak bu sayının kutsiyetini göstermektedir.

Yine Kıraç Ata'nın sayılarla ifade edilen tasvirleri göze çarpmaktadır. Bu sefer dört oyuklu bir mağaranın dördüncü oyuğunda beliren Kıraç Ata, belindeki kemerden çıkardığı düdüğü dört defa üflemiş; bu sese de dört doğan karşılık vermiştir (Atsız,

2014a, 166). Bu olay yaratılış ve evreni temsil eden dört sayısının, kutsallığıyla bilinen Kıraç Ata'nın maneviyatını ve mistik yönünü temsil etmesini göstermektedir.

Atsız'ın *Kömen* şiirinde: “*Onu anmakla görür Türk soyu gökçek Kömeni:/Doludizgin yarışan Tanrıkut'un dört tümeni...*” (Atsız, 2014c, 37) mısralarında dört, en küçük askerî birlik olan tümeni belirtir. Dört sayısı Türk kültür ve mitolojisinde kutsal sayılan dört ana yönü ifade eder; şairin burada ele aldığı dört tümen de askerî birliklerin dört ana yön ile gösterildiğini hatırlatmaktadır. Yine *Türklerin Türküsü* şiirindeki “*Delinse yer, çökse gök yansa kül olsa dört yan*” (Atsız, 2014c, 44) mısrasında geçen “dört yan” da dört ana yönü temsil etmektedir.

Psikanaliz açısından dört sayısı Jung'un tanımlamasına göre “tüm ruhun ilk düzeni” olan “özben”i temsil eder ve daire, dört köşe, dörtlü, çocuk, mandala gibi görüntülerle simgelenir (Jung, 2006, 407). Düzenleyici gücün ideal sembolü olan mandala bu sebeple bütünlüğü temsil eden dört ile ilişkilendirilmiş; Jung aynı zamanda bilincin işlevlerini; “duyum, düşünce, duygu ve sezgi” şeklinde dört ilke ile belirtmiştir.

Deli Kurt romanında Balâ Hatun'u taşıyan kağrı arabası “dört ucundaki ikişer direkler” (Atsız, 2012, 6) ve sınıksız kapatılmış görüntüsüyle özbeni tarif eden mandalayı hatırlatır. Özellikle seçilmiş bir kahramanı taşıyan ve tıpkı bir rahim vazifesi gören bu arabanın dört köşesi açık bir şekilde belirtilerek okuyucuya sunulmaktadır. Bu tasvir Jung'un tanımlamasına göre psikanalitik açıdan kahramanın ilk düzenini temsil etmektedir.

Yedi: Yedi; yaratılışın, kozmik yapının sayısıdır. Tanrı'nın evreni yaratımının dinlenme günü olan yedinci gün; aynı zamanda İsa'nın sekizinci gündeki dirilişi ile birlikte zamanın geçişine işaret etmektedir. Kutsal ruhun yedi armağanı, yedi ölümcül günah bu sayının önemli göstergelerinden sadece birkaçıdır (Schimmel, 1998, 148).

İnsanın yok oluş hikâyesi olan Tufan hadisesi yedi gün yedi gece sürmüştür (Yonar, 2018, 62). Gökkuşağı yedi renkten; bir hafta yedi günden meydana gelir; ayrıca yedi melek, yedi gezegen, yedi nota da bu sayının hayatımızdaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. İslamiyet'te Fatıha suresinin dört ayeti insanlığın ihtiyaçları, üç ayeti ise Allah'a hitaptır (Schimmel, 1998, 148). Aynı zamanda İslami inanışta Allah göğü yedi kat olarak yaratmıştır. Cehennem'in yedi kapısının olması, Miraç Gecesi'nde

Hız. Muhammed'in göğün yedinci katına yükselmesi yedinin dinî yönünü yansıtmaktadır.

Bozkurtların Ölümü romanındaki Yedi Ejder Tepesi, Çinlilerin önemli merkezlerinden biri olarak görülür. Ötükenlilerin Çin'e düzenledikleri akında yüz atıyla birlikte bu tepeye varması sembolik anlamda eşiği aşmaya, kendiliği gerçekleştirmeye karşılık gelmektedir.

