

***Küçük Ağa* Yeniden Doğarken: Ulusal Bir Romans Olarak *Küçük Ağa*'nın Akladığı Tarih/Tür**

Didem Balta *

Öz

Margaret Cohen herhangi bir eseri, edebiyat tarihi içinde doğru konumlandırabilmek için yazarların içinde buldukları edebi-tarihsel ânın terimleriyle birlikte düşünmemizi önerir (Cohen, 1999, s.23). Bu ânın terimlerinin ise dönemin beklenti ufku ve yazılma anının etkileştiği bir alanda üretilen metinlerle, bunların tür ile kurdukları karmaşık ilişki neticesinde ortaya çıktığını varsayarız. Üretim faaliyetinin belki de saptanması en zor unsuru tür ile kurulan ilişkidir; zira herhangi bir türün kurucu metni bilindiğinde bile bu anlatı ile aynı temayı işleyen bir başka metin arasında tür kuramları açısından nasıl bir ilişki olduğunu saptamak kolay olmayabilir. Örneğin, bu çalışmanın odaklanacağı metinlerden biri olan Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* (1922) romanı ulusal anlatı türünün kurucu metni olarak kabul edilmektedir ancak resmi söylemle kurduğu ilişki, cumhuriyetin *genesis* anlatısıyla uyuşmadığından tür açısından bir problematik olarak ortaya çıkar (Köroğlu, 2009, s.81). Türü kuran ve türsel özellikleri aktaran metin olduğu halde bir istisna oluşturur ve kaideyi belirleyen bundan sonra gelecek resmi söylemi kuran Atatürk'ün yazdığı *Nutuk* (1927) olur. Bunun nedeni, üretildikleri edebi-tarihsel ânın bu tür anlatılara yüklediği farklı tür işlevselliklerdir. Aynı nedenle *Küçük Ağa* romanı tür ile *Nutuk* üzerinden ilişkilendiği halde, bu romanda epik bir kahraman gibi konumlandırılan İstanbullu Hoca aracılığıyla kurulan milli mukaddesatçı söylem ile resmi söylem arasında bir ayırım yapılabilir. İşte bu ayırım *Küçük Ağa*'nın tür içindeki hareketini, türe hem katkı yapıp hem bunu nasıl değiştirdiğini orta-

* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora öğrencisi,
didemarvas@gmail.com

ya koyabilecek türsel farklılığıdır. Bu çalışma *Küçük Ağa* romanının, “kurtuluş savaşı anlatısı türü” veya alt türü ile kurduğu bağı, *Ateşten Gömlek* ve *Nutuk* metni üzerinden açıklayarak bunun bir aklama metni ortaya koyup koymadığını saptamayı hedefliyor. Ancak Derrida'nın ifade ettiği gibi bu, metnin tür aidiyetini değil katılımını saptamaya çalışan, metinden hareket ederek bunun tür ile bağına ortaya çıkarmaya dönük bir çabadır. Çünkü türün sabit olmadığına varsayınız; oysa metin, çok anlamlı yapısıyla beraber hep oradadır.

Anahtar Kelimeler: Kurtuluş anlatısı türü, aklayan metin, *Küçük Ağa*, *Ateşten Gömlek*, *Nutuk*

The Rebirth of Küçük Ağa: A History/ Genre Dignified by Küçük Ağa as a National Romance

Abstract

In order to locate any literary work properly in the history of literature, Margaret Cohen suggests that we think with the terms of the historical-literary moment (Cohen, 1999, s.23). The terms of this moment are supposed to be a result of the complicated relationship established between the genre and the texts created in an area where the horizon of expectations and the moment of writing are in interaction. The most complicated element of the activity of production is the relationship with the genre because even if the foundational is already known, it may still not be easy to determine via genre theories what kind of a relationship exists between this text and another text which also deals with the same genre-specific subject. For instance, Halide Edip's novel *Ateşten Gömlek* (1922) is known as the foundational text of Turkish nationalism, but the way it relates itself to the official discourse is problematical regarding genre since it is in conflict with the narrative of the Republic's genesis. Even though it is the foundational text that has transferred the characteristic features to the genre, it constitutes an exception and the text that will determine the official discourse will be *Nutuk* (1927) written by Atatürk. The reason for this is the different kinds of functionalities of genre imposed by the literary-historical moment to the text produced. Due to the same reason, although *Küçük Ağa* relates to the genre via *Nutuk*, a distinction still can be made between the formal discourse and the national traditional discourse that is established through “İstanbul Hoca” who is the epic hero of the novel. This distinction stands as a genre-specific difference indicating the movement of this literary work within the genre by revealing both

its transgression of and contribution to the genre. This article aims to investigate whether the novel *Küçük Ağa* is a text dignifying the genre, by explaining the novel's relationship with the genre or subgenres of the "foundational narrative of the national war" with reference to *Ateşten Gömlek* and *Nutuk*. However, in line with Derrida's views, this is an effort to clarify the text's contribution to and links with the genre, rather than whether the text belongs to the genre or not. This is because we assume that the genre is not stable but the text is always there with its polysemous structure.

Key words: National foundational narrative, dignifying text, *Ateşten Gömlek*, *Nutuk*, *Küçük Ağa*.

Edebiyat tarihini, önceden belirlenmiş bir kanon üzerinden betimleyen çalışmalarla karşılaştığımızda duyduğumuz eksiklik duygusu kimi zaman bizi yeniden ve eleştirel bir gözle bu tarihi incelemeye çağırarak kadar güçlü olur. M.E.B.'in ortaöğretim için hazırladığı 100 temel eser listesine şöyle bir göz atmak bu çağrıyı duymak için yeterlidir. Buradaki eserlerden biri olarak yer alan *Küçük Ağa* romanı, edebiyat tarihimizin başyapıtlarının bir dökümünü yapma iddiasında olan bu listelerdeki seçici mantığın ne olduğunu, dahası başyapıt nosyonunun kendisini sorgulamamıza neden olur. Yunan edebiyatının kanonlaştırılması üzerine önemli bir çalışmaya imza atmış olan Gregory Jusdanis, modern kanonlaştırmanın, bir es geçme ve seçim sürecinin sonucunda milli karakter ve kökenleri öne çıkaran bir geleneği icat ederek bugünü geçmiş başarılarla irtibatlandırma projesi olduğunu belirtir. Böylece bir cemaat hikâyesini düzgün hiyerarşiler içinde muhafaza eder (Jusdanis, 2015, s.7). Bir de meselenin yazarı ilgilendiren boyutu vardır ki, yazarları, romancıya özgü kodları biçimlendiren edebi alanın dinamiği içinde değerlendirmenin yanı sıra, Margaret Cohen'in temas ettiği gibi yeni bir pazar içinde kendilerine yer arayan edebi üreticiler olarak düşünmemizi sağlar (Cohen, 1999, s.23). Bunları toplayan varsayımsal bir an olarak anlamlandırdığımız yazarların içinde buldukları edebiyat-tarihsel ânın terimleri; tür ile kurdukları karmaşık ilişkiyi belirler. Bu ilişkiyi saptamak için bağlamı en geniş haliyle bize verecek olan bu terimlerin metinden hareket ederek ortaya çıkarılması önemlidir.

Ulusal anlatı türünün kurucu metni olarak kabul edilen *Ateşten Gömlek*'ten sonra gelerek türün kaidesini belirleyen *Nutuk* aracılı-

ğıyla kurulan resmi söylem, kendinden önceki tüm çelişkileri silerek kurucu metnin türe göre bir istisna oluşturmasına neden olur. Bu, istisnaların kaideyi bozmadığı bir başka durumdur ancak istisna bu sefer farklı bir işlev üstlenir ve kaidenin ideolojisini görünür kılar; tıpkı *Ateşten Gömlek*'in gördüğü türsel işlev gibi. Nitekim, Kurtuluş Savaşı halen devam ederken yazılan bu eserin milli hareketin *genesis*'ine dair ortaya koyduğu yorum, bu hareketin benliğini, “kurt, koza, kelebek” olarak bilinen organisist bir dönüşüm anlatısı içinde bir iç savaş deneyiminden geçerek bulunduğunu ima eder. Bu ise cumhuriyetin ilânından sonra biçimlendirilen resmi söylemin devlet anlatısıyla uyuşmamaktadır. Çelişkileri yok etme zorunluluğu, bu tür anlatılara üretildikleri edebi-tarihsel ânın dayattığı farklı işlevselliklerden biridir.

