

GÜVERCİNE AĞIT'TA BEKTAŞİLİĞİN İZLERİ TRACES OF BEKTASHISM IN *GÜVERCİNE AĞIT*

ÖZGE AKSOY SERDAROĞLU   *

Sorumlu Yazar/Correspondence

Öz

Gürsel Korat, çağdaş Türk edebiyatı tarihinde Anadolu'nun çok kültürlü, çok dilli ve çok dinli atmosferini kaleme aldığı roman, öykü ve incelemeleriyle öne çıkar. Korat'ın Kapadokya'yı tarihî bir arka plan eşliğinde ele aldığı *Zaman Yeli*, *Güvercine Ağıt* ve *Kalenderiye* adını verdiği romanları, ünlü *Çiftaslan* üçlemesini oluşturur. *Çiftaslan* üçlemesinin ilk baskısını 1999 yılında yapan ikinci romanı *Güvercine Ağıt* ise Bektaşiliğin tarihî birikimine, felsefesine ve bir inanç sistemi olarak geleneksel özgül değerlerine odaklanmasıyla dikkat çekicidir. Makalede, *Güvercine Ağıt*'ta Bektaşilik tarihi ve felsefesi; “dört kapı ve kırk makam”, “babagan bir derviş olmak”, “dize, nefes ve deyişler”, “don değiştirme, çile odası ve cavlaklık” başlıkları altında belirlenir. Buna ek olarak ruh göçü, Ene'l hakk ve cinsel yaşamdan soyutlanma gibi Bektaşiliğin geleneksel birikiminin, romanda doğrudan dünya merkezli, evrimin doğanın küçük süreçlerden oluşan büyük süreç olduğu yönündeki yaklaşımına koşut bir biçimde yeniden yorumlandığı da görülür. Cinsellik de bu bağlamda insanlığın göz ardı edilemeyen, bastırılmayan ya da yok sayılmayan bir gerçekliği olarak romanda “Saruca Abdal” ile “Gülbeyaz” arasındaki aşktan filizlenerek belirir. Bu makale, tarihin gerçeklikle kurduğu ilişkiye mesafeli ve şüpheli bir gözle bakmayı öneren yeni tarihselci bakışın ışığında *Güvercine Ağıt*'a yansıyan Bektaşiliğin izlerini ele alır. Yeni tarihselci bakışta edebiyat ve tarihin gerçekliği arasındaki sınırlar muğlaktır. Söz gelimi kurmaca bir yapıtta anlatıcı, gerçekliği, kendisinin ve okurun entelektüel donanımının yardımıyla yeniden oluşturur. *Güvercine Ağıt* söz konusu edilen tüm yönleriyle yeni tarihselci bakışa göre Bektaşiliğin kimi geleneksel özgül değerlerine ilişkin anlatıcının yeni bir kavrayış ve yorum getirdiği özgün bir yapıttır. Bu yapıt, yalnızca Bektaşiliğin değil, bunun yanında Hristiyanlık ve İslamiyet'in de birtakım kalıplaşan inanç kabullerine yönelik evrensel kimi yeni eleştirel bakış açıları önerir.

Anahtar Kelimeler: *Hacı Bektaş Veli, Bektaşi, Bektaşilik, derviş, yeni tarihselcilik.*

Abstract

Gürsel Korat stands out in the history of contemporary Turkish literature with his novels, stories and studies that he wrote about the multicultural, multilingual and multi-religious atmosphere of Anatolia. Korat's novels *Zaman Yeli*, *Güvercine Ağıt*

* Sorumlu Yazar, Başkent Üniversitesi, ozgeaksoy_tde@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9567-2739.

and *Kalenderiye*, in which he deals with Cappadocia with a historical background, form the famous *Çiftaslan* trilogy. The second novel of the *Çiftaslan* trilogy, *Güvercine Ağıt*, which made its first edition in 1999, is noteworthy for its focus on the historical accumulation, philosophy and traditional values of Bektashism as a belief system. This article deals with the traces of Bektashism reflected in *Güvercine Ağıt* in the light of the new historicist perspective, which proposes to look at the relationship that history establishes with reality with a distant and suspicious eye. The boundaries between the reality of literature and history are blurred. The narrator reconstructs reality with the help of his own and the reader's intellectual equipment in a work of fiction. The analysis emphasizes the historical framework of Bektashism and the traditional specific values as a belief system, in addition to referring to the traditional images of Bektashism mentioned in the novel under the titles of "four doors forty maqams," "being a babagan dervish," "verses, breaths (nefesler) and folk poems," and "metamorphosis, ordeal room, and *cavlaklık*." In addition, the traditional accumulation of Bektashism such as transmigration, Ene'l hak and isolation from sexual life is reinterpreted in a direct world-centered approach, in line with the approach that evolution is a big process consisting of small processes. In this context, sexuality emerges from the love between "Saruca Abdal" and "Gülbeyaz" as a reality of humanity that cannot be ignored, suppressed or ignored. *Güvercine Ağıt* is a unique work in which the narrator brings a new understanding and interpretation of some traditional specific values of Bektashism according to the new historicist perspective with all its aspects. Also, I argue that the narrator presents new interpretations of various traditional values of Bektashism in *Güvercine Ağıt* and that the novel offers new critical perspectives on certain stereotypical belief assumptions, including Christianity and Islam.

Key Words: *Hacı Bektaş Veli, Bektashi, Bektashism, dervish, new historicism.*

Giriş

Öykü ve senaryonun yanında oyun, roman, inceleme ve çocuk kitabı gibi türler de kaleme alan Gürsel Korat'ın *Güvercine Ağıt* romanında Bektaşilik geleneğinin izlerini ele alan bu çalışmanın amacı; "Saruca Abdal" adlı Kalenderi bir dervişin inanç ve düşünce evreninde yaşadığı dönüşümü, Hristiyanlık ve İslamiyet'e dair getirilen kimi eleştirileri yeni tarihselciliğin öngördüğü bakış açısıyla incelemektir. Gürsel Korat'ın *Çiftaslan* serisinin ikinci romanı *Güvercine Ağıt*'tir. Serinin ilk romanı *Zaman Yeli*'nde anlatılanlardan yaklaşık yarım yüzyıl sonraki dönem *Güvercine Ağıt*'ta ele alınır. Serinin üçüncü romanı *Kalenderiye* de yine Kapadokya merkezli bir Kalenderilik anlatısıdır. Bektaşiliğin bir tema olarak yeni tarihselcilik bağlamında romana yansıyan yönlerine odaklanan bu makale, *Güvercine Ağıt*'ta Bektaşiliğin izlerini; tarih ile edebiyat ilişkisini muğlaklaştıran, özgün bir kurmaca gerçeklik içinde yeni bir yorum olarak okumayı önerir. *Güvercine Ağıt*'ı her şeyden önce tarihi bir dönemin ürünü olarak ele alır. Tarihin işaret ettiği Bektaşilik ile edebiyatın yarattığı Bektaşilik ayrımında anlatıcı ile okurların yeni kurmaca gerçeklikte etkinliği üzerinde durur. Çünkü yeni tarihselci bakış açısına göre gerçeklik; bütünlüğü olmayan, eksik bir yapıdır ve ancak kurmaca yoluyla gerçekliğin eksik bırakılan parçaları doldurulabilir. Tarihi bir sürecin malzemesi olarak kabul edildiğinde romanın ve elbette diğer edebi yapıtların, geçmişe ilişkin gerçekliği arama yolunda değiştirici ve dönüştürücü etkisi söz konusu edilir. Söz gelimi Çimen Günay Erkol ve Hazel Melek Akdik Bener (2022, 444); Korat'ın 1915 yılının Nevşehir'ini konu aldığı romanı *Unutkan Ayna*'yı "Mekân, Travmatik Bellek ve Edebiyat: Bir Tarihsel Roman Olarak" inceledikleri makalesi de bu bağlamda önemli bir boşluğu doldurur. Çünkü bu makale ile varılan sonuçlardan biri, *Unutkan Ayna*'nın bir roman olarak "travmatik tarihin" edebiyat yoluyla "dönüşümü"nü temsil etmesidir. "Okur" ve "edebiyat" ilişkisinin "ölçülemeyen yönleri"ne odaklanmasındır.