Jung, kabul törenlerinde yedinin, aydınlanmanın en son aşaması olduğunu ve bütün arzuların amacını karşıladığını belirtmektedir. Aynı zamanda gezegenlerin tanrıları, yedi sayısı ile simgelenmektedir (Jung, 2017b, 153- 154).

Yedi Ejder Tepesi'nin hem sayı olarak hem de dağ/tepe gibi kendiliği gerçekleştirmeyi ifade eden bir sembolle karşılanması dikkat çekmektedir. Jung'un dediği gibi Yedi Ejder Tepesi de Türklerin arzularının aşaması olan Çin duvarını yıkıp eşiği aşmalarını göstermektedir. Ayrıca tepenin Yedi Ejder şeklinde anılması, Çin mitlerinde ejderhanın koruyucu bekçi olmasını ve yedi sayısının sembolik açıdan tanrıları temsil etmesini ortaya koymaktadır.

Mit ve masalarda da sembolik bir değere sahip yedi sayısı; yedi uyurlar, Türk mitolojisindeki yedi başlı ejderha, Yunan mitlerinde geçen yedi başlı hydre, yedi cüceler ile görülür.

Bozkurtların Ölümü'nde Bilge Tudun, yedi kızın dileği olarak yüceltilir (Atsız, 2014, 45). Bu durumun benzer ifadesi *Deli Kurt* romanında geçen Şeytan Dağı masalındaki yedi Varsak kız ile belirir (Atsız, 2012, 130). Yedi kız arzuların sembolüne karşılık gelir; aynı zamanda bu durum masallardaki "yedi" sayısına bir gönderme olarak algılanabilir.

Romanlarda elçilerin kağanlıklara götürdüğü hediyelerden olan yedi soy at da yine yedi sayısının arketipsel değerini ifade etmektedir. Türk mitolojisinde kutsal sayılan atların özellikle yedi ile nitelenişi insanın en büyük armağanı olacak cennetin yedi kapısını hatırlatır.

Atsız'ın *Davetiye* adlı şiirinde:

“Ey İtalyan başvekili! Ey Musolini!

İki ırkın kabarmalı asırlık kini...

Hesabını göreceğiz elbette yarın

Yedi yüzlü, yedi dilli italyanların!” (Atsız, 2014c, 29) mısraları yedi sayısının arketipsel açıdan düşman, cehennem gibi anlamalarını karşılamaktadır. Şairin “yedi yüzlü ve yedi dilli” olarak addettiği İtalyanlar; düşman arketipini simgeleyen mitlerdeki yedi başlı ejder/yılanı hatırlatmaktadır.

Türk Kızı şiirinde geçen yedi sayısı da “yedi kral” ve “yedi ünlü er” (Atsız, 2014c, 33) ifadelerinde gözlemlenmektedir. Yine *Türklerin Türküsü*'nde: “*Yedi ordu birleşip karşımızda parlarsa/Onu kanla söndürüp parçalarız, yeneriz.*” (Atsız, 2014c, 44) mısralarında düşmanı simgeleyen orduların yedi sayısı ile tasvir edilmesi, cehennemin yedi katlı oluşuna yapılan bir gönderme olarak düşünülebilir.

Dokuz: Kutsal üçün katlarından olan dokuz, bilhassa Türk mitolojisinde dikkat çeken sayılardan biri olmuştur.

Yaratılış mitlerinde Kara Han, dokuz dallı bir çam ağacı dikerek on yedi katlı göğü yaratmış ve on yedinci katına yerleşmiştir (Yonar, 2018, 106). Aynı zamanda “aşağıki sema” olarak anılan âlemin katları yedi ya da dokuz ile ifade edilmiştir (Gökalp, 2015, 131)

Bozkurtların Ölümü romanında dokuz sayısı, Kara Kağan'ın yarışlarda kazanana dokuz soy at vermesi ile karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe kutsal hayvanlardan biri sayılan atın yedi ve dokuz gibi sembolik anlamlara gelen bir miktarla ifade edilmesi dikkat çekmektedir. Aynı zamanda elçiler tarafından kağanlara sunulan atlar da yine dokuz ile tasvir edilir.