Kronolojik olarak 1922'de yazılan *Ateşten Gömlek*'ten sonra 1927'de yazılmış *Nutuk*, ulusal anlatımızın omurgası olarak tasarlanmıştır. Dışarıda duran ama türü revizyonist anlamda geriye dönük olarak etkileyerek belirleyen tarihsel anlamda söylem kurucu bir metin olmuştur. Nitekim 1963'te yayımlanan *Küçük Ağa* da tür ile bu metin dolayısıyla ilişkilenecektir. *Küçük Ağa*'da tarihselliğe ve dönüşüm anlatısına özellikle dikkat edilmelidir çünkü roman anakronilerini saklayan bir anlatı özelliği göstermesinin ötesinde Erol Köroğlu'nun dediği gibi tarihsel söyleme müdahalede bulunan bir aklama (*apoloji*) metnidir. Her ne kadar *Ateşten Gömlek*'tekine benzer bir yapısal formül uygulayıp bir “biz” anlatısı kurmuş olsa da ondan farklı bir biçimde kodlanmıştır. Bu kodlamada resmi söylem kadar etkili olan diğer bir söylem de milli mukaddesatçı söylemdir. Söylemdeki bu değişim *Küçük Ağa*'nın türe dönük olarak revizyon hedefleyen bir metin olduğunu düşündürür. Derrida'cı anlamda metnin türü kapsamı değil ama tür içinde bıraktığı işaretin (*demarcation*) izini sürebilmek ve türün eserle kurduğu ilişki içinde nasıl işlediğini ortaya çıkarabilmek (Derrida, 2000, s.223) için ilk adım öncelikle *Küçük Ağa*'daki yazarsal niyetin metin ile ilişkisinden doğan anlamı bulmaktır. Çünkü ancak bu yolla üretim anına sızarak metnin içine sinen dünyanın etkilerini kapsayan bütüncül anlama (eserin) ulaşılabilir. Bu anlama dair bir varsayımda bulunduğumuzda ise, *Küçük Ağa*'nın ulusal anlatı türünün kurucu metni

olan *Ateşten Gömlek* ve resmi söylemi belirleyen *Nutuk* ile türe has hangi özellikler temelinde ilişkilendiğini ve hangi noktalarda ayrıldığını tespit edebilir, tür içindeki hareketini gözlemleyebilir duruma geliriz. Böylece türle kurduğu karmaşık ilişki içerisinde eseri konumlandırabilmek bir miktar kolaylaşır.

Ateşten Gömlek'te, olay örgüsünü biçimsel anlamda belirleyen yaralı bir askerın günlüklerine sızan travmatik bir “hatırlama” edimi, *Küçük Ağa*'da yerini pragmatik bir “unutma” eylemine bırakır. Olay akışı da bunun üzerinden sağlanır. Roman boyunca “rasyonalize etme,” “yok sayma” ve “unutma” tekrar tekrar karşımıza çıkarak belirleyici bir davranış koduna dönüşür. Açılış sahnesi, savaştan perişan bir halde dönen Salih'in, çocukluk arkadaşı Niko ile karşılaşması ve kasabada yaşanan değişimi fark etmesi ile başlar. Salih, kardeşi gibi gördüğü Niko'nun karşı cepheden savaşa gireceğini tesadüfen öğrenmesiyle bir karar ânı yaşar ve Kuva-yı Milliye hareketine katılır. Bu esnada kasabaya gelen ve anlatıcı tarafından hem fiziksel hem karakter özellikleriyle güçlü bir biçimde idealize edilen İstanbullu Hoca geleneğe bağlılığıyla hareketin önündeki tek engel gibi görünmektedir. Doktor Haydar'ın kışkırtması ve Salih'in meydan okuması, Hoca'yı da harekete bağlayacak ve onun kimlik değiştirerek “Küçük Ağa” olmasına neden olacaktır. Birlikte Çerkez Ethem'in çetesine katıldıktan sonra hikâyenin bu noktasına kadar önemli olan Doktor Haydar ve Salih birden hikâyeden çıkar ve bir daha görünmez. Kitabın başında olay akışı içerisinde en az başkahraman kadar önemli pozisyonda bulunan bu karakterler son bölüme dahi giremezler. Üstelik bir daha adları bile anılmaz, hikâyeden yitip giderler; bir bakıma “unutulurlar”. Bunun nedeni olay örgüsü boyunca zaman zaman öne çıkan Salih, Doktor Haydar, Ali Emmi gibi karakterlerin tümünün işlevsel kullanılmalarıdır; onlar görevlerini yaptıktan sonra sanki hiç orada olmamışlar gibi roman akmaya devam eder. Böylelikle bir noktaya kadar sadece romanın önemli karakterlerden biri olan Küçük Ağa, romanın ağırlık noktasını belirlemeye başlar. Kuvayı Milliye ile Çerkez Ethem'in çetesi arasındaki mücadelede ve meclis hazırlanırken Ankara'da oynadığı aktif rol ile *Küçük Ağa* mücadelenin merkezdeki kahramanlarından biri haline gelir. Bu bütün romana damgasını vuran “unutma” eyleminin yalnızca karakterizasyon üstündeki etkisidir. Bunun olay örgüsüyle bağıni açık

bir biçimde ortaya koyan benzer bir “unutuş” ya da “yok sayış” İstanbullu Hoca'nın *Küçük Ağa*'ya dönüşümü üstünde de etkili olacak ve önünde çarpışan iki dünya arasındaki çelişkileri “rasyonalize” etmesini sağlayarak bir seçim yapmasını kolaylaştıracaktır. Hareketin tarafından Hoca'ya yöneltilen ölme/öldürme tehdidi romandaki olay akışı açısından ihtiyaç duyulan bir dönüşümü hızlandırır. Çelişkilerini aşip dönüşmesi sayfalar sürebilecekken ölüm ile tehdit edilmesi akışı ivmelendirir ve Hoca tam dönüşmeden, sahip olduğu erdemleri ile beraber harekete eklenir.

Romanın merkezinde duran bu dönüşümün nasıl gerçekleştiği romanın genelinden yansıyan anlamı çözümlmek için önemlidir. Bunun için metnin nasıl kurulduğunu *Küçük Ağa*'nın “Önsöz”ünde ve arka kapakta yer alan metin parçalarından itibaren incelemek gerekir. Böylece yazarın nasıl bir muhatap ya da varsayımsal okur belirlediği ve bu metni neden tarihsel bir roman olarak tasarladığı dönemin beklenti ufku içinde anlamlandırılabilir. Burada Thomas Beebee'nin türsel farklılığı tespit etmek için incelediği dört unsura başvurulabilir. Beebee, türün kuralları için yazarsal niyete, türün ortak özelliğe sahip grupları için tarihsel bağlamına, türün metinsel özelliklerinin unsurları için metnin kendisine ve türün okur alışkanlıkları için okura yönelmeyi önerir (Beebee, 2004, s.6). Metnin bütüncül anlamını kavramak için kullanılan olay akışı, karakterizasyon ve mekânlaştırma gibi metin içi unsurları olduğu kadar, Beebee'nin türün kurallarını saptamak için önerdiği yollarla etkisi ortaya konabilecek metne sinen dünyayı da hesaba katarak *Küçük Ağa*'nın türü biçimlendiren anlatılardan farklılaşarak aldığı pozisyonu ve bunun türsel işlevini saptamaya çalışacağım. Bunun için öncelikle *Küçük Ağa*'nın kurtuluş anlatısı türünün kurucu metni olan *Ateşten Gömlek* ve türü yeniden biçimlendirmiş olan *Nutuk* ile olan ilişkisini çözümlemem ve çıkarsadığım bilgileri “tür” kavramı üzerinden sorunsallaştırmam gerekecek.