Yeni tarihselcilik, Stephen Greenblatt, Luis Montrose gibi araştırmacılar tara-

findan eleştirel bir yöntem olarak ilk kez 1980’lerde ortaya atılır. Tarihin zamandizinsel sebep-sonuç ilişkilerini “nesnel” bir şekilde yorumladığını iddia eden yaklaşımına alternatif bir bakış açıdır. Bir edebiyat metnini anlamak için tarihe başvurulabilir fakat bu başvuruda nesnellik iddiası yoktur. Çünkü tarih, geçmişin “doğru” ya da “gerçek” yönlerini belirleyemez. Bu bağlamda tarihin gerçeklikle kurduğu ilişkiye mesafeli ve şüpheli bir gözle bakan yeni tarihselcilik, gerçekliği; toplumsal, politik ve kültürel pratiklerin izini sürerek yakalamaya çalışır. Tarih kavramının gerçeklikle kurduğu bağ üzerine yeniden düşünülür. Tarihin gerçeklikle kurduğu bağın güvenilirliği ya da doğruluğundan kuşku duyulur. Çünkü tarih, geçmişi eksiksiz ve bütünlüklü bir biçimde yazamaz. Yaşanan gerçeklik, yalnız kimi yönleriyle kaydedilebilir. Silinen ve bazen kaybolan tarih içinde, gerçekliği ve diğer boşlukları tarihçi bizzat kendisi doldurur. Tarih ile edebiyat gerçekliğe getirdikleri bakış açıları dolayısıyla birbirinden çok farklı olmayan kurmaca evrenler olarak düşünülür. Edebiyat metni ile tarih metni arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Tarihi metin, edebiyat metni gibi okunabilir ve değerlendirilebilir. Serpil Opperman (2006, 16) yeni tarihselciliği Louis Montrose’nin yaklaşımını öne sürerek “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” şeklinde açıklar. Edebiyat metni de tarihi belgeler gibi okunabilir ve incelenebilir. Aynı şekilde edebi metinler de tarihi metinler gibi okunabilir. Edebiyat tarihe, tarih de edebiyata yaklaşır. Söz gelimi bir romanda tarihi bir konudan söz eden bir kurmaca ortam varsa bu kez tarihçi yerine anlatıcı devrededir ve gerçekliği, kendisinin ve okurun entelektüel donanımının yardımıyla yeniden düşünüp yorumlar. Gerçeklik, tarih biliminin verileriyle değil anlatıcı ve okurun kültürel arka planından ilerler.

Güvercine Ağıt’taki zaman, mekân ve tarihle örülü kurmaca evren, yeni tarihselci yaklaşıma uygun niteliklerle kuruludur. Romanın başlangıcında olayların 1294 yılında gerçekleştiği açıkça ifade edilir. Romanda tarihî bir dekor olarak anlatılan Moğolların Anadolu’yu işgali, 1243 yılındaki Köseadağ Savaşından sonra Anadolu Selçuklu Devletinin sistematüğünü ve kültürünü askeri, hukuki ve ekonomik açılardan etkileyen önemli tarihî bir gerçeklik olarak bilinir (Erkoç, 2005, 37). Bu savaştan sonraki yıllarda Konya, Nevşehir vb. iller ve çevresinin büyük bir Moğol baskısı altında kaldığından romanda da söz edilir. Oldukça sert vergi yükümlülükleri, orantsız güç kullanımıyla bastırılmaya çalışılan kimi isyanlar ve bütün bunlardan dolayı düzenlilik içinde sürüp gitmesi imkansızlaşmış bir yaşam, romanda da söz konusudur.

Yazar ve okur, rolleri ve işlevleri doğrultusunda gerçekliği, organize biçimde yeniden kurar. Boşlukları beraber doldurur. Gerçeklik, kimi yönleriyle okurun yazarla birlikte yeniden dokuduğu bir motiftir. Tarih ve edebiyat, bu bağlamda birbirini aynı oranda etkilemeli ve birbirini aynı oranda yansıtmalıdır. Birinin diğerine göre önceliği ya da sonralığı yoktur. Tarihle koşut, tutarlı ya da çelişkili kimi durumlar kurmaca evrende var olabilir. Kurmaca evrendeki gerçeklik tam da kurmaca olduğu için sorgulanamaz.

Bu makalede *Güvercine Ağıt*’ta tarihi gerçekliği bulunmayan fakat tarihi gerçekliği yeniden kuran roman kişilerine odaklanılır. Söz gelimi “Saruca Abdal”, romanda tarihteki Kalendarî dervişlerin özelliklerine ve Kalendarî tarikatının işleyişine yönelik kimi bilgileri temsil eder ama gerçeklikte kanıya canıyla “Saruca Abdal” adıyla bilinen bir derviş hiçbir zaman var olmamıştır. Yine “Gülbeyaz” da “XIII. yüzyılda kadınların oluşturduğu ileri sürülen bir teşkilat” (Köprülü, 1991, 415) olduğu kabul edilen Bâcıyân-ı Rûm’un, kadın dervişlerinden biri olarak tarihi gerçekliği romanda yeniden kurar fakat o da tıpkı Saruca Abdal gibi gerçeklikte “Gülbeyaz” adıyla hiçbir zaman yaşamamış biridir. Stavro da bu romanda Anadolu Selçuklu Devleti tarihinde, seyri değiştiren kritik görevleri dolayısıyla bilinen “emir”lerin gerçekte hiç yaşamamış hayalî bir izdüşümüdür. Kurmaca evrende tarih ve edebiyat ilişkisinin ortaya çıkardığı boşlukları okur ve yazar birlikte doldurur. Söz konusu roman kişilerinin tarihi gerçekliklerini anlatıcı da okur da sorgulanamaz.

Bu makalenin amacı, on üçüncü yüzyıl sonları, on dördüncü yüzyıl başlarında etkisi iyice artan Moğol baskısı karşısında Anadolu coğrafyasının değişen toplumsal, politik, askeri, ekonomik ve kültürel dokusunu tarihi bir gerçeklik ve bir dekor olarak işleyen bir roman olan *Güvercine Ağıt*'taki Kalenderî ve Bâcîyân-ı Rûm gibi dönemin öne çıkan tarikatlarının öğretî yapılarının dervişler tarafından sorgulanan ve çığneden kurallarına yeni tarihselci bakışa koşut biçimde tarih ve kurmacanın bir aradallığı dolayımında yaklaşmaktır. *Güvercine Ağıt*'ın tüm bu yönleriyle alternatif bir Bektaşılık gerçekliğini nasıl önerdiği üzerinde durmaktır.

1. *Güvercine Ağıt*'ın Kurmaca Evreni

Roman, 1294 yılında Anadolu'da Moğol baskısının işgale dönüştüğü dönemi anlatır. Bu dönemde Selçuklu ülkesi, Moğollar tarafından tehdit edilmektedir ve buna karşılık Selçuklu yönetimi birtakım politik adımlar atmaktadır. Güç mücadeleleri, hırs, korku, beşerî ve ilahi aşk, ölüm, dürüstlük, kötülük gibi izlekler etrafında Bektaşî tarikatına mensup dervişler ile Selçuklu yönetimi arasında yaşanan ilişkilerden söz edilir.

İlk bölüm, Civan adlı bir keşişin Toroslardan Binboğalara doğru, Kayseri yolunda manastıra giderken ormanda kaybolduğunu anladığı an başlar. Civan, ormanda yolunu bulmaya çalıştığı sırada Türkmenlere esir düşer.