Dokuzla ilgili başka bir örnek Kırış Ata'nın kehanetinde “dokuz yıla kalmaz; olan olur. Dokuz yıl daha geçer...” (Atsız, 2014a, 172) şeklindeki cümlelerinde rastlanmaktadır.

Dokuz sayısı Ötükenlilerin sosyal ve kültürel yaşamında da dikkat çekmektedir. Örneğin Böğü Alp'in kağanın huzurundan dokuz adım gerileyerek ayrılması (Atsız, 2014a, 180), oğlak kapma yarışında Almıla'nın atlıların önünden dokuz defa geçmesi

(Atsız, 2014a, 219) bu sayının Türk kültüründeki değerini göstermesi bakımından önemlidir. *Bozkurtlar Diriliyor* romanında açık bir şekilde gördüğümüz Dokuz Oğuz boyu da yine bu sayının Türk kültüründe önemini ifade örneklerden biri sayılmaktadır.

Kırk: Kırk, özellikle Orta Doğu’da büyüleyici bir sayı olarak anılmaktadır. Bazı metinlerde Nuh tufanının yedi gün yedi gece sürmesinin yanında kırk gün boyunca durmaksızın yağmur yağmıştır.

Masallarda ve destanlarda da büyük rol oynayan kırk sayısı; kırk gün kırk gece yapılan düğünler, kırk güzel kız, kırk haramiler, Oğuz Kağan’ın kırk günde olgunlaşması veya “ölümlerden ölüm beğenme” anlamına gelen “kırk satır mı kırk katır mı” gibi ifadelerle yansımaktadır. Atsız’ın *Sarı Zeybek* adlı şiirinde ölümlerden ölüm beğenme anlamında kullanılan kırk sayısı: “*Candarmalar genç efeyi sardılar./Kırk ölümden beğendiğin sordular,*” (Atsız, 2014c, 25) şeklindeki mısralarda görülmektedir. Bu soru masallarda veya destanlarda bilhassa düşmanı cezalandırmak üzere sorulan bir ifade iken, *Sarı Zeybek* şiirinde yiğit bir efeye sorulan bir soru olduğundan dolayı dikkat çekmektedir.

Yahudilik ve İslamiyet’te arınma günleri kırk günlük bir süreyi kapsar; modern anlamdaki arınma olan karantinalar da çoğunlukla kırk günlük zaman dilimiyle ifade edilir (Schimmel, 1998, 268).

Ruh Adam’da kırk sayısının sembolik ifadesi, Uygur masalında kırk gün çam ağacının altına gelip kırk birinci gün ortadan kaybolan Açığma-Kün ile görülmektedir. Özellikle masallarda kırk sayısının olay örgüsüne kattığı mistik anlam, Açığma-Kün’ün kırk gün sonra ortadan kaybolmasıyla gösterilmiştir. Açığma-Kün’ün bu gidişi kırk birinci günde çam ağacının kuruması, yeşil otların yanması, akdoğanın ölümü ve Burkay’ın kendinden geçmesi gibi büyük felaketlere neden olmuştur.

Hz. Muhammed’e has bir sayı olarak anılan kırk, Muhammed isminin baş harfi olan “mim”in sembolik değerine de karşılık gelir. Aynı zamanda Hz. Peygamber’e kırk yaşında vahiy gelmesi, Mehdi’nin dünyaya gelişinde kırk yıl kalacak olması, dirilişin kırk yıl süreceği inancı bu sayının kutsi değerini ortaya koymaktadır (Çoruhlu, 2017, 276).

Arketipsel yolculuğun dönüş evresinde babanın dirilişini temsil eden Urungu, macerasına kırk yaşında çıkmıştır. Seçilmiş bir kahraman olan Urungu'nun kutsal bir sayı olarak addedilen kırk yaşı edebî metne yansıtılması dikkat çekmektedir.

Kür Şad ve kırk çerisinin vatanı için canını vermesi, bugün kullanılan “kırklara karışmak” ifadesinin bu olaydan geldiğini düşündürmektedir. *Deli Kurt* romanında Çakır'ın ortadan kaybolan Murad için “Kırklara mı karıştın?” (Atsız, 2012, 110) sözü yine sayının sembolik değerini taşıması bakımından önemlidir.