Tür Kavramı İçinde *Küçük Ağa*'ya Bir Bakış

Peter J. Rabinowitz, bir metnin türün diğer metinleriyle nasıl ilişkilendiğini gösterebilmek için “varsayımsal okur” ve “varsayımsal-

sal yazar” kavramlarına ihtiyacımız olduğunu belirtir; zira yorumun sözel yapıdan fazlasına, üretim ânının koşullarına ya da bir beklenti ufkuna dayanması söz konusudur (Rabinowitz, 1998, s.289). Düşünün ki, yazarın ve benim ufuklarım var, bunlar çatışarak da olsa bir araya geliyor ve yakınlaşarak metnin anlamını oluşturuyor. Yazar bunlarla ilgili varsayımlarda bulunmak zorundadır; çünkü bu anlamlar örtüşmelidir. Ancak farklı bilinçlerin metindeki varlığı üretici okur için anlamlandırma sürecini karmaşık hale getirir. Varsayımsal bir yazar ya da muhatap belirlemek bu nedenle metnin anlamlandırılmasını kolaylaştırır ve yazarın izlediği düşünsel yolu takip etmek bizi metnin anlamına bir adım daha yaklaştırır. Beebee’nin türsel farklılığı bulgulamak için önerdiği gibi türün ortak özelliğe sahip grupları için tarihsel bağlama bakarak, eserin tür ile nasıl ilişkilendiğine, dahası yazarsal niyete ve beklentiler ufkuna dair bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Nitekim Hans Robert Jauss’un dile getirdiği gibi bir eserin beklentileri, sınırları aşsa da o sınırları varsayarak aştığını söyleyebiliriz; çünkü hâlihazırda her eser için mevcut olan bir beklenti ufku vardır (Jauss 2000, s.130). Bu sınırları belirleyen türler, yazarların öznel olarak ürettikleri yahut teleolojik bir bakışla üretilen kategoriler değildirler. Türlerin bundan çok tarihsel ve sosyal bir olgu oldukları söylenebilir. Bu nedenle türün, döneminde üretilen diğer eserlerle ilişkisini kuran eş zamanlılık ve türsel evrimdeki art zamanlılığın yanı sıra tarih içindeki “sosyal işlevine” bağlı olarak belirlendiği söylenebilir. Frederic Jameson, belki bu nedenle türü sosyal bir kontrat olarak kabul eder ve bunun, dönemin edebi alışverişleri içinde metnin pozisyonu hakkında önemli bilgi taşıyan ve seyircisiyle angaje olma yollarını açıklayan işlevini saptar (Jameson, 2000, s. 169). Thomas Beebee daha sonra bu sosyal kontratı, türler arasındaki farkı çıkarsamamıza yardımcı bir kavram olarak alıp bunu eserin “kullanım değeri” (*use value*) olarak nitelendirecektir. (Beebee, 2004, s.5) Çünkü ona göre türsel farklılıklar, eserin içeriğinden, biçimsel özelliklerinden ya da üretim kurallarından ziyade kullanım değerinden kaynaklanmaktadır. Kullanım değeri, bunlardan tümüyle bağımsız olmamakla birlikte edebi üretimin bağlamını etkileyen şartların bileşkesinin ortaya çıkardığı bir kavramdır. *Küçük Ağ’a*’nın tarihsel bağlamına baktığımızda böyle

varsayımsal bir okurun ve beklenti ufkunun etkilediği üretim koşullarına bağlı olarak sosyal bir işlevin öne çıktığını, tarihselliğin bu işlev ya da kullanım değeri etrafında kurulduğu gözlenir. Bunu en açık görebileceğimiz yerlerden biri, yazarın tasarımını ortaya koymak için seçtiği yolları ve bunun da ötesini gösteren yazarsal niyettir. *Küçük Ağa*'nın önsözünde yazarın ortaya koyduğu niyet, gerçekten de yazarın niyetinden fazlasını, dil ile olan, dolayısıyla tür ile olan mücadelesini göstermektedir. Önsözü incelediğimizde ilk olarak kitabın arka kapagında duran metin parçası dikkatimizi çeker:

Küçük Ağa (...) Kurtuluş Savaşı'nın küçük bir Anadolu kasabasından görünüşüdür. Konuya ilk defa resmi olmayan bir gözle, aydın bir Türk'ün hür bakışlarıyla[a] ve değerlendirmeleriyle bakılmıştır. İnsanın ve kültürümüzün tanıdık simalarını ve hususiyetlerini (...) okuyacağınız bu eser, Milli Mücadele'nin gerçekten milli bir romanıdır (Buğra, 1963, Önsöz).

Bu kısacık tanım yazısı, elinizdeki “gerçekten milli bir romandır” algısını kurmak için hakikat iddiasını ortaya atar. Bunun yanı sıra diğer eserlerin resmi söylemin bir tekrarı olduğu ve bu yüzden gerçeğe nüfuz edemediği imasını taşır. Ancak yazarın ifadesindeki asıl vurgu, eserin resmi söylemle kurduğu ilişkide değil, “bağımsız” ve “içimizden” bir gözle yazılan *Küçük Ağa*'nın “gerçek bir milli” roman oluşu üzerinedir. Peki bunun anlamı nedir?

Bu ifade öncelikle resmi söylemin belirlediği diğer metinlerin eksik bıraktığı tarihsel bir olguyu tamamlayacağını iddiasını taşımaktadır. Böyle bir iddia ile okura, eserin bugün için yazıldığını, geriye dönük tarihi kurma gibi “sosyal” bir işlevi ya da Beebe'nin terimleriyle “kullanım değeri” olduğunun mesajını vermektedir. Edebiyata böyle bir işlev yüklemek ise edebi üretimi, sistemin ideolojilerle uyum sağlamanın, otoriteyle barışmasının yolu olarak gören bir bakışın eseridir. Bu yüzden de önsöz, resmi söylemin neden gerçeği yansıtmadığını açıklayıp eserin farkını hakikat olarak belirlemek yerine resmi söylemi elitist bir söylemiş gibi ele alır. Aradaki farkı bu hikâyede aşına olduğumuz simalara da yer veren bir “samimiyet” olarak ortaya koyar. Samimiyetten yazarın meramının “saf bir bağlılık” olduğu, daha sonra bu dönemdeki bazı din adamları

rının baştaki tereddüdünün hainlikten değil böyle bir samimiyetten veya endişeden kaynaklandığını belirtmesiyle anlaşılır. Yazar, ona *Küçük Ağa*'yı yazdıran temel motivasyonun böyle düşünen insanların yaşadığı ikilemleri ifade etmek olduğunu belirtir. Eserini savaşa maruz kalan dindar insanların ait hissettikleri gelenek ile yönetime talip olan yeni hareket arasında yaşadıkları ikilemlerin ifadesi olarak sunmanın ötesinde dönemin insanının yaşadığını iddia ettiği ikilemi tarihsel bir hakikatmiş gibi saptar. Bununla da yetinmeyen yazar, eserin önsözünde bu ikilemin tarihsel kökenlerine inerek adına konuştuğu kesim için mazeret bildirir:

Ancak bu gelenekle var olabileceğine inanan millet bir gün bir başka bayrak altına çağrıldı. Bayrak bir başka bayrak, bayrağı açan el bir başka eldi. Fakat bu bayrak da ata ocağı için diyor, vatan için diyordu. Kurtuluş ümidi 6 asırlık yaşama geleneğinin karşısında idi. Hiçbir milletin tarihi bu kadar trajik çelişme görmemiştir. Bu çelişmede doğru yolu seçmek bir fazilet işi olmaktan çıkıyor, herkesten beklenemeyecek bir görüş üstünlüğü gerektiriyordu. Buna karşı yanılanları suçlandıramazdınız; zira menekşe rengi mor olduğu ne kadar suçlu ise, bu insanlar da yanılmaları yüzünden ancak o kadar suçlu idiler (Buğra, 1963, Önsöz)