Romanda, Peristrama'nın emiri olan Stavro'nun elli yıl önceki bir lanetten duyduğu korku ve nefret duygusu yer alır. Bu lanete göre Haydar, Stavro'nun annesi olan Tamara'nın babasıdır. Haydar'ın Tamara dışındaki tüm çocukları teker teker yaşama veda eder. Stavro'nun sağlıklı bir yaşlılığa doğru yol aldığı düşünülen annesi Tamara, günün birinde beklenmedik şekilde merdivenden düşerek ölür. Stavro dolayısıyla dedesi Haydar'dan nefret ederek ve dedesinin yazgının başına gelmesinden oldukça korkarak yaşar.

Saruca Abdal adlı bir Kalenderî derviş, elli yıl önce Haydar adlı bir "deli" ile olan anısını hatırlayacaktır. Fâzıl ise Haydar'ın yeğenidir fakat bunu kendisi de bilmiyordur. Mihayıl ise bir keşiştir. Türkmenlere esir düşen Civan'a Urkuş ya da Şamnalika olarak bilinen Türkmen bir kadın, tableten sürekli hikâyeler okur. Stavro'nun eşi ve Episkopos, Fâzıl'dan haberdardır fakat bunu Stavro'ya nasıl söyleyeceklerine dair kaygı duymaktadırlar. Handili adlı bir diğer roman kişisi, "Çiftaslan İsyanı"na dair detayları verir. Romanda, adaletli bir düzen ve hiyerarşinin olmadığı bir sistemi savunanlara yönelik Moğolların ezici bir baskı kurması işlenir. Alitokuş adında bir destan anlatıcısı "Moğol casusu" olarak suçlanır ve acımasızca katledilir. Ardından Civan da tutuklanır. Selçuklu'nun önceden bildiği bir baskın söz konusudur. Bu, Kayseri'ye yönelik Muhyiddin'in baskınıdır. Moğollardan yana olduğu düşünülen Mengüberdi katledilir. Stavro da Haydar'ın Saruca Abdal tarafından sevildiğini bildiği için Saruca Abdal'ı tutuklatmak ister. Stavro, onun bir Moğol casusu olduğu yönünde bir iddia ortaya atarak onu tutuklatır. Zindan, dervişin zikir etkinliğini gerçekleştirdiği bir mekân olarak dikkat çeker. Ayrıca Saruca Abdal'ın nefesleri de Bektaşîliğin felsefesini ortaya koymasına bakımından öne çıkar. Saruca Abdal, ağır işkenceler gördüğü zindanda Gülbeyaz'a rastlar. Gülbeyaz, Haydar'a inanan bir derviştir. Saruca Abdal, kadın dervişliğine dair Gülbeyaz ile sohbet eder. Kadınların derviş olmasını eleştirir. Gülbeyaz bu noktada hayal kırıklığı yaşar. Stavro, peşini bırakmayan korkunun esiri olarak bu kez Fâzıl'dan kurtulması gerektiğine inanarak ona duyduğu düşmanlığı artırır. Civan, papaz olduğunu kanıtlayamadığı için ağır işkencelere maruz kalır. Şahveli, Şamnalika'nın ölen eski eşinin babasıdır ve zindanda Civan ile karşılaşır. Şamnalika da aynı zamanda Muhyiddin'in esiridir. Gülbeyaz ve Saruca Abdal arasında filizlenen aşk, Saruca Abdal tarafından Bektaşîliğin bazı öğretilerinin köktenci biçimde sorgulanmasına neden olur. Stavro, Fâzıl ile Mihayıl'ı zindana atır. Aynı zindanda artık Saruca Abdal, Gülbeyaz, Fâzıl, Mihayıl ve Guisepe Manzone bulunur. Muhyiddin,

Selçuklu sultanının verdiği yetkilerin dışına çıktığı için cezalandırılarak emirlikten men edilir. Şamnalika, Civan ve Şahveli esirlikten kurtulur. Guiseppe Manzone ve Mihayıl da kurtulur. Fakat Stavro, Fâzıl ile Gülbeyaz'ı öldürmeyi planlamaktadır. Romanın sonunda Stavro, bu insanları katlettiği için kısmen pişman olsa da duyduğu vicdan azabını şeytana yükleyerek kendisini rahatlatma yoluna gider. Stavro, Fâzıl ile Gülbeyaz'ın cansız bedenlerinin yanından Saruca Abdal'ı almaya geldiği zaman Saruca Abdal'ın da çoktan öldüğünü görür ve bastıramadığı vicdan azabı, onun kurtulduğunu zannettiği Haydar'ın laneti olarak ölene kadar kendisine refakat eder.

2. Dört Kapı ve Kırk Makam

Bektaşiliğin gereklilikleri ve aşamalarını temsil eden şeriat kapısı, tarikat kapısı, marifet kapısı ve hakikat kapısı olarak bilinen dört kapının toplam kırk makamı vardır. *Güvercine Ağıt*'ta “dört kapı” ve “kırk makam” üzerine yapılan karakteristlik inanç sistematüğinden söz edilir. Romanda Saruca Abdal adlı derviş, benimsediği Bektaşî öğretilerine başlangıçta uygun biçimde davranış sergiler. Derviş için beş duyuyla gerçekleştirdiği her eylemin bir alt metni olmalıdır:

“Saruca Abdal, Hakikat Kapısı'nın gereğini yerine getirebilmek için bilgidenden öte sezgiyle davranmayı, her şeydeki gizli anlamı aramayı bir alışkanlık haline getirmişti; göklerin haritası neye işaret ediyordu?” (Korat, 2021, 29).

Saruca Abdal'ın görünenin ötesindeki gerçeği düşünerek kendi “cevheri”nin ne olduğunu düşünmeye başladığı anda aklından geçenlerin Bektaşilik'in dört kapısı olması da Bektaşiliğin romandaki yansımalarından biridir. Anlatıcı, Saruca Abdal'ın imgelemi üzerinden bilgi verir: “Şeriat kavmi havadur” dedi mırıldanarak, tarikat kavminin ateş; marifet kavminin su, hakikat kavminin ise toprak olduğunu aklından geçirirken yüzünü kaşdı, gözünün birini kısmıştı, bir cebir sorusu düşünür gibiydi” (Korat, 2021, 30).

Anlatıcı, Saruca Abdal'ın Bektaşilik tarikatına mensup bir derviş olarak gerekliliklerini tamamladığı kapıları anlatırken her bir kapının niteliklerini de ifade eder. Bektaşiliğin inanç sistematüğünün kısa bir özeti gibi dört kapıyı geçmek için uyması gereken kuralları açıklar:

Kur'an'ı eksiksiz öğrendiği şeriat kapısını; tüm dinleri öğrenip mürşitten el aldığı tarikat kapısını; şeyhinden el aldığı marifet kapısını büyük bir sabır ve olgunlukla geçmişti; halifeden el alması, şeyh olup bir tekkeye çekilmesi çok yakındı. Bu nedenle dervişlikte en yüksek düzey olan hakikat kapısına ulaşmanın anahtarını arıyor, yıllardır-kaybettiğini yalnızca kendisinin bildiği o tartışmayı kazanacağı bir kerametın peşinde yürüyordu (Korat, 2021, 27).

Bektaşiliğin *Güvercine Ağıt*'a yansıyan dört kapı ve kırk makam öğretisinin tarihî ve felsefî dinamiklerine ilişkin başka, yeni bir yorumu yoktur. Dört kapı ve kırk makam öğretisinin geleneksel birikimi romanda yalnızca Saruca Abdal kişisi üzerinden işlenir.

3. “Babagan Bir Derviş” Olmak

Anlatıcı, *Güvercine Ağıt*'ta İhlara'ya doğru yol alırken kırk gün boyunca “çileye kapanan” Saruca Abdal'ın “babagan bir derviş” olarak yapması gerekenleri, “cerre çıkmak” ve “dilenmek” olarak işler (Korat, 2021, 106). Bektaşiliğin iki büyük kolundan biri “Babagânlık”, diğer kolun yani Çelebiler'in tersine herhangi bir soydan gelmez ve doğrudan tarikat sistematüğünde örgütlenir (Çıplak-Çevik, 2019, 24-39). Saruca Abdal'ın derviş olarak kadınlarla ilişki kurması, onlara ilgi duyması yasaktır: “Bir babagan derviş, Tanrı gibi davranmalıydı, üremekten kaçınmalı ve ruhta çokluğa varmalıydı. O zaman dervişlik gelir, o zaman bilgi aracısız görünürdü” (Korat, 2021,

27).