Görüldüğü gibi Atsız'ın sanat eserlerinde kullanılan renk ve sayı arketipleri, edebî eserin canlılık ve evrensellik kazanmasını sağlamıştır. Özellikle sayıların destan ve masallardakine benzer bir şekilde kullanılarak eserlere yansıtılması okuyucunun edebî eserden “ritm” yakalamasına ve kültürel olaylarla bağlantı kurarak “özdeşlik kurma”sına katkıda bulunmaktadır.

SONUÇ

Esere dönük eleştiri yöntemlerinden biri olan “arketipsel eleştiri”; edebî metindeki semboller, imgeleri ve mitik görüntüleri tespit ederek metnin estetik değerini ortaya çıkarma amacı gütmektedir. Bu metin inceleme yöntemi diğer yöntemlerde olduğu gibi bir okuma biçimi önererek metnin farklı katmanlarını ortaya çıkarır ve yeni bir bakış açısı sunar.

Psikanalitik kuramın öncü isimlerinden biri olan Carl Gustav Jung, arketip kavramı üzerine derin araştırmalar yapmış ve arketipi insan zihnindeki ortak imgeler olarak nitelendirmiştir. Evrensel bir niteliği olan bu imgeler, insan yaşantısının her alanına yansyarak hayatın farklı yönlerden kavranmasına yardımcı olur. Arketipler sadece mitik anlatılarda değil çağdaş metinlerde de kullanılmaktadır. Sonsuz bir döngüyle var olmaya devam eden arketipler, sanat eserlerine yazar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir tutumla yansıtılır.

Türk milliyetçiliğinin Cumhuriyet dönemindeki önder isimlerinden olan Hüseyin Nihal Atsız, hikâyeci, romancı ve şair yönleriyle de önemli bir sanatçıdır. Eserlerinde tarih, kültür ve mitolojinin verilerinden yararlanan Atsız, Türk edebiyatına farklı bir soluk getirerek kalıcı olmayı başarmıştır. “Hüseyin Nihal Atsız’ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile Tahlili” başlıklı bu çalışmada şu sonuçlar tespit edilmiştir:

1. Hüseyin Nihal Atsız, sanat metinlerinde Türk kültür ve mitolojisine geniş bir şekilde yer vermiştir. Mitolojinin edebî metne yansıyan formları, özellikle millî kimlik inşası üzerinde etkili olmuş Türk kültür ve mitolojisi hakkında bir farkındalık yaratma ve bu farkındalığı besleyerek okuyucunun millî bir şuur oluşturmasını hedeflemiştir. Bilhassa roman ve hikâyelerinde şahıslar kadrosu, mekân ve zaman unsurlarını mitolojinin verileriyle harmanlayan Atsız, bunları açık ya da örtük bir şekilde arketipsel imgelerle birleştirerek hem okuyucuya ve incelemeciye zengin bir malzeme sunmuştur.

2. Hüseyin Nihal Atsız'ın bilhassa *Bozkurtların Ölümü*, *Bozkurtlar Diriliyor (Bozkurtlar)*, *Deli Kurt ve Ruh Adam* romanları ile *Yolların Sonu*'ndaki bazı şiirleri mitik anlatılardaki yolculuk/aşama teması etrafında şekillenmiştir. Özellikle seçilmiş bir kahramanın somut ve ruhsal manada kendini gerçekleştirmeye çalıştığı bu yolculuk temi, okuyucunun özdeşlik kurabileceği evrensel bir tema olarak edebî metinlere yansımıştır.
3. Hüseyin Nihal Atsız'ın sanat eserlerinde şahıslar kadrosu salt iyi ve kötü karakterlerden oluşmaktadır; olay örgüsü bu figürler arasındaki çatışmalardan aynı zamanda bireyin gölgesi ile yaptığı hesaplaşmadan meydana gelmektedir. Bir kaos ortamında toplumu dönüştüren/iyileştiren asalet ve cesaretiyle nam salmış “seçilmiş kahramanlar” gölge, hilebaz gibi düşman arketipinin temsilleriyle çatışma hâlinindedir. Bu durum mitler, efsaneler ve masallardaki klasik iyi-kötü çatışmasının benzeridir. Atsız bu bağlamda da mitsel öğelerden yararlanarak sanat eserlerine farklılık katmış; tüm zorluklara rağmen iyilerin galip geldiği çatışmalar sonunda okuyucunun edebî metinlerden zevk alabileceği “merak”, “şaşkınlık”, “özdeşlik kurma” gibi pek çok duyunun harekete geçirilmesini sağlamıştır.