Yazar, eserinde, geleneğe sırt çeviremediği için “yanılan” ama bunun için “suçlanamayacak” olanların anlatıldığı önsözün karşısına, metinde İstanbullu Hoca gibi bir “yanılmayanı” çıkartır. Bu stratejik seçim yalnızca dindar kesimi aklamaya yönelik değil aynı zamanda bu kesimi biçimlendirmek istediği yeni bir resmi söyleme dâhil etmeye dönük bir pozisyon alımı olarak yorumlanabilir. Nitekim İstanbullu Hoca ile yaşanan epistemolojik değişimin başlangıcı, Hoca'nın tereddütlerini rasyonalize edip yaşadığı ikilemi aşması biçiminde verilir. İkilemlerini kolaylıkla aşacaktır Hoca; çünkü yazarın düşünce ufkunda o “temeli imanla atılmış bir cumhuriyet” algısını temsil etmektedir. Ancak asıl hedef kahramanların tercihlerine işaret etmektir. Tarihselliğin kurulmasındaki tüm bu tarih dışılık ve çelişkiler, *Küçük Ağa*'nın kendini destan gibi gösteren tezli bir roman olarak tasarlandığını ortaya koyar. Olay örgüsü içinde kurulan yapı incelendiğinde bunun Susan Rubin Suleiman'ın ortaya koyduğu “tezli romanın” “çiraklık” yapısına oturduğu görülür (Suleiman,

1993, s.8). Bu yapı gereği, okura kahramanın geçirdiği “dönüşüm” verilerek bu yol tekrar ettirilir. Böylece okur olarak gereken çıraklık yolunda kahramanla birlikte yürümeye başlarız. Eğer kahraman olumsuz dönüşüm geçirecek mesela İstanbullu Hoca geleneği seçecek olursa roman bundan sonra Hoca’yı “yanılmış” bir örnek olarak sunacaktır. Böyle olunca hedeflenen okurun da Hoca’yı reddetmesi gerekecektir. Çünkü bu anlatılar genel olarak monolojik yani tek ve hâkim bir sesle kurulurlar. Bu tür anlatılarda bir düşünce ya onaylanmalı ya reddedilmelidir. Tarihsel gerçeklik “yanılanlar” ve “yanılmayanlar” kadar basit karşıtıklara indirgenmelidir. Böylece çelişkiler maskelenir ve belli soruların sorulması engellenir. Tezli romanlar tarihin zaten karmaşık olmadığını, basit bir temelde açıklanabileceğini iddia eden kurmacalardır. Bu basit temel, kültürel düzlemde kurulmuş ikili karşıtıklara dayandırılır.

Küçük Ağa'nın tarihle ve şimdi ile hem tarihsel (*historic*) hem tarih dışı (*ahistoric*) bir biçimde nasıl ilişkilendiğini, Erol Köroğlu'nun ulusal romansı dört farklı zaman düzlemi içinde inceleyen bakış açısını kullanarak açıklamak mümkündür. Köroğlu, bu tür metinlerde, hikâyenin zamanı (olayların düz kronolojisi), olay örgüsünün zamanı (yazarın kronolojiye müdahalesi), üretimin zamanı (yazarın kronotopu) ve okuma zamanının (alımlamayı pek çok yoldan etkileyen okurun kronotopu) bir araya gelerek metnin kronotopunu meydana getirdiğinden bahseder (Köroğlu, 2009, s.78). Dolayısıyla varsayımsal okuru ve okurun kronotopunu bu tarihsellik belirler. Yazılma ânının metnin kronotopu yolu ile metnin içine sızdığı varsayımı, önsözdeki bu ifadeyi ve metinden vereceğim kimi örnekleri farklı bir gözle yorumlamamızı sağlayabilir. Hikâyenin kronolojisi cumhuriyetin başlangıcına döner ve hikâye zamanın bu noktasında başlar. Üretim zamanı ya da yazarın kronotopu ise romanın ilk baskısının yapıldığı 1963 senesini gösterir. 1961'de kurulan despot ordu yönetiminden sonra demokrasiye geçilen bu yıllar aynı zamanda rejim sorunu çözüldükten sonra politik olarak sağ ve solun pozisyon aldığı ve bunun sonucunda Türkiye'de muhafazakâr İslamcılığın doğuşunun yaşandığı dönemdir. Unutulmamalıdır ki eser aynı zamanda 1955'te yaşanan “6-7 Eylül olaylarının” tanıklığıyla ve soğuk savaşın en ateşli yaşandığı bir dönemde yazılmıştır. Bu eserde

yapılan negatif Bolşevizm vurgusunun milli hareketin tarihiyle değil, metnin yazılma anında, yani 60'lı yıllarda yükselen komünizm etkisiyle örtüşen bir tarihsellik taşıdığı anlamına gelir. Komünizm imgesinin anakronik bir biçimde metne girmesi yazarın kronolojiye müdahalesidir. Bu ise ele alıp yazdığı tarih dışında romanın kendi tarihi olduğunu açığa vurur. Bir başka deyişle şimdide dair müthiş bir imgelem dünyası önümüze seren metinde, bugün üretilen söylemin aslında kitabın yazıldığı zamana ya da yöneldiği kaynaklara ait olduğunu gösterir.

Tarık Buğra, *Küçük Ağa*'nın "Önsöz"ünde aktardığına göre, bu eseri bir tasarı olarak Peyami Safa'ya ilk açtığında Safa "bu bir epope"dir demiştir (Buğra, 1963, Önsöz). Ancak Buğra önsözde altını çize çize bunu bir epik olarak değil bir roman olarak yazmayı tasarladığını, "romanlardan bir roman yazacağını" söyler. Yazarın "romanlardan bir roman" ifadesiyle gönderme yaptığı üzere *Küçük Ağa* ilk bakışta destansı bir biçimde kaleme alınmış tarihsel bir roman görünümüne sahiptir. Nitekim destansı büyük olay anlatısı, mutlaklığın gücünü kullanarak geçmişe dönük müdahaleleri tarihsel roman türü içinde ikna edici kılmak için biçilmiş bir kaftandır. Köroğlu, Alfred Döblin'in "tarihsel roman ilk planda romandır; ikinci plandaysa, tarih değildir" dediğini aktarır. Ancak Döblin, tarihsel roman söz konusu olduğunda geçmiş bilgisi olarak tarih, bugünün güç ilişkilerini belirleyen bir etken olduğundan bunun tarihi yeniden yazmak için ideolojik bir silaha dönüşebileceği konusunda bizi uyarır (Köroğlu s.111, 2009). Bu uyarı, kendini tarihsel bir roman gibi sunan *Küçük Ağa*'nın aslında tezli roman olarak tasarlanmış olması ile hayat bulur. Bu yolla nasıl monolojik bir anlatıya dönüşebileceğini de görürüz. Oysa Köroğlu'nun belirttiği gibi tarihsel roman tarihin kendisini yansıtmaz; aksine bize verdiği mesaj, tarihsel gerçekliğin ne kadar karmaşık ve çok yönlü olabileceğidir. Bu mesajı da verebileceği en anlamlı mecradan, mutlak gerçekçiliğe karşı duran roman üzerinden verir (Köroğlu s.111, 1999). *Küçük Ağa*, romanın diyalogisinin aksine, temsili, hakikat ile bir tutan bir yaklaşımla edebiyatın dilsel bir yaratı olduğunu görünmez kılmaya çalışır. Ancak Kurtuluş anlatısı türüne katılım gösteren bütün eserler tarihsel gerçekliği böyle kurmazlar. Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sı tarihsel bir

anda oluşan gerilim anlatıldığı halde içerdiği metinlerarasılıklar ile temsiliyet alanında metnin kurmacalığını gösterir. Böylece eser, metinselliğini öne çıkararak milliyetçiliğin tikelleştiren çabasının altını oyar ve sorunlu yapıyı gösterip bunun üzerinden bir düzen eleştirisi yapmış olur.