“Cerre çıkmak” ile dini açıdan eğitilmiş sayılabilecek öğrencilerin, tarikat mensupları ve ehillerinin ya da kanaat önderlerinin camilerde toplantılar düzenleyerek halkı aydınlatmaları ifade edilir (İpşirli, 1993, 388-389). Öte yandan hakikatin ardında koşan; “cerrar” olarak da adlandırılan bu kimseler, söz konusu zorlu nefis mücadelesi sürecinde; eğitim aldıkları medresenin civarındaki yerleşim yerlerinden beslenme ihtiyaçlarını minimum düzeyde talep ederler. Ekinlerin biçildiği ve alınan ürünlerin toplandığı zamanlarda da yine bu kimseler, o senenin veriminden nasiplenmek amacıyla ürün talep ettikleri bölgenin sınırlarını genişletirler (Musalı-Ayyıldız-Gökmen, 2022, 79). “Derviş” sözcüğünün kökenine dair birçok farklı görüş ortaya atılmış olsa da “kelimenin eskiden beri “yoksul ve dilenci” anlamında kullanılmış olduğu” kesin olarak kabul edilmektedir (Yazıcı, 1994, 188-190). İhlara yolunda Saruca Abdal’ın “babagan bir derviş” olarak görüntüsü verilir ve hareket halinde bir beden gücüyle birlikte halkı sürekli aydınlatmayı hedefleyen bir zihin işçiliği etrafında şekillenir:

Boynuzlu börk, çığlak kafasını güneşten koruyordu ama boynundaki ve kulağındaki iki demir halkalar güneşten ısındığı için canı yanıyordu. Hırkasının üzerinde bir keçi pöstekisi, belinde kalın bir kuşak vardı. Sırtında içi dolu bir torba, boynunda ise dilenirken kullandığı *keçgül* denen bir kap taşıyordu. Çıplak ayaklıydı, sakınımsız yürüyordu, arada bir başını kaldırıp mavi gözlerini kısarak ileriye bakıyordu (Korat, 2021, 109).

Anlatıcının yukarıda Saruca Abdal adını vererek çizdiği derviş profiliyle arka planda aslında vermek istediği bilgi; “(...) sufi gelenek içerisinde “Keşkül-ü cer” ile ifade edilir. Derviş olma yolunda, ilim ve hikmet yolunda seyri sülukta geçirilen aşamalardan birisi, elinde kap ile kapı kapı dolaşarak yiyecek yani yol azığı istenmesidir” (Musalı-Ayyıldız-Gökmen, 2022, 79).

Saruca Abdal’ın İhlara yolunda bir grup asker ile karşılaştıktan sonra askerlerin onun torbasını alması önemlidir. Çünkü askerler dervişin torbasındakileri kontrol ederken dervişin heybesindeki nesnelere neler olduğu da gözler önüne serilir:

“Bir sapan, tef, boynuz, kaval, çakı, bileyi taşı, esra ve esrar çekerken dumanın ziyan olmasını önleyen büyükçe bir bez, küçük torbalarda nane, çetene, kavurga, kayısı pestili, kaya tuzu, un ve iki çanak” (Korat, 2021, 110).

Bunların yanında romanda, Bektaşî bir dervişin kadınlara ilgi duymasının yasak olduğu da yinelenir; “cinsel ilişki kurmasını simgesel olarak yasaklayan kuşak” yani “tecerrüd kemeri” ile söz konusu askerler dalga geçer (Korat, 2021, 110).

“Babagan bir derviş olmak”, *Güvercine Ağıt’a* Bektaşîliğin yansıyan bir diğer yönüdür. Dört kapı ve kırk makama dair izlerin ele alınmasına benzer şekilde “babagan” dervişlik de Bektaşîliğin geleneksel öğretilerine uyumlu bir biçimde Saruca Abdal kişisi üzerinden işlenir.

4. Dize, Nefes ve Deyişler

Saruca Abdal’ın roman boyunca söylediği dize, nefes ve deyişler, Bektaşîliğin temel felsefesini kurmacanın evreninde ortaya koyar. Anlatıcı, romanına başlamadan önce okura romandaki tüm deyiş ve nefeslerin kendisine ait olduğunu açıklayan bir not düşer (Korat, 2021, 8). Bu bağlamda romanda geçen tüm deyiş ve nefeslerin özgün olması dikkat çekicidir. Saruca Abdal’ın, Başhisar’daki konağın avlusundaki yedi dervişe “dinleyin” mesajı vermek için ellerini gökyüzüne kaldırırken söylediği ilk dizeler, dervişin içselleşen inanç dünyasının kapılarını aralar:

Görürlük görünmezdir biliklik bilinmezdir/

Bir yoldur dönülmezdir o sırra eren menem/

Akıl meydanında zâhir Câbirî'yi gören menem (Korat, 2021, 24).

Dönülmeyen bir yola girmiş ve girdiği bu tarikat sayesinde büyük hakikatin keşfini Cabir'in rehberliğinde elde etmiştir. Aşağıdaki birinci nefeste ise Saruca Abdal, içselleştirdiği benden “dinin merkezi” olarak söz eder. Bu nefes sırasında dönerek içindeki beni keşfetme yolculuğuna çıktığını ve bu yolda alevler içinde kalana kadar durduğunu anlatır. Dönerken yanmasının anlamı; onun kendini gerçekleştirmesi ve içindeki beni bulmasını sağlayan bir motivasyondur. Birinci nefesin son iki dizisinde Tanrı'nın sırlarına erme makamında olduğunu ifade eder. Dervişin kendini “Hakk-el yakıyn” olarak ifade ettiği bu aşama bilindiği üzere hakikat kapısıdır. Bu kapının makamları yoğun bir hoşgörü içinde sırra eriş düşüncesini önceler

Aydururam *kiblem* seniñ sen menden içre mensin /

Meğer kutub bura densiñ gayri niyçün dolanayım /

Ateş döne döne yanar gendin içre gendin arar /

Derviş kimi semah döner men döndükçe yanayım /

Ali'yim men ay okundum Muhammed'im mim okundum /

Saruca'yım sin okundum Hakk-el yakıyn bir mânâyım (Korat, 2021, 28).

Anlatıcının, dervişin hakikat kapısında olduğunun bildirgesi sayılabilecek bu nefesinden sonra “su ve toprak”, “hava ve ateş”, “yıldızlar”a dair detaylar vermesi dikkat çekicidir. Çünkü anlatıcı, dervişin; Bektaşiliğin hakikat kapısının gerektirdiği “bilgiden öte sezgi”, ve “gizli anlam”ın önemini anladığını göstermek ister (Korat, 2021, 29).

Saruca Abdal'ın söylediği ikinci nefes; onun trans halinde sürdürdüğü dönme eylemiyle birlikte dile gelir. Bu nefeste derviş tek elindeki tefi işaret ederek onu çalınca Tanrı ile buluştuğunu söyler. Müziğin Tanrı'ya ulaşmayı amaçlayan yolda derviş güdüleyen bir şevk imgesi olarak ele alınması bu nefeste öne çıkar. Müzik; ritmi ile mistik odaklanmanın şiddetini artırır. Haydari bir dervişin ney ve zilden ibaret olduğunu ve erişmeye çalıştığı sır ile müzik arasında kutsal bir bağ kurduğunu anlatır:

Dünbeği *çaluban* Hak ile vuslat olam/

Tütük esrarın harı benim esrarım bola/

Haydari *çeng-ü* neydür medet ya merdan /

Sovuk bir nesne dahi efkârı harım bola (Korat, 2021, 112).