Atsız'ın sanat eserlerinde dikkat çeken kadın figürleri de iyiler ve kötüler olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. İyi kadınları daima zeki, güçlü ve savaşçı kimliğe sahip bir şekilde ifade eden Atsız, “Toprak Ana”, “Ocağın Hanımı”, “Dokuyucu Ana” gibi arketipsel kadın figürlerini temsil eden karakterlerle Türk kadın kimliğini yansıtmıştır. Türk mitolojisinde Umay, Ayızıt gibi mitik karakterlerle iyi kadınları özdeşleştiren Atsız; fedakârlık, vefa gibi duygularla harmanlanmış kadın karakterlerini özellikle kadın okuyucuların “sanki beni anlatıyor” şeklinde kendileriyle özdeşleştirmesini sağlamıştır. Kötü grupta yer alan kadınları ise mitlerdeki kötücül kadın tipinin simgesi olan Lilith ve türevlerinin özellikleriyle yansıtan Atsız bilhassa kadının dişiliğini kullanarak erkeği baştan çıkarma eylemini İçing Katun, Fulin, Yamzu gibi kadın karakterler üzerinden kurgulamıştır.

4. Hüseyin Nihal Atsız, sanat eserlerinde tabiat unsurlarına geniş ve derin anlamlar yüklemiştir. Şiirlerinde, hikâyelerinde ve romanlarında bu unsurlarından yoğun bir şekilde faydalanan Atsız; bazen bu öğeleri kişileştirerek okuyucuyu şaşkırtma amacı güder. Bilhassa *Bozkurtların Ölümü*, *Bozkurtlar Diriliyor (Bozkurtlar)* ve *Deli Kurt*

romanlarında ev içi mekânlardan ziyade geniş bir coğrafyayı tanıtan Atsız, bozkır kültürünün önemli iki simgesi olan “toprak” ve “çadır” öğelerini “anne” arketipini yansıtmak biçimde simgeleştirmiştir. Bunun yanında kuyu, mağara, dağ, orman gibi tabiat öğeleriyle de olay örgüsünü geliştirmiş; onlar aracılığıyla şahısların ruh hâllerini yansıtmıştır.

Anâsır-1 erbaanın unsurlarından olan hava, su, toprak ve ateşin yanında Türk mitolojisinde beşinci unsur kabul edilen ve pek çok mitte yeniden doğuşu simgeleyen “ağaç” unsurunu da çok yönlü anlamlar içerecek biçimde kullanmıştır.

5. Hüseyin Nihal Atsız’ın sanat eserlerinde zaman ve mekân bağlamında kullanılan mevsimler, yaşam döngüsünü yansıtmak bakımında evrensel bir özellik göstermektedir. Pek çok mitte baharın gelişi yeniden doğuşun habercisidir; eski Yunan’dan Türk mitolojisine kadar baharın gelişini kutlamak için yapılan bayramlar ve ayinler mevsimlerin insanlığın zihninde arketipsel bir değer olduğunu kanıtlamaktadır. Atsız da sanat eserlerinde bilhassa soğuk ve karlı kış dönemlerini kaos ve ölüm olgusuyla eşleştirirken; bahar ve yaz mevsimini uyanışın ve mutluluğun yansıması olarak ele almıştır. Atsız bu tutumla edebî eserlerine evrensellik kazandırmış aynı zamanda okuyucuya zengin bir mitik malzeme vererek estetik haz yaratmıştır.
6. Hüseyin Nihal Atsız’ın bilhassa romanlarında sıkça yer verdiği şiirsel öğeler, masallar ve efsaneler hem roman üslubu bakımından çok katmanlı bir yapı oluşturmuş hem de metnin anlam yönünü zenginleştirmiştir. Bunların yanında, sayı, renk ve isim sembolizasyonları ile olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu unsurlarının kuruluşları şaşırtıcı bir niteliğe kavuşturulmuştur.
7. Hüseyin Nihal Atsız’ın sanat eserlerinin etkileyiciliğinde arketipsel unsurların bariz bir etkisinin olduğu anlaşılmıştır. Zira arketipler, doğası gereği her insanda kaçınılmaz biçimde vardır; okuyucunun metinle özdeşlik kurmasında belirleyici bir işlev görürler. Özdeşlik kurmak, edebî haz yaratmada başat unsurlardandır.
8. Hüseyin Nihal Atsız, sanat eserleriyle toplumu dönüştüren yazarlardandır. Bunu yaparken sanatı ideolojiye kurban etmemesi gerçek sanatçı tutumudur. Bununla birlikte bazı şiirlerinde ideolojik söylemin estetik kaygıyı ikinci plana ittiği de gözlemlenir. Ancak bu durum Atsız’ı “şair” vasıftan geri bırakacak düzeyde değildir.