Metnin verdiği mesajın nasıl kodlandığı konusu, dikkatimizi, türün başka bir vechesine çeker. Todorov'un dediği gibi türü, söylemsel özelliklerin eşzamanlı bir biçimde kodlanması olarak aldığımızda, metnin farklı söylem katmanlarını incelemek gerekir. Çünkü kodlama, tıpkı toplumsal normlar gibi zamana ve mekâna bağlı olarak değişmektedir. (Todorov, 2000, s. 202). Özetle mesajın nasıl kodlandığı türün nasıl kodlandığını gösterir çünkü sözsel anlam türe bağlı olmak zorundadır. Aslında türsel kodlama, Bakhtin'in dilsel üslubun olduğu her yerde türün de olabileceği fikri üzerine temellendirdiği "konuşma türleri" (*speech genres*) kavramı ile aynı mantığı içerir. Bakhtin'e göre her yeni konuşma türü, türsel bir testten geçip dilin sınırlaması ile karşılaştığından topluma en uygun türü seçer ve söylemsel özellikler üzerinden kodlanır (Bakhtin, 2000, s.88) . *Küçük Ağa*'da tarihsel söylemin kuruluşundaki üslup, yazarın halk edebiyatı kalıplarını destansı söylem ile kaynaştırarak kurduğu dilde görünür olur. Yazarın sesi ile örtüşen bir anlatıcı sesin bazen halk ağzına kayarak şöyle dediği görülür: "boyu kısaya bakardı, amma gene de anlatılmaz bir heybeti vardı" (Buğra, 1963, s.33). Ancak kodlamanın söylemsel düzeydeki karşılığını tam anlamıyla değerlendirebilmek için kullanılan dilin yanı sıra türü belirleyen *Ateşten Gömlek* ve *Nutuk* metinleri ile *Küçük Ağa*'nın ilişkileneceği biçimini ele almak gerekir.

***Ateşten Gömlek* ya da Türün Kurucu Anlatısı ile Kurulan Bağ**

Derrida, "homojen bir öz olduğu düşünülen millet bir inşa alanıdır. Bu inşa bir kaynağa dönüş (rücu) olarak anlaşılır" der (Derrida, 2000, s.230). Bu ifadede millet bir inşaat alanı, kurulan bir şey olarak betimlenir; ama bir kaynağa döner. *Ateşten Gömlek* de, Türk milliyetçi Kurtuluş anlatıları türü veya alt türünün kurucu metni

olarak bu inşa alanının temelinde durmaktadır. *Küçük Ağa*'nın tür ile ilişkisi de bu anlatı üzerinden gerçekleşir. Buradaki bağlantıları ve farkları ortaya çıkarabilmemize yardımcı olabilecek bazı özelliklerin varlığından söz edilebilir. Erol Köroğlu, makalesinde Halide Edip'in romanının, türün sonraki örnekleri için en az üç unsurlu bir formül sunduğunu belirtir. Bunlar; sosyo-politik durumu yansıtan ve psikolojik kriz durumunu ortaya koyan sentimentalizm, problematik bir biçimde ele alınan cinsiyet, son olarak da anlatının ruhsal ya da kutsanmış (*consecrated*) halidir (Köroğlu, 2009, 81). Bütün bunlar aşağıda açıklanacağı gibi *Ateşten Gömlek*'tekinden farklı düzeylerde olmakla birlikte *Küçük Ağa*'da da görülebilir.

Hobsbawm ünlü eseri *The Age of Revolution*'da devrim dönemi için “nadiren öyle zamanlar gelir ki en az ideolojik sanatçılar bile evrensel partizanlar olurlar, siyasete hizmet etmeyi asli görevleri sayarlar” der (Cohen, 1999, s.12). *Ateşten Gömlek*'in üretildiği 1908 devrimini takip eden süreç de buna benzer bir tarihsel andır. Devrimin yaşandığı, özgürlüklerin verildiği bir dönemde, kadınların sosyal pozisyonu sorunlu bir mesele haline geldiğinden kadının toplumda konumlanışını çözecek bir biçime ihtiyaç duyulur. Bu nedenle, sosyal pozisyonları ne olursa olsun dönemin yazarları, kamusal hayatın içinde yeni bir güç olarak ortaya çıkan *sentimental* sosyal biçimi seçer. Çünkü bu türe katılım gösteren romanlarda, toplumsal sorumluluğu ile aşkı arasında kalan kadın kahramanın, sorumluluğu seçip prensipleri uğruna verdiği trajik mücadelesine şahit oluruz. *Ateşten Gömlek*, Ayşe'nin bireysel fedakârlığıyla kurulan idealize topluluktan yansıyan birey ile toplum arasındaki etkileşim üzerinden *sentimental* roman türüne katılır. Ancak başkarakter travmasının semptomatikleştiği metin, hem “Kurtuluş anlatısı” türü ya da alt türünün kurucu metni olur, hem de tür içinde bir istisna olur. *Ateşten Gömlek*, epikten kendini ayıran bir dram olur çünkü henüz devrim bakımından politik bir kapanışa ulaşılmış değildir. Bu yüzden metin bunun bir kardeş kavgası olduğunu gizlemez ve “böyle fedakârlıklarla milli mücadele noktasına geldik” mesajını varsayımsal okuruna vererek halkı harekete katılmaya ikna etmeye çalışır. Başkahraman Ayşe'nin kendini yok etmesi aynı nedenle işlevsel olur. Türün değişimi bu sosyal işlevin tamamlanması ile gerçekleşir. Çün-

kü bir noktadan sonra rejimin bu mesajı vermeye ihtiyacı kalmaz ve resmi söylem değişmiş olur.

Resmi söylemin dönüşümünden sonra yazılan *Küçük Ağa*'da Hoca görünüşte Ayşe gibi sentimental roman kalıplarına uygun bir trajedinin kahramanı olarak çizilir; zira onun da kişisel krizi, epistemolojik bir varoluş krizine dönüşür. Ancak Hoca'nın hakkında öldürme emri çıkıp da çok sevdiği ailesinden ayrılınca olay örgüsü parçalanır. Margaret Cohen'in belirttiği gibi, bu durumda kahramanın prensipleri için trajik bir çaba göstermesinin yolunu açması beklenirken *Küçük Ağa* örneğinde yazar tarafından karaktere giydirilen bu prensiplerin aslında hiç temsil edilemediğini ve bunların yerini kişisel bir pazarlığın aldığını görürüz (Cohen, 1999, s.7).

Cinsiyetçilik özelliği açısından değerlendirildiğinde ise *Ateşten Gömlek*'te Peyami'nin anlatıcılığının erkeğin iktidar alanını tehdit edecek biçimde araçsallaştırılarak Ayşe'nin karşısında konumlandırıldığını görürüz. Tam bir bireysellik biçemediğimiz Peyami gibi bir erkek anlatıcının ve erkek iktidarının nüfuz edemediği hem dışı hem de dokunulmaz bir kutsallıkta olan kadın kahraman ile zıtlık oluşturacak biçimde kullanılmasının bir anlamı olmalıdır. Yazarın erkek egemen sistemden aldığı bir intikam ya da erkek egemen düzenin altını oyma girişimi olarak yorumlanabilir bu. Cinsiyet ile oynayan semptomatik anlatımın yerini *Küçük Ağa*'da mutlak bir erkeksi anlatı alır. Romandaki iki kadından biri olan Emine dışı özellik taşıyan olması yönüyle tektir, o da özneliğiyle değil yalnızca dışılığı ve anneliğiyle tanımlanan sınırlı bir varlık olarak kavranır. Evlendikten sonra bile hiç büyümeyen küçük bir kız gibi çizilir Emine. Dul kaldığında ise "büsbütün büyüleyici bir hal alan körpe dul" olarak anılır (s. 398). Bu semptomatik cinsiyetçiliğin nedeni, metni, idealize bir topluluktaki kadının pozisyonunu betimleyen resmi söylemden farklılaştıran tematik/problematik ayrışmasıdır. Tematik muasır medeniyet, aydınlanma ve kadın-erkek eşitliğini öne sürmesine karşın, hegemonyanın (bize ait olanın) kuruluşu aynı şekilde biçimlenmez. Bu ise tematiğin uygulanışındaki bir probleme tekabül eder (Köroğlu, 2009, s. 82). Çünkü medeniyet fikrinin içinde yer alan kadın hakları gerçekten uygulanmaya başlandığında, cinsiyet eşitliği kurulacak ve bunun sonucunda etnik düşmanlık ve cinsiyetçiliğin özündeki ayrımcılıktan beslenen milliyetçilik söylemini zedeleyecektir.