Dervişin romanda dile getirdiği üçüncü nefes, şeriat kapısının gerekliliklerini ifade eder. Şeriat kapısı ilk kapıdır ve Bektaşî öğretilerinin giriş niteliğinde mürşide anlatılması söz konusudur. İbadetler ve ibadetlerin nitelikleri ön plandadır. Yasaklar ve sınırlar, şeriat kapısında özellikle dikkat çekilen noktalardır. Bu bağlamda da üçüncü nefeste şeriat kapısından söz edilmesi; “Rum bacılar” ocağının “arifi” bir kadın olarak Gülbeyaz'ın Saruca Abdal ile karşılaşmasından sonra tesadüfi değildir. Çünkü sonrasında derviş ile Gülbeyaz arasında duygusal bir ilişki yaşanacaktır. Nefeste dervişlerin saçlarının kazımaları, bu kapının özünün ve temsiline rüzgâr olduğu, aşkın ateşinde dervişlerin metaforik biçimde yanarak toprak olmaları, kendi benlerini ve benlerdeki Tanrı'yı, sırrı böylelikle keşfetmeye çalışmaları anlatılır:

Cevheri yel oluptur ol şeriat kavminin /

Abidan mut görüptür pirlerin *çakusunda* /

Yanardur odlar kimi ağardur südler kimi /

Zahidler küldür kimi tarikat yapısında /
 Yel menem vü kor menem kor üzre buhur menem /
 Marifetdür hor menem esrârîñ kokusunda /
 Topraktan gelür Saruca *âhir* toprağa varuca /
 Hünkâra muhib olunca hakikat kapısında (Korat, 2021, 123).

Anlatıcının dervişlerin fiziksel görünümünü betimleyen bir deyiş kullanması da dikkat çekicidir. Sakalı ve kaşı olmayan, tüysüz bir baş ile derviş resmedilir. Sırta erince Tanrı'nın kendi beninde keşfedileceğini öne sürer:

Yülük sakalun kaşuñ sema ider *tüysüz* başuñ /
 Tengriyle aynudur yaşuñ seni toprak alısar /
 Yaradur hasretin hârını *söndür ateşin fârını* /
 Şarab verir efkârını, kır da destiye dolısar /
 Gel ey miskin Saruca perdeyi kaldur aruca /
 Bad u ab nâr oluca Tañrı sende olısar (Korat, 2021, 112).

Romanda; Saruca Abdal'ın Gülbeyaz'ın katledilmesinden sonra söylediği son nefes, sözünü önceden ettiği nefeslerden biçimce farksız olsa da içerik yönünden kökten bir değişimi yansıtır. Yukarıda, Bektaşiliğin dört kapı, kırk makam olarak belirttiğim öğretilerini ya da tüysüz, sakalsız bir dervişin dönerek kendi beninde Tanrı'ya ulaşma yolunda çektiği zorluklar ile nefesini köreltme çabalarını anlatan ifadeler bu nefeste anlatılmaz. Bu nefes ile Saruca Abdal, bir Kalenderi dervişten çok, sıradan bir insanın yaşayabileceği beşerî aşka ait hisleri aktarmak ister. Anlatıcının ifadesiyle bu nefes; bir "şair"ın kumaşından doludizgin bir aşkın itirafıdır. Bu nefes ile romanda Bektaşî öğretilerinden farklı olarak Tanrı aşkının yerine beşerî aşkın geçtiği rahatlıkla söylenebilir. Çünkü artık nefeste dikkat çekilen Tanrı değil, bir kadındır:

Bir bak mene ey peri tatlug dilin nic'oldı/
 Yiğlıp akar gözyaşım gülgün bulmaya geldim/
 Bilem men sözümde gül bulam men yüzümde gül/
 Olam men özümde gül câna *gülmeye geldim*/
 Can bülbülün sesinde gül açar nefesinde/
 Cânımıñ her pâresinde cânân olmağa geldim/
 Ey cânânım ey bülbül sen yoğ isen ben neyim/
 Aşkınıñ pençesinde sararub solmağa geldim (Korat, 2021, 147).

Anlatıcı, "Temmet ya kerim-i zülcelâl, lebbeyk" cümlesiyle dervişin çektiği gülbank sonrasında ritim tutarak transa geçtiği dönüş silsilesinin sona erdiğini bildirdiğini de açıklar (Korat, 2021, 112). *Güvercine Ağıt* başlıklı romanda nefes, dize ve deyiş kullanımları Saruca Abdal'a aittir. Bunlar romanda yine Bektaşiliğin bir bildirge niteliğinde inanç sistematüğünü vurgulamak için yer alır. Saruca Abdal'ın buraya kadar romandaki işlevi Bektaşiliğin geleneksel birikimini pekiştirmektir. Fakat romandaki nefeslerden sadece biri ise Bektaşiliği bütünlüklü ve kökten biçimde yeniden değerlendirmek adına beşerî aşkı anlatır. Sonunda Saruca Abdal, Gülbeyaz adlı kadın dervişe âşık olur ve söz konusu beşerî aşk dervişe Bektaşilik bağlamında öğretilen çoğu şeyi yeniden düşünmesine imkân sağlayan önemli bir detay olarak işlenir. Nefesin biçim özellikleri geleneksel birikimi yansıtsa da içeriği kökten bir değişim geçirir. *Güvercine Ağıt*'a yansıyan dize, nefes ve deyişlerden yalnızca tek bir nefeste Saruca Abdal kişisi üzerinden geleneksel Bektaşî imgesi yıkılmaya ve Bektaşilik öğretileri

kimi yönleriyle sorgulanmaya başlar.

5. Don Değiştirme, Çile Odası ve Cavlaklık

Güvercine Ağıt'ta Emir Muhyiddin'in konağının avlusunda, aralarında Kallenderi dervişi Saruca Abdal'ın da bulunduğu yedi dervişin beklediğinden söz edilir. Saruca Abdal'ın diğer dervişlerle bekleşirken dile getirdiği ifadelere göre bu konak, yaklaşık elli yıl önce Moğollar ile savaşırken arkadaşı Cabirî ile birlikte savaşın bitiminde ortalıktan kaybolan Emir Haydar'a aittir. Saruca Abdal'ın sözünü ettiği Haydar'ın hikâyesinin birçok farklı içeriği vardır ve bu söylencelerden birine göre adı sıklıkla geçen Haydar'ın asıl sözcük anlamı; "aslan"dır. Hacı Bektaş Veli, "Haydar" adlı bir aslanın üzerinde elinde "yılan" görünümünde bir "kamçı"yla gezer. Kapadokya'daki mağaralardan birinde birçok aslan yavrusunun kuyrukları zamanı gelince yılanla dönüşür ve aslanların vücutlarından ayrılıp Anadolu'ya kök söktüren Moğolların yönetiminin sonunu getirmek üzere harekete geçer (Korat, 2021, 23). Söylencenin devamında güvercin imgesinin Haydar, Cabirî ve Vasili'yi temsil etmesinden söz edilir: "Şeyh Cabirî'nin "huzuruna çıkılan" yer, onun mezarı sayılan kayısı ağacıdır:

Cabirî'nin yüzü", sayılan bu ağacın yanına gelenler önce niyaz ederek toprağı öper ve ağaçla konuşarak dallarına bez bağlarlardı. Derler ki Cabirî'nin her ölüm yıldönümünde şafak vaktinde bu ağacın dallarından üç güvercin çıkar; birinin adı Haydar, birininki Cabirî, öbürünün adı ise Vasili'dir. Güvercinler uçup gittikten sonra dallara bağlanmış adak bezleri kanlanır, sonra da kırmızı bir kiraza dönüşür, yere düşer (Korat, 2021, 25).