KAYNAKÇA

- Abdurrezzak, Ali Osman (2018). *Türk Destanlarından Kalevala Destanına Karşılaştırmalı Bir Mitoloji Araştırması*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Al, Hasan İ. (2014). “Hüseyin Nihal Atsız’ın Ruh Adam Romanında Gölge Arketipi”. V. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi. *İstanbul Kültür Üniversitesi*. TUDOK 2014. 23-24. 491-500.
- Al, Hasan İ. (2017). *Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov’un Sanat Eserleri*. Erciyes Üniversitesi SBE. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kayseri.
- And, Metin (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Armutak, A. (2002). “Doğu Ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi I. Memeli Hayvanlar”. *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*. 28 (2), 411 - 427.
- Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler*. (Çev. Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2007). *Ateşin Tin Çözümlemesi*. Öteki Yayınevi.
- Bayat, Fuzuli (2013). *Oğuz Destan Dünyası Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, Fuzuli (2016). *Türk Mitolojik Sistemi. Cilt: 2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, Fuzuli (2017). *Türk Mitolojik Sistemi. Cilt: 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, Fuzuli (2018). *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, Fuzuli (2019). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Baypınar, Yüksel (1978). “Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme”. *DTCF Dergisi*. C: 29. S:1.4. Ankara.
- Beydilli, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Biray, Nergis (2009). “12 Hayvanlı Türk Takvimi -Zamana Ve İnsana Hükmetmek” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları*

Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı s.7, Taed 39 Erzurum. S. 671 – 683. (1-10.s)

Bonnefoy, Yves (2000). *Antik Dünya Ve Geleneksel Toplumlarda Dinler Ve Mitolojiler Sözlüğü II. CİLT K-Z.* (Çev. Levent Yılmaz) Dost Kitabevi Yayınları.

Bonnefoy, Yves (2000a). *Antik Dünya Ve Geleneksel Toplumlarda Dinler Ve Mitolojiler Sözlüğü I. CİLT A-K.* (Çev. Levent Yılmaz) Dost Kitabevi Yayınları.

Campbell, Joseph (1993). *Doğu Mitolojisi-Tanrının Maskeleri.* (Çev. Kudret Emiroğlu) Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, Joseph (1994). *Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri.* (Çev. Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, Joseph (1995). *İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri.* (Çev. Kudret Emiroğlu) Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Can, Şefik (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çetişli, İsmail (2014). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Yaşar (2019a). *Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2019b). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi Cilt.1.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Demiralp, Oğuz (2011). *Kutup Noktası Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demirci, Kürşad (1991). *Hinduizm'in Kutsal Metinleri Vedalar.* İstanbul: İşaret Yayınları.

Demirel Bozkurt; Dr. Özlem ve Aytül Hadimli. Ümran Sevil (2014). "Günümüzde Lohusalıkta Devam Eden Albasması Ve Kırklama Uygulamaları" *Ege Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Dergisi.* 30 (1):111-126. 118.

Dumézil, Georges (2000). *Kafkas Halkları Mitolojisi.* Ankara: Ayraç Yayınevi.