Halide Edip'in romanı ise resmi söylemle kurduğu farklı ilişki nedeniyle tematik-problematik ayrışmasında Dorris Sommer'ın kullandığı anlamda problematik bir ulusal kurucu metin (*foundational text*) olur (Sommer, 1991, s.23). Diyalojik bir sanat olması nedeniyle romanın, ideolojileri görünür kılmaması, tür açısından ulusal kurucu metinleri problematik hale getirir. Diyalojik olması, romanın, türün tümüne atfedilebilir bir belirsizliğin açık uçluluğu (*indeterminancy, open endedness*) ile karakterize edilmiş olmasından kaynaklanır (Bakhtin, 2004, s.24). Bu özellik sözün yarısının yazarda, yarısının dinleyende ya da üretilende olması demektir. Bütüncül anlam ortaya çıktıktan sonra bunun farklı bir köşesinden girip sorgulayabilmemize imkân verir. Romanın diyalojizmi aynı zamanda *Küçük Ağa*'da olduğu gibi metnin dikiş yerlerini göstererek bunun monolojik kurulumunu ele veren ve kendi eleştirisini/yıkımını getiren bir turnusol kâğıdına benzer. Çünkü roman söz konusu olduğunda “yazma anı”na sızan bir şeyler vardır; ekonomik-siyasal zemin yazarın psikolojisinden, bilincinden geçerek metne yansır. Bu anlamda *Ateşten Gömlek*, bir bilinç aktarımını özellikle problematize eden ve hem psikolojik hem fiziksel travma içeren bir roman olduğundan onda üretilen söz hareket halinde bir söz olur. Bunun belirleyenlerinden biri söylem şimdisi ile öykü şimdisi arasında bir fark olmasıdır. Böylece araya giren zaman deneyimimize farklı bir gözle bakmamızı sağlar. Hatırlanan anılar bağlamında, yazma ânı olarak düşünebileceğimiz hatırlama eylemini yaratıcı bir sürece dönüştüren bir mesafe vardır. *Ateşten Gömlek* gibi anlatılar bu yüzden meseleyi çok değiştirmeden kurmacanın nasıl bir bellek üstüne oturduğunu gösterir ve çatışan, çelişen bilinçleri olduğu gibi görünür kılar. İçinde bulunduğumuz şimdiiyi (öykü şimdisini) hatırlama süreci olarak algıladığımız zaman milliyetçi söylemden ayrılırız. Çünkü milliyetçi söylemler hafızayı bir depo olarak kurarlar. Örneğin, *Nutuk*'ta milli bir devletin unsuru olma düşüncesi öyle ağır basar ki bu hatırlama söyleminin yanı sıra, kişisel sezgiyi de aradan çıkarır. Resmi söylemle uyumlu anlatılar rivayet zaman kipinde değil “di'li zaman kipi”nde tanık olunmuşçasına anlatılır. *Küçük Ağa* da resmi söylem ile uzlaşan bir hatırla(ma)ma edimiyle tematik-problematik ayrışmasının özündeki çelişkiyi görünür kılar.

Nutuk ile Kurulan Bağ

Türün kurucu metni olmasa da *Nutuk*, söylem kurucu bir metin olmuş ve kendinden sonra gelen metinleri söylemsel düzeyde etkilemiştir. *Nutuk*'ta Atatürk öznesi, tarihin kendisi ya da aynası gibi yansıtılır (Adak, 2003, s.510). *Nutuk*, bu anlamda tıpkı kendi mitini üreten bir kült gibi gerçekliğin bir modelini değil; gerçekliği anlamak için bir model sunar. Sahiden de *Nutuk* öncesi metinler, resmi söylemin sildiği dönüşüm temasını ve iç savaş vurgusunu öne çıkarırken sonraki pek çok metinden bu vurgunun düştüğünü görürüz. Aslında hiçbir resmi söylem yoktur ki *genesis*ini bir iç savaş üzerinden anlatsın. Kardeş savaşı üzerinden ulusal bir destan üretilemez, bu yüzden milli bir destan yazmak isteyen her yazarın karşısına iç ve dış düşmanlar ayrımı yapmak zorunluluğu çıkar. Kurtuluş Savaşı anlatılarının, söylemsel bir standardın belirlenişi ve uygulanışının dışındaki işlevi, düzen ya da iktidarla barışmanın yolunu açan bir konformizm sağlamasıdır. Böylece resmi söylem ile yine bu söylemin belirlediği yolla uzlaştırılırlar. Böyle olduğu için de *Ateşten Gömlek*'e “yansıyan” tarihsel hakikat, *Küçük Ağa*'da kolaylıkla “yadsınan” bir hakikat olur.

Yerel bağlamın ve zaman/mekân ilişkisinin kurucu anlatı türüne ait metinleri nasıl kodladığını, kronolojik olarak hem *Ateşten Gömlek* ile *Nutuk* arasındaki hem de *Nutuk* ile *Küçük Ağa* arasındaki ayırımı görmek mümkündür. Milli Mücadele ya da Kurtuluş Savaşı'nın çöken Osmanlı'yı kurtarmak ve bağımsızlığa ulaşmak için değil, cumhuriyet rejimini kurmak için yapıldığını ve bunun, tarihin bu yöndeki ilerleyişinin zorunlu bir sonucu olduğunu varsayan bakış teleolojik bir bakıştır. Bu bakış bütün boşlukları örten tutarlı ve güçlü bir pozisyon kurmak zorundadır. *Ateşten Gömlek*'in yazıldığı dönemden, yani mücadele sona erdikten sonra kurulan bu söylem tarihsel bir anakronizmi biçimlendirmektedir. *Nutuk*'ün türde neden olduğu bu değişimin Bourdieu'nün alt tür betimlemesinde bir karşılığı bulunmaktadır. Bourdieu “alt türü yapan kodlar sorunsalın çözümü olarak bir iç tutarlılığa sahiptir” der (Cohen, 1999, s.17). Buradaki sorunsal “devlet mekanizmasını bir arada tutacak tutarlı bir söylem kurmak” olarak belirleyebiliriz. Sorunsal böyle belirlediğimizde bunu çözmek için devlet söyleminin ideolojik olarak milletin önsüz ve sonsuz olduğunu dayatması, milli ideoloji ya da ulusal

anlatı türü açısından bakıldığında mantıklıdır. Yukarıda belirttiğimiz tarihsel evrim içinde, edebi bağlam, türlere ve türleri belirleyen pozisyon alımlarına bağlı olarak değiştiğçe, türlerin ayrıştırma özelliklerinin öneminde de kaymalar gerçekleşir. Böylece *Nutuk*, kurtuluş anlatısı türünün kendi polemik alt türünü oluşturur.

Bu tür bir söylemin biçimlendirdiği kurtuluş anlatıları metinleri için temel olan yeni devletin bir imparatorluğun kalıntısı olduğunu, bundan dönüştüğünü gizleme gereksinimidir. *Küçük Ağa*'nın yazarının olay akışını ortada mutlak bir doğru tercihin ve bu mutlak doğrudan şaşan bir yanılğı olduğu varsayımı üzerine kurması geçmişle kurulan bu tür bir bağın eseridir. Erol Köroğlu, cumhuriyetin başlangıcının tarihin henüz “karar verilemeyen bir noktası iken” bunu *Nutuk*'taki gibi söylemin kendisi, devrimin kanıtıymış gibi okumanın yanılğının ta kendisi olduğunu belirtir (Köroğlu, 2007, s.112). Atatürk imgesinin metinde “halkın bir kahramana ihtiyacı vardı ve çırılçıplak bir güneş gibi Mustafa Kemal doğuyordu” (Buğra,1963, s.432) ifadesindeki gibi anakronik bir biçimde ortaya çıkması *Nutuk*'ta ortaya konan Atatürk kültü ile ilişkilidir. Anakronizm ulusal anlatı türünün betimleyici bir özelliğidir; çünkü tarih halen yapılmakta olan bir şeydir. Buna karşılık ulusal anlatılar “şimdi”yi yapma aracı olarak geçmişi standardize etmeye çalıştığı için kültürel üretimlerde tarih hem asla bitmez hem de anakronik olduğundan gerçeğe oturmaz (Köroğlu, 2009, s.77). Tarihin yapılmakta olan bir şey olması kültürün de aslında, kimliklendirilmiş olduğu, bunun kimlik siyaseti ile beraber ilerleyen kültürel üretim için geçerli olduğu anlamına gelir.