Romanda don değiştirmeye ilgili bir başka detay da bu kez, Kayseri Emiri Mengüberdi'nin ölen kızının hatırasını diri tutmak amacıyla yaptırdığı kümbettir. *Kümbetin yapımında görevli olan taş süsleme ustası* Hayruddin Aka, kümbetin giriş kapısına bazı çıkıntılar inşa eder. Bu çıkıntıların sabah güneşiyle oluşan gölgeleri, kapının üzerinde yükselen mermer yazıta düştüğü vakit, tünemiş bir güvercin gölgesini ortaya çıkarır:

Bu yumru bedeninin tek başına bir taştan veya topraktan farksızlığını -cesedi- ifade eder, güneş hareket ettikçe gölge yumrudan ayrılır, -ruh bedenden çıkar- ve kapıdan içeri girerek ortadaki mermer lahdin üzerine düşer. Bu, merhum Didarşah Hatun'un ruhunun temsilidir. Yılda iki kez gerçekleşen bu olaydan ilki, genç hanımın öldüğü güne denk gelir (Korat, 2021, 59).

Hayruddin Aka üzerine yıldırım düştükten sonra ölür ve ölümünün ardından "taşa işlediği güvercin suretinin, o öldüğünde göğe yükseldiği" dilden dile dolaşır ve romanda halkın bu durumu "Haydar'ın yeniden dirileceğinin belirtisi" olarak yeniden yorumladığı geçer (Korat, 2021, 107). Halk, Moğol baskısının artan şiddeti karşısında güvercin donunda Haydar'ı canlandırma isteği içindedir. Romanda sözü edilen söylencedeki *güvercin imgesi*; "uyumlu", "munis" ve "tevazu" üçgeninde olumlu bir anlamı simgeler (Taşgın ve Solmaz, 2012, 127).

Hacı Bektaş Veli'nin atı ya da aslanı olduğu iddia edilerek sembolleştirilen Haydar ile elinde tuttuğu kamçısı olduğu iddia edilerek sembolleştirilen Cabirî'ye bu yolla doğanın döngüsünde peyderpey yenilenerek sonsuzluğa ulaştıkları kutsal bir nitelik kazandırılır. Güvercin gölgesi ile ruh arasında eş değer bir düzlemde sembolleştirilerek ilgi kurulması da yine don değiştirmenin ölüm ve ruhu temsil eden bir kategoride yorumlandığını gösterir. Güvercin donunda Hacı Bektaş Veli imgesi, Bektaşiliğin romanda tekrar eden izlerinden biridir: "Su berekettir, güvercin de Hacı Bektaş Veli'nin sureti. Hacı Bektaş'ın bereketi üzerimize olsun" (Korat, 2021, 140).

Don değiştirmenin yanında çile odası ve cavlaklıkla ilgili detaylar da *Güvercine Ağıt*'ta Bektaşiliğin izleri olarak belirir. Bektaşilikte mürşidin bir odaya gi-

rerek kırk gün sadece ibadet eylemini yerine getirmesi beklenen imtihan süreci, romanda “çile odasına çekilmek” olarak verilir. Çile odasına girince meşguliyet sadece ibadetle sınırlandırılır ve kırkıncı günün sonunda çile doldurulduktan sonra; yıkanma, kıyafetini değişme ve kurban eti yeme gibi ritüeller yerine getirilir (Gökbel, 2019, 194).

Tahsin Yazıcı (1993, 226-227) “yüz” ile “güneş”, “kıl” ile “bulut” arasındaki benzerliği vurgular ve Tanrı ile insan arasında şeffaf bir ilişkinin olması gerektiğine işaret ederek “cavlak”ın Bektaşilik içindeki yerini özetler:

Kalenderfilere göre yüz güneşe, kıllar buluta benzer. Güneşin görülmesi için bulutun aradan çekilmesi gerekir. Bulut olmadığı zaman güneş dünyayı aydınlatır. Sevenle sevilen arasında bir kıl dahi bulunmamalıdır. Kıllar insanın güzelliğini örter ve onun en güzel biçimiyle görülmesini engeller. Bu yüzden engellerin ve perdenin kaldırılması gerekir.

Romandaki derviş imgesi de Yazıcı'nın cavlaklık açıklamasıyla örtüşür:

“Kaşı, saçı ve sakalı kazınmış olduğu için güneş onu tek sözcükle mahvetmişti, başını öne eğerek yürümesi bundandı” (Korat, 2021: 109).

Saruca Abdal, kendi kendine dans etmeye ve odaklanmaya başladığı anda “çehar darb” adı verilen başın dört ayrı köşeye vuruşunu temsil eden bir hareket icra eder; bu dört vuruşun aslında ayrı ayrı “hava, su, ateş ve toprak”ı temsil eden “şeriat”, “tarikât”, “marifet” ve “hakikat” anlamlarına geldiğini de bilir: (Korat, 2021, 111). “Çehar darb”, bir Bektaşi terimi olarak kıllardan arınmayı işaret eder ve romanda da Saruca Abdal'ın saçı, kaşı, bıyığı ya da sakalı yoktur. İnsanın yüzündeki güzelliği örttükleri ve Tanrı ile aralarına perde koyduğuna inanıldığı için kılların tıraş edilmesi gerekir.

Güvercine Ağıt'ta Bektaşiliğin güvercin donuna girme, çile odası ve cavlaklık olarak bilinen izleri herhangi bir sorgulama ya da yeni bir yoruma neden olabilecek bir yapıda ele alınmaz. Geleneksel dokusu pekiştirilir ve yine merkezde Saruca Abdal ile Haydar üzerinden işlenir.

6. Bektaşiliği Sorgulamak

Saruca Abdal'ın “deli” Haydar ile konuşması önemlidir. Çünkü Saruca Abdal, dervişlik deneyimini bu konuşmadan sonra düşünmeye başlar. Delinin Tanrı fikri, Saruca Abdal'ı kıskırtır. Saruca Abdal, inancıyla ilgili daha önce içten içe düşünüp de daha önce derinlemesine hiç didikleme niyeti göster(e)mediği detayları, Haydar ile konuştuğundan sonra fark eder. Haydar, Bektaşiliğin geleneksel ölçütleri ve sistematiklerini alaycı bir dille eleştirir ve ruh göçüne inanmaz. Bektaşiliğe göre, İslam düşünce tarihinde “tenasüh” olarak bilinen ruh göçü inancı vardır (Yitik, 2011, 443). Fakat *Güvercine Ağıt*'ta anlatıcı, bu noktaya Saruca Abdal üzerinden mesafeli bir bakış açısı ile yaklaşır ve Saruca Abdal'ın da Haydar gibi ruh göçüne inanmadığını ortaya koyar. Haydar, Şeyh Cabiri'nin yüzüne benzetilen ağacı kesmek isteyen basit bir deli değildir: “Tanrı yok, kâinat var! (Korat, 2021, 25) der. Saruca Abdal, hiç alışık olmadığı bu yaklaşımı ifade eden Haydar'ın duyduğu güçlü ve kendinden emin duruştan içten içe etkilenir. Haydar'ın Cabir ve Tanrı ile diğerlerinin arasında hiçbir açıdan fark olmadığını iddia etmesi karşısında ise şaşırır. “Ene'l hakk diyorusañ, Allah da senden üstün olabilemez” diyen Haydar'ın düşünceleri, “Zekeriya Râzi'nin zamana ait görüşleri” ile örtüşmektedir ve Bektaşiliğin inanç sistematiklerinin temellerinden biri olan “ruh göçü”nü sorgular:

“Fisagor'u ezber iden Cabiri'i tanıyordım; yaman adamdı. Moğolunan güleşirkene telef oldu. Cabiri nere gitti, toprağa. Adamı böcükler yidi, böcükler

de yidiğini sıçdı. Aha, işte çakırdikeni! Cabiri de bunun gübresi! ‘Ruhlar gezer’ diyenin encamı böyle olur. Biliñ mi ki, Cabiri’nin tiken tiken sakalı var idi!” (Korat, 2021, 27).