- Düzgün, Ülkü Kara (2014). *Türk Destan Kahramanı ve Başkurt Destanlarının Tipolojisi*. Konya: Kömen Yayınları.
- Eberhard, Wolfram (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü Çin Hayatı Ve Düşüncesinde Gizli Simgeler*. (Çev. Prof. Dr. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ecilasun, Ahmet Bican (2019). *Atsız Türkçülüğün Mistik Önderi*. Ankara: Panama Yayınları.
- Ekici, Metin (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası, Soylamalar ve 13. Boy, Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev. Ümit Altuğ) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm, İlkel Esrime Teknikleri*. (Çev. İsmet Birkan) Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, Mircea (2003a). *Demirciler ve Simyacılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2003b). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2003c). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına. Cilt:1*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2009). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-Muhammed'den Reform Çağına. Cilt:3*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2018). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, Mircea (2019). *Kutsal ve Kutsal Dışı-Dinin Doğası*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ergun, Metin (2013). "Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikâyelerindeki Yansımaları/140-141". *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (Yay. Haz. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Erhat, Azra (1997). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki (1987). *Anadolu İnançları Anadolu Mitolojisi İnanç-Söylence Bağlantısı*. Geçit Kitabevi.

- Fordham, Frieda (1997). *Jung Psikolojisi*. (Çev. Aslan Yalçın). İstanbul: Say Yayınları.
- Frazer, James G. (2004). *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri. Cilt I*. (Çev. Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınları.
- Frazer, James G. (2012). *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri. Cilt II*. (Çev. Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınları.
- Frazer, James G. (2018a). *Adonis, Attis, Osiris-Doğu Dinleri Tarihi Araştırmalar-I*. (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Frazer, James G. (2018b). *Adonis, Attis, Osiris-Doğu Dinleri Tarihi Araştırmalar-II*. (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Fromm, Erich (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. (Çev. Aydın Arıtan) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. (Çev. Hande Koçak) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, Deniz (2015). *Bitki Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, Deniz (2017). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gilchrist, Cherry (1993). *Dokuzlar Çemberi*. (Çev. Şen Süer Kaya) İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Gökalp, Ziya (2015). *Türk Töresi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Graves, Robert (2010). *Yunan Mitleri/Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*. (Çev. Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları.
- Grimal, Pierre (2012). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gültepe, Necati (2017). *Türk Kadın Tarihine Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Hacaloğlu, Yücel (2013). *Atsız'ın Mektupları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Hooke, Samuel H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi/Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları*. (Çev. Alâeddin Şenel) Ankara: İmge Kitabevi.
- İnan, Abdulkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Jung, Carl Gustav (1998a). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri-Konferanslar*. (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (1998b). *Psikoloji ve Din*. (Çev. Raziye Karabey). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev. Ender Gürol). Payel Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2008). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2009a). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2009b). *İnsan ve Sembolleri*. (Çev. Ali Nihat Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us.
- Jung, Carl Gustav (2015a). *Feminen-Dişillğin Farklı Yüzleri*. (Çev. Tuğrul Veli Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, Carl Gustav (2015b). *Psikoterapi Pratiği*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme (Bilinçdışı Psikolojisi) (Ben ve Bilinçdışı)*. (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, Carl Gustav (2017a). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2017b). *Rüyalar*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, Carl Gustav (2019). *Maskülen-Erilliğin Farklı Yüzleri*. (Çev. Didem Gamze Erdinç). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Karakurt, Deniz (2012). *Türk Söylence Sözlüğü*. e- kitap.
- Kerényi, Carl (2012a). *Eleusis Anne Kız Arketip İmgesi*. (Çev. Tüba Bayraktar Yaşar) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kerényi, Carl (2012b). *Prometheus, İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi*. (Çev. Tacıbaht Türel). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Korucu, Ayşe Arzu (2006). *Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allan*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum.

- Korucu, Ayşe Arzu (2019). “Ruh Adam’da Animayla Aydınlanan Yeniden Doğuş Arketipi: Selim Pusat’ın Sonsuz İstirabı”. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8 (Ek Sayı 1): s. 723-737.
- Mascetti, Manuella Dunn (2000). *İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi*. (Çev. Belkıs Çorakçı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Mirzaoğlu Sıvacı, F. Gülay (2005). “Türklerde Mitolojik Unsurlar”. *Türkbilig*. Sayı:10, s.34-53.
- Moore, Robert and Douglas Gillette King (1990). *Warrior, Magician, Lover Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. America: Harper Collins USA.
- Moran, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. Cem Yayınevi.
- Murphy, Joseph (2009). *Bilinçaltının Gücü*. (Çev. Aslı Şimşek). İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2012). *İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Ögel, Bahaeddin (2003). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özdemir, Cihan (2007). *Atsız Bey, Hüseyin Nihal Atsız’ın Hayatı, Fikirleri ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özdemir, Hakkı (2013). *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Pala, İskender (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pearson, Carol S. (2003). *İçimizdeki Kahraman*. (Çev. Semra Ayanbaşı). İstanbul: Akaşa Yayınları.
- Rank, Otto (2016). *Kahramanın Doğuş Miti*. (Çev. Gökçe Yavaş). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Roux, Jean Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.