Küçük Ağa'nın türün kurucu anlatısı ile ilişkisini biçimlendiren *Nutuk*'tan ayrıldığı nokta muhafazakâr vurgusudur. Thomas Beebee'nin deyimiyile “türsel bir sabitlenemezlikten” söz edilebilir burada. Beebee, *The Ideology of Genre* adlı eserinde ideolojinin belirlenemezlik ve sabitlenemezlik gibi özellikleri türe aktardığı için türü, ideolojinin bir biçimi olarak görür. Ortak türsel özellik gösteren metinlerin tür ile tam olarak uyumlu olmadıklarını hatta aralarında türsel rekabetin neden olduğu bir mücadeleden bahseder (Beebee, 2000, s.16). Öyleyse yazarın elinden kaçan birçok şey ile birlikte türsel fark aslında türü ya da ideolojiyi görünür kılan bir şey olur.

Küçük Ağa'nın tür içindeki hareketi, Todorov'un terimleriyle söylemsel düzeyde bir kodlanmaya, Bourdieu'nün terimleriyle bir "pozisyon" alınmasına ve Beebee'ye göre türsel bir farka tekabül etmektedir. Nitekim edebi kodlar ufkunda ve edebi-tarihsel bir anda yazar, Bourdieu'nün ifadesiyle, karşılaştığı kurumsal güçlülere yanıt verdiği ölçüde sosyal çatışmalara da karşılık vermiş olur (Cohen, 1999, s.23). *Küçük Ağa*'nın türü kuran ya da etkileyen metinler ile benzerlik temelinde kodlanırken bir yandan da muhafazakâr söyleme göre kodlanarak türsel olarak farklılaştığı, tür içinde pozisyon aldığı ileri sürülebilir. Bunun sosyal olarak işlevi, laiklik uygulamalarıyla birlikte devletle ilişkileri bozulan muhafazakâr kesimin taleplerine karşılık vermektir. *Küçük Ağa*'nın pozisyonunu değerlendirdiğimizde yapısalcı anlamda türün, edebi ufkunu ihlal ettiğini ya da aştığını söylemek olası değildir; ancak çağdaş bir sosyal çatışmaya kurgusal bir çözüm önerdiği iddia edilebilir. Bu ise türün iptidailikleri bağlamında *Küçük Ağa*'nın türdeki hareketini özel bir yerde konumlandırmamıza neden olur.

Karakterizasyon ve Mekânlaştırma

Yukarıda sözü edilen "tarihsel oturmamışlık" *Küçük Ağa*'nın en çok karakterlerine yansır. Nitekim öne çıkan karakterine bakıldığında, bunlar aracılığıyla yapılan kimlik siyasetinin kültürel üretimi nasıl bir parantez içine aldığı görmemek olanaksızdır. Karakterlerin her biri toplumcu-gerçekçi bir tiplendirme ile yazarın tasarladığı toplumun belli bir kesimini temsil etmek için araçsallaştırılır. Hem karakterizasyon hem mekân bağlamında uygulanan tiplendirme, toplumcu gerçekçiliğin dünyaya bakışının bu roman özelinde yazar için elverişli bir yöntem olarak benimsendiğini göstermektedir. Ancak buradaki temsil meselesi problemlidir; çünkü yazarın ideolojisi ve anlatının otoritesi ile birleştiğinde temsil etme, toplumsal ayrımcılık hatta ırkçılığa varan etnik temelli bir milliyetçiliğin zeminini hazırlar. Mesela, romanda aynı yerde büyüyüp hemen hemen aynı evrelerden geçtikleri halde, Salih ve Niko birbirine zıt iki dünyanın birer prototipi olarak yetişmişlerdir. Ermeni olan Niko, bir Anadolu kasabası olan Akşehir'deki Ermeni topluluğunu temsil etmesiyle

araçsallaştırılarak Salih'ten farklılaşacaktır. Bu farklılaştırmada kullanılan cinsiyetçi homoerotik imalar, Salih'i iktidar sahibi bir erkek, Niko'yu ise bunun zıttı yani iktidarın nüfuz edebileceği kadınısı bir oğlan olarak tasarlar ve kurduğu bu cinsiyetçi karşıtlığı Ermenileri kültürel olarak aşağılayacak bir araç gibi kullanır.

Salih “erkek yapılı ve mizaçlı”, Niko ise yedi yaşında pespembe, gri gözlü, kumral saçlı kız gibi bir şeydi. “yavaş yavaş Niko Salih'in erkek yapısına hayran olmaya başlamıştı. Salih'de ondaki kız çocuğu güzelliğine bağlanmıştı. Bu hep böylece sürüp gitti. Niko'nun vücudu pembe beyaz, hafifçe tombul ve yumuşaktı. Çırılçıplak yıkanıp yan yana yatıkları günler (...)”(Buğra, 1963, s.10).

Anlatıcının burada kullandığı dildeki homoerotik imalar, hem cinsiyetçi hem ırkçı bir eksen üzerinden işleyerek Ermeni imgelemine, şeytani bir kadın/eşcinsel imgelemine üzerinden yeniden üretir.

Halkın tepkisi ise bu garip dostluğu zamanla kanıksamak yönünde olmuştur: “Yavaş yavaş benimsendi gitti, zamanla imalar bile yapılmaz oldu” (s.11). Hikâye ilerledikçe başta bir birlik içindeymiş gibi gösterilen Niko ve Salih'in çocukluklarındaki ilişki bozulacak, düşman saflarına katılacaklar ve bunun ardından Salih, “ihanetinin” öcünü bizzat alabilmek için Niko'nun peşine düşecektir. Bundan sonra sıra, nasıl düşman olduklarını açıklayan ırkçı argümanlara gelir:

Osmanlı ülkesinde şimdi Rumların Ermenilerin tatlı dilleri, güzel yüzleri ile uyumuş binlerce Salih...Salih aklına sığmayacak bir ırkçılıkla silaha sarılışı bedeni gibi ruhu da çökmüş Çolak Salih'ten bir savaş kahramanı yaratmış (s.388).

Salih, *sentimental* bir romanda rastlanacağı gibi toplulukla kırık bir ilişki içine yerleştirilmiş ama bir deneyim geçirerek kahramanlaşan bir karakter olur. Zaten tarihsel bir olayı kurmaca ve vasati bir karakter üzerinden vermek tarihsel romana özgü bir yöntemdir ve *Ateşten Gömlek*'in Peyami'si de *Yorgun Savaşçı*'nın Cemil'i de hep böyle silik sayılabilecek karakterlerden seçilmiştir. Metnin henüz başında Salih de böyledir. Savaştan döndüğünde Salih'in şehit düşmemiş bir gazi olması, varoluşunu arafta bırakarak işleri karıştırır. Onun

perişan hali, savaşın halkta bıraktığı travmanın görünür bir işaretine dönüşür ve bedensel eksikliğinin bir ucube gibi algılanmasına neden olur. Salih'in işe yaramaz bir savaş bakiyesi olarak savaşmaktan duyulan bezginliği ve boş vermişliği temsil etmesinin işlevi, yazarın Salih ile Memâlik-i Osmanlı arasında olumsuz bir paralellik kurabilmesini sağlamaktır. Bu paralelliğin zirve noktası ise Rum meyhanesindeki oyun sahnesidir. Çünkü burada yazarın müthiş bir imgelem kullanarak adım adım algımızı nasıl yönlendirdiğini ve Salih'i nasıl dönüştürdüğünü görürüz. Rum meyhanesinde Türk olmayan bir topluluğun "dönen bir hilal" biçiminde oynadıkları horona Salih'in de katılmasıyla buradaki hilal imgesi ile Ali Emmi'nin o sırada baktığı hilal birleşir ve Salih'in şahsında hilâl ile temsil edilen Osmanlı imgesinin altını oyan bir imgeleme dönüşür (s.52). Sahnelerin birbirinin içine geçmesiyle kurulan horon ile hilal arasındaki paralellik, yenik ve ötekine teslim olmuş Salih üzerinden Osmanlı'nın çöküşünün, ötekine yenilmesinin bir eğretilemesine dönüşür.

Sahnenin etkisini şiddetlendirmek için olsa gerek anlatıcı araya girer ve "namus"un tehdit altında olduğu imasını yapar: "Ali Emmi şimdi uyuyordu. Dullar uyuyor, yetimler uyuyor, nişanları, sözleri paramparça olmuş körpecik kızlar uyuyordu (s.52)." Anlatıcının ifadesiyle o sırada Ali Emmi de gökyüzündeki hilali incelemektedir:

Ali emmi, daralıp açılan, bir sağa, bir sola doğru dönen, hop...hop diye çömelip doğrulan hilali seyrediyor fakat bunun asıl manasını anlayamıyordu. Ali Emmi bu hilâli Memalik-i Osmaniyye sanıyordu (s.52).

İç içe geçen bu sahnenin altında yatan ve Ali Emmi'nin anlayamadığı mesaj, bu hilâlin yani Osmanlı'nın tıpkı Salih'in diğerleriyle oyuna katıldığı sahnede olduğu gibi ötekine teslim olmuş bir halde olduğudur. "Hilâlin ortasında bir Salih vardır; tek kollu, yüzü paçavraya dönmüş bir Salih, dünyası çökmüş bir Salih!...(s.53)". Oyun sahnesinin devamında Salih, fantezisinde Osmanlı'nın geçiş döneminin temsilcisi olan Ali Emmi'nin ona yönelmiş hayalî bakışlarıyla karşılaşır ve bu karşılaşmayla bir aydınlanma ânı yaşar. Aydınlanmanın şokuyla Salih o "çemberden" çıkar. Çünkü artık başka bir ruh haline geçmiştir: "Kafasının bir yanı artık pırıl pırıldı. Tel çerçeveli gözlüğü,

uzun ve beyaz sakalı ile bu köşede de sadece Ali Emmi vardı (s.52)”. Bu uzun sahnenin Salih’in hikâyesinde dönüm noktası olmasının dışında mücadelenin çöken Osmanlı’dan Milli Mücadeleye geçişini sezdiren bir iması da vardır.

En başta ne kasabalılar, ne Tevfik Bey ne de İstanbullu Hoca dâhil hiç kimsenin “tam” bir özne gibi davranmadığı Salih’in tekâmülünün gerçekleşmesi için devletin vicdanını, manevi otoritesini temsil eden İstanbullu Hoca’yla karşılaşmaya, Hoca’nın ise *Küçük Ağa* olabilmesi için Salih’in meydan okumasına gereksinimi vardır. Yazar, bu iki karakteri birbirleriyle ilişkileri üzerinden konumlandırır. İmparatorluk deneyiminin asıl temsilcisi ise Ali Emmi’dir. Doktor Haydar, bunlardan sonra gelen ve hareketin eğitimi yönünü temsil eden başka bir kahramanıdır. Bu tiplmelerin hemen hepsi tarihsel roman özelliklerine göre ilerlediği halde, Çerkez Et[h]em ya da Tevfik Bey’e geldiğinde onları tarihsel bir kişilik olarak değil, *Nutuk* metnindeki “hain çeteciler” imgesinin bir uzantısı olan kovboy gibi tek boyutlu çizilmiş, kâğıttan karakterler olarak buluruz. Anlatıcı sesi Çerkez Ethem ve Tevfik Bey’in çetesini betimlerken iyiden iyiye otoriterleşir: “Cahil ve kibirliydiler” (Buğra, 1963, s. 374). Kemalizmin Çerkez Ethem ile kurduğu ilişkiden çok daha hasmâne bir tavrın *Küçük Ağa*’da “Büyük İhanet” başlıklı bölümde ortaya çıkması bu bakımdan manidardır. Bunun nedeni yazar tarafından laiklik uygulamaları sırasında düzen ile arası bozulan muhafazakâr kesimin bu söylemi ne kadar sahiplendiğini göstererek asıl hain olanların “Çerkez Et[h]em” gibiler olduğuna işaret etmesidir. Bu ise ulusal anlatıların anakronizminin yol açtığı aşılamanın muğlaklığı ve ikircimi gözler önüne serer.

Tıpkı Çerkez Ethem ve çetesi gibi Niko ve Emine de öteki oldukları için derinlemesine çizilmeye gerek duyulmamış karakterlerdir. Bu ise karakterizasyonun da anlatının diğer unsurları gibi tezli roman yapısı içinde bir araçsallaştırmaya tâbi olduğunu göstermektedir. Aynı yapıdan ötürü harekete katılarak çiraklık geçiren Hoca’nın mücadelesi burada bitmeyecek, Ankara’da devam edecektir. Çünkü tezli romanda tarih de mücadele de bitmez. Yazar, metindeki insan tiplerinin toplumdaki belli bir grubu temsil etmesi için tarihsel gerçek ile ilişkisini kurmaya çalışsa da, tarihsel bir hakikatin sunul-

şundaki hassasiyetten ziyade mutlak bir ideolojik yönelim öncelikli olduğu için bu hedef başarılabilir.

Yazarın roman kahramanlarının yanı sıra mekânı da kişileştirerek işlevselleştirdiğini görürüz. Biyografik yazarla bağlantısı olan Tarık Buğra'nın doğduğu Akşehir kasabası, resmi söylemde inşa edilen Osmanlı imgesinin mikrokozmosu gibi çizilir. Bu küçük kasabanın bütün Anadolu'dan ânında haber alan bir merkez gibi kurgulanması ise eserin tarihselliğiyle ilgili başka bir sorundur. Bununla birlikte mekân da bir anlamda tarihsizleştirilerek belli bir söyleme göre biçimlendirilir. Akşehir kasabası adeta son saatlerini yaşayan Osmanlı'nın bir mecazı gibidir. Salih savaştan döndüğünde kasabayı farklı bulur. Osmanlı ve Rum halklarının yaşadığı kasabada yaşam kalitesi manasında ciddi değişimler yaşandığı, Rumların sınıfsal anlamda yükseldiği ve Türklere karşı olumsuzlaştıkları gözüne çarpar. Bu olumsuzluğun 1915'te yaşanan tehcir gibi son derece somut tarihsel bir temeli olabilir ama anlatı bunun üzerinde durmaz. İkili karşıtlıklar üzerinden tarafları berraklaştıran bu ayrıştırıcı söylem, mekân betimlemeleriyle de sürdürülür. Akşehir kasabasına bağlı Taş Oluk köyünde "gavur mahallesi" olarak tanımlanan bir Rum mahallesiyle bu köydeki Osmanlı-Türk nüfus arasında kültürel karşıtlık bu kez mekân betimlemeleri ile kurulur:

Aylardan beri her ev kocaman bir göz olmuş yollara dikilmiştir. Müslüman mahallelerindeki ümitsiz bekleyiş ve korkutucu suskunluk, gâvur mahallesinde yerini perde aralarından sızan turuncu ışıkların, meyhanelerden sokağa taşan kahkahaların şarkı seslerinin tercümanı olduğu refah dolu bir yaşayış tarzına bırakmıştır (s.48).

Bu dış görünüşü insansız kalmış ve tam bir yokluk içinde, kederli bir biçimde varlığını sürdürmeye çalışan evler tamamlamaktadır:

Onlar, geçmişteki mutlu günlerin hatıralarını an be an muhafaza etmekte geleceği düşünebilecek zihni melekelerini an be an kaybetmek tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Kaybettiklerinin verdiği kederler, belediklerinin getirdiği hiçbir ümit vaad etmeyen acılarla birleşince düşünce ve hissetme kabiliyetlerini kaybetmekte yalnızca hissi bir hayat sürdürebilmektedir (s.46).

Sonra anlatıcı “acaba yeni sahip bunlar mı olacaktı?” diyerek ulusal romansın bir gereğini daha yerine getirerek etnisite temelli nefret söylemini kurar (s.47). Niko’nun Salih’in evinin bitişiğindeki tarlayı satın almayı düşünmesi ve Salih’in “tehlikeyi” sezerek bunu istememesi aynı tehlikeye yani mülkün el değiştirmesine vurgu yapar (s.55).

Oyun sahnesinde yaşanan aydınlanmaya kadar İmparatorluk ile Salih arasında kurulan benzerliğin yönü bu sahneden sonra değişir. Anlatıcı, Salih’in annesi ile Osmanlı arasında bir paralellik kurarak bu yaşlı ve miadını doldurmuş imge ile genç Salih’i zıtlık içinde gösterir. Salih her ne kadar savaşın bezginliğini ve şaşkınlığını yaşamış, vücudundan bir