Toprak, böcek, dışkı döngüsü; bir ölünün bedeninin ekosistemde geçirdiği süreci imler. Ruh göçü inancına alternatif olarak sunulan bu sorgulama, dünya merkezlidir ve evrimsel farkındalığa erişen düzeyde bir bakış açısı yaratır. Ekosistemde “çakırdikeni”nin büyümesine yardımcı olan besleyici öğelerden sadece biri, bir insan türü olarak “Cabiri” ve onun “tiken tiken sakalı” imgesi de söz konusu evrimsel farkındalık iddiasını pekiştirir.

Saruca Abdal’ın “Rumiyan Bacıları”nın başına “kadın” haliyle arif olarak geçen Gülbeyaz’ı merak etmesiyle başlayan bir ikinci sorgulaması da “aslan söylencesi” ile devam eder. Derviş, söz konusu aslan söylencesini yıllardır önemseyip anlatırsa da herkesin aslanı sorgulamadan kabul etmesi ve benimsemesinde kendince “itici” ve “şüpheli” bir yön bulunduğuna kanaat getirir. İnancının bu derece sarsılmasına şaşırarak birlikte bunun nedeni üzerine etraflıca düşününce dervişin geçmişte deli derviş (Haydar) ile yaptığı konuşma aklına gelir. Delinin aslan söylencesine dair geliştirdiği akılcı eleştirel düşünce evrenini çok makul bulmaya başlar ve onun hayalini düşünerek semaya şöyle bir feryat gönderir:

“Toyudum, meni söz ile dağladıñ. Hiç mi acımañ yoğudu? Gel de şinci çık öñüme!” (Korat, 2021, 108).

Romanda sadece Saruca Abdal, Bektaşiliğe mesafeli biçimde yaklaşır. Saruca Abdal’ın, Gülbeyaz’a âşık olması ve onunla sevişmesi bu iddiayı güçlendirir. Saruca Abdal, Gülbeyaz ile seviştikten sonra kendisini Bektaşî bir derviş olarak suçlayan, Gülbeyaz’ın ise kalbini derinden yaralayan şu sözleri dile getirir:

“Biz günah işledik... Kirlendük kim bizi ancak deryalarda yuyalar da pir ü pak olak” (Korat, 2021, 141).

Dolayısıyla bu sözleri sarf eden Saruca Abdal’ın, sınırlarını beşerî aşkın tutkusu ve şehvetiyle zorladığı çemberi bu noktada tamamen kırabildiği de söylenemez. Derviş, Gülbeyaz’ın ölümüne dek Bektaşîliğin sınırlarını aşması ve sorgulamasını suçluluk duyarak gerçeğeleştirir.

Güvercine Ağıt’ta Bektaşîliğin izleri, tarihî ve felsefî birikiminin ötesinde de ele alınır. Söz konusu geleneksel birikimin öngördüğü doktrinler, Saruca Abdal, Haydar ve Gülbeyaz adlı dervişlerin öncülüğünde orijinal, derin ve kayda değer bir bilişsel dönüşüm geçirir. Dervişlerin Tanrı’yı, dünyayı ve çevrelerinde olanı biteni anlamaya yönelik zihinsel etkinliklerinin tümünde kökten değişim gerçekleşir. Anlatıcı, okurlarına söz konusu bu dönüşüm ve değişim sürecini, yeni bir Bektaşîlik gerçekliği olarak kurmaca evrenin özgürlüğünde edebiyatın lirik ve estetik gücünden ilham alarak önerir.

7. İnanç Sistemlerini Sorgulamak

Romanda Mihayıl; Hristiyan bir konuk olarak Türkmenlerle on iki gündür birlikte vakit geçirir ve durumdan hoşnuttur. Keşiş Mihayıl, Türkmen kocalarından birinden “Çiftaslan İsyanı” üzerine birtakım hikâyeler dinler. Hikâyelerin içeriğinden oldukça etkilenir. Söz konusu isyanın “yüksek ahlaklı ve iyilik dolu bir ayaklanma” olduğunu düşünür (Korat, 2021, 79). Ayrıca Çiftaslan İsyanı’nı başlatanlar arasında “beyler beyefendiler”in olmaması da Mihayıl’ı cezbeder (Korat, 2021, 79). Bir isyan etrafında sosyal adalet üzerine düşünerek derinleştirdiği evrensel bakış açısı; onun, kendi dini olan Hristiyanlığa dair ciddi bir sorgulama içinde olduğunu kanıtlar:

“Mihayıl’a göre yalnızca tanrısal adaleti kavrayan kişiler zengin

zenginliğine, yoksulun da yoksulluğuna karşı dururdu. Yoksulların ezikliğini, yürek sızılarını ve gözyaşlarını anlamayanlar yalnızca bencillerdi. Başları kötü bir makasla yoluna yoluna tıraş edilen, konuşmayı bile beceremeyen kölelerin sıcak ekmeğe bakışlarını görüp de etkilenmeyenlerin, ilahi dinlerken duygulanması boşunaydı. Kölesini kırbaçlayan adamın, «İsa efendimiz havarilerin ayaklarını yıkamış» diyerek ağlaması saçmaydı. Tarlalarda sap toplayıp harman savuran, gece gündüz efendilere hizmet eden kölelere ve her işte zorla çalıştırılan tutsaklara acımayanların sofuluğunda itici bir taraf vardı. Zenginler yalnızca kendileri için dindar olabiliyordu, yoksullar ise başkaları için; zenginler başkalarına bir şey verdiklerinin farkında idiler, yoksullar ise veremediklerinin; zenginler kendi adları için cami, medrese veya kilise yaptırıyorlardı, yoksullar ise yalnızca «yapıyorlar»dı» (Korat, 2021, 79-80).

Mihayıl, Hristiyanlığın Ortodoks mezhebinin ritüellerinden biri olan “kut-sal üçleme”yi de kabul etmeyerek “işaret parmağıyla” kendine özgü bir “istavroz” hareketi geliştirir (Korat, 2021, 80). Bu; onun, Hristiyanlığı hem biçim hem de içerik olarak olduğu gibi benimsemediğini, içkin inanç evreninde yenilediğini gösteren bir detaydır.

Mihayıl et yemeyen biri olarak neredeyse sadece etle beslenen Türkmen yerinde zorlanır. Bu durumu düzeltmek adına konuksever Türkmenler, Mihayıl’a İsa’nın havarilerinden bazılarının “balıkçı” olduğunu öne sürerek ona saygıyla balık ikram eder. Ama Mihayıl, Hristiyanlık tarihinde anlatılan bu balıkçı simgesinin bir tür “saçmalık” olduğunu düşünür:

Onlar gerçekten balıkçı değil, Hristiyanlığın sembolü olan balığı, binlerce kişiye ulaştıran kişilerdi. İsa’nın mucizeleri arasında anlatılan “bir küfe balıkla beş bin kişinin doyması” öyküsü, beş bin kişinin Hristiyan olması anlamına gelmiyorsa, yalnızca saçmalık olabilirdi. Gizemli mesajlarla birbirlerini tanıyan, Hristiyanlığı düşmanlardan gizlemek için balık sembolünü kullanan ilk keşişler balık düşkünü pisboğaz kişiler miydi de bu yeme içme konularıyla Hristiyanlık yan yana getiriliyordu? (Korat, 2021, 80).

Romanda anlatılan “İkonía”; Konya’dır fakat bugünkünden epey farklı olarak çok uluslu, çok kültürlü, çok dinli, çok dilli bir yapı içinde idealize edilir:

“Şehir kocaman bir dış kaleyle çevriliydi: Kaleni içinde kubbeleri göz kamaştıran kiliseler, çatıları ışıltılı havralar, çinileri akla zarar medreseler, taş işçiliği göze alan camiler ve saraylar vardı” (Korat, 2021, 44).

İkonía; “Mevlevi derviş”, “mavi giysili papaz”, “siyah cübbeli hâce”, “başı kippalı haham”, “başıkabak Haydarî derviş”, “seyfi külah giymiş Ahi”, “sivri tepeli miğferleriyle devriye gezen Moğol askeri”, “çara bürünmüş Ermeni kadını” ve “belikleri örgülü Türkmen kadını”nın bir arada yaşayabildiği bir şehir olarak bilinen Müslümanlık ve Hristiyanlık kalıplarının dışında sıra dışı bir ortam sunar. İslam’da yasak olduğu bilinen “heykeller”, “resimler”, “kabartmalar” bu şehirde Müslümanların yapılarında yer alır ve yine İslam’ın kalıplaşmış inanma biçiminden farklı olarak “müzikli ibadetler” yapılır (Korat, 2021, 44-45). Şehrin söz konusu ayrık, harmanlanmış, karmaşık yapısı; Hz. Muhammed adına yaptırılan “Rûmî harflerle Türk lisanında yazılmış” bir yazıt ile simge hâline gelir (Korat, 2021, 45). Şehrin kozmopolit yapısının bu şekilde idealize edilmesi, dinler arası diyalogun yüceltilmesi ve dinlerin birbiri içine geçmiş etkileriyle bir büyük bütünlüğü temsil ederek ele alınması; insanlığa kalın duvarlarla ayrılmış gibi öğretilenen dini sınırların kültürel bağlar karşısında dönüştüğünü gösterir. Bu anlamda, öğreti evrenleri birbirinden farklı gibi gözükse de aslında varoluşsal anlam arayışı bakımından İslamiyet, Hristiyanlık ve diğer dinlerin; çoğu açıdan aynı amacın peşinde olduğu iletisi verilir.

Kayseri Emiri Mengüberdi'nin *ölen kızının hatırasını diri tutmak amacıyla yaptırdığı kümbete taş süsleme ustası* Hayruddin Aka, bazı çıkıntılar inşa eder. Bu çıkıntılar; “güvercin gölgesi” görünümündedir ve İslam'a göre “günah” kabul edilen bir detaydır. Emir, ustanın yaptığı bu işlemi başlangıçta dine uygun olmadığı gerekçeyle kabul etmez fakat içten içe de hoşuna gider. Bu konuyu birçok otoriteye danışır ve en sonunda İslam'ın heykel ve tasviri yasaklayan inanma biçimini sorgulayarak şunları söyler:

Hayruddin Aka bir tasviri açıkça yapmadığına göre bu dine göre suç değildir. Ruh nasıl elle tutulamazsa gölge de elle tutulamaz, ruh ile gölgenin yapısı birdir; o halde tezyinkârın yaptığı şey maddeyi taklit etmek değil anlamı ortaya çıkarmaktır. Nasıl ki söz Tanrı'nın ise ve şairler de Tanrı'ya ait sözleri bir esinle anlam denizinden alarak önümüze koyduklarında suç olmuyorsa, bu adamın yaptığı da aynıdır: Tezyinkâr ayın altındaki âlemden işaretler seçmiş ve bir araya getirmiştir, bu da şiirin sözleri kadar tanrısaldir (Korat, 2021, 59).

Güvercine Ağıt Hristiyanlık ve İslam'ın akıl ve şüpheyi reddeden, dogmatik yönlerinin, inanma biçimlerinin sorgulamalarını da içerir. Tek Tanrılı dinler, karakteristik doktrinleri bağlamında birbirlerinden her ne kadar çok farklıymış gibi algı-lansa da birbirini tamamlayabilen yönleriyle bütüncül yapıyı kurabilir ve aynı amaca yönelik uğraşlar veren insanların ortak belleğinde varoluşsal ihtiyaçları giderebilir. Romanda dervişliğin ilkelerini sorgulayanın Saruca Abdal adlı bir derviş olması, Hristiyanlığı sorgulayanın ise bir din adamı (keşiş) olması da manidardır.

Sonuç

Güvercine Ağıt, Bektaşiliğin geleneksel birikimini ele alan bir romandır. Roman kişilerinden Saruca Abdal'ın, düşünce ve yaşam pratikleriyle Bektaşiliğin karakteristik niteliklerine ilişkin öngörülen geleneksel sınırlar ve yasakları aşılır. Saruca Abdal'ın alternatif yola yönelmesinin kaynağında Haydar adlı dervişin felsefi sözleri yer alır. *Güvercine Ağıt*'ta Bektaşiliğin tarihi gerçekliği ve felsefesi; dört kapı ve kırk makam, babagan bir derviş olmak, dize, nefes ve deyişler, don değiştirme, çile odası ve cavlaklık gibi geleneksel Bektaşî öğretileri üzerinden bir bildirge niteliğinde işlenir. Fakat *Güvercine Ağıt*'ta ruh göçü, Ene'l hakk ve cinsel yaşamdan soyutlanma; doğrudan dünya merkezli, evrimin doğanın küçük süreçlerden oluşan büyük süreç olduğu bilgisine koşut bir yaklaşımla yeniden ele alınır. Cinsellik de bu bağlamda insanın göz ardı edilemeyen, bastırılmayan ya da yok sayılmayan bir gerçekliği olarak romanda Saruca Abdal ile Gülbeyaz arasındaki aşktan filizlenerek belirir. Romanda yalnızca Bektaşiliğin değil, Hristiyanlık ve İslam'ın üzerine de yeniden düşünülür. Hristiyanlık, sosyal adaleti gözetmeyen ve ayrıcalıklı sınıfların refahını önceleyen öğretileri nedeniyle bir keşiş tarafından eleştirilirken İslam, resim ve heykel gibi sanatları yasaklayan tek boyutlu bakış açısı yüzünden sorgulanır. *Güvercine Ağıt*'ta anlatıcı, özgün bütünlüklü bir inanç sistemi olarak sekiz yüz yıldır süregelen Bektaşilik geleneğinin birikimlerini, Hristiyanlık ve İslam gibi tek tanrılı, iki büyük egemen dinle birlikte; toplumsal, politik ve kültürel açılardan akılcı ve insan merkezli bir duyarlıkla kurmaca evrende verili gerçeklikten bağımsız olarak yeniden düşünür.

Kaynaklar/References

Buçukçu, Nur Meftun. “Yeni Tarihselcilik Açısından Gürsel Korat'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme”. Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. 2020.

Çıplak, İsa Tolga-Çevik, Zeki. “Babagan Bektaşilik ve Demokrat Parti”. *Osmanlı Me-*

deniyeti Araştırmaları Dergisi, 5 (2019), 24-40.

Erkoç, Hayrettin. “Anadolu’da Moğol Etkileri (13.-15. Yüzyıllar)”. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 13, 19, (2015), 37-64.

Erkol Günay, Çimen-Akdik Bener, Melek. “Mekân, Travmatik Bellek ve Edebiyat: Bir Tarihsel Roman Olarak ‘Unutkan Ayna’”. *Kültür ve İletişim*, 50 (2022), 424-446.

Gökbel, Ahmet. *Ansiklopedik Alevi Bektaşî Terimleri Sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2019.

İpşirli, Mehmet. “Cer”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7 (1993), 388-389.

Korat, Gürsel. *Güvercine Ağıt*. Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Köprülü, Orhan Fuat. “Bâciyân-ı Rûm”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4 (1991), 415.

Musalı, Namiq-Ayyıldız, Ceren-Gökmen, Hüseyin. “Carcarlara İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi ve Rus Türkolog V. A. Gordlevskiy’nin Konu ile İlgili Tespitleri”. *Edeb Erkan*, 1 (2022), 77-93.

Opperman, Serpil. *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Phoenix Yayınları, 2006.

Taşğın, Ahmet. “Hikâye-i Hacı Bektaş-ı Veli Risalesi ve Hacı Bektaş’ın Hayatı Hakkında Bazı Değerlendirmeler” *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 1 (2009), 48-84.

Taşğın, Ahmet-Solmaz Bünyamin. “Hacı Bektaş ve Hacı Toğrul Karşılaşması: Güvercin ve Doğan Donuna Bürünme” *Turkish Studies*, 1 (2012), 105-129.

Yazıcı, Tahsin. “Çârdarb”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8 (1993), 226-227.

Yazıcı, Tahsin. “Derviş”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 9 (1994), 188-190.