- Roux, Jean Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev. Musa Yaşar Sağlam). BilgeSu Yayıncılık.
- Russell, Jeffrey Burton (2001). *Lucifer-Ortaçağda Şeytan*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sandner, Donal F. Ve Steven H. Wong (2000). *Kutsal Miras, Yılanın Biri Beni Şaman Yoluna Çağırıyor, Şamanlık ve Jung Psikolojisi*. (Çev. Nur Yener). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Sarıççek, M. ve B. Boza (2017). “Şehriyar’ın Şiirlerinde Mevsim Olgusunun Mitsel/Arketipsel Yönden Tahlili”. (*Uluslararası Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 3 Muhammed Hüseyin Şehriyar*). Bursa. 7-8 Kasım 2016, s.79-91.
- Sarıççek, M. ve B. Boza (2018). “Kassandra Damgası ve İnsan Irkının İntiharı”. (*Uluslararası Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri Cengiz Aytmatov*). 27- 28 Kasım 2017. Bursa Bilgi Şölenleri Serisi: 4. Bursa. S.291- 302.
- Sarıççek, Mümtaz (2013). *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu*. Kayseri: Tezmer.
- Sarıççek, Mümtaz (2014a). “Evin Sahibi Hikâyesinde Bir Arketipsel Figür: Yılan”. s.391-407. *Yılan Kitabı*, (Edt: Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sarıççek, Mümtaz (2014b). “Gölgeler’de Gölge Arketipi”. Mehmet Âkif ve Gölgeler. *Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı Mehmet Akif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları* s. 66-75. Ankara.
- Schimmel, Annemarie (1998). *Sayıların Gizemi*. (Çev. Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schimmel, Annemarie (2004). *Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sertkaya, Osman Fikri (2014). *Hüseyin Nihâl Atsız Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Stevens, Anthony (1999). *Jung*. (Çev. Ayda Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tokyürek, Hacer (2013). “Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* (33). Bahar. s.221-281.

Uzelli, Gönül (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wellek René ve Austin Warren (2013). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Werner, E.T. Chalmers (2010). *Çin Mitleri ve Efsaneleri*. İzmir: İlya Yayınevi.

Wilkinson, Kathryn (2011). *Semboller ve İşaretler*. (Çev. Seda Toksoy). İstanbul: Alfa Yayınları.

www.kuran-ikerim.org

www.sozluk.gov.tr

Yılmaz, Cemre (2017). “Yerel Masalların Hollywood Yüzü: Disney Animasyonlarında Sözde-Özgür Yeni Prenses Figürleri”. *Varlık Dergisi*. Sayı 1318. Temmuz 2017. 12.s (9-13).

Yonar, Gönül (2018). *Yaratılış Mitolojileri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yonar, Gönül (2019). *Kıyamet Mitolojileri- Kurtla Kıyamete Kalmak*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Zimmer, Heinrich (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserleri

Atsız, Hüseyin Nihal (2012). *Deli Kurt*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2014a). *Bozkurtlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2014b). *Ruh Adam*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2014c). *Yolların Sonu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2018). *Dalkavuklar Gecesi/Z Vitamini*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2019). *Hikâyeler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Büşra BOZA

E-mail: busraboza@gmail.com

Telefon: 0 507 599 95 40

Adres: Ertuğrul Gazi Mah. Erkovan Cad. Tuğra Apt. 15/11

Kocasinan/KAYSERİ

EĞİTİM BİLGİLERİ

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans (Tezli)	Erciyes Üniversitesi	2020
Lisans	Erciyes Üniversitesi	2017

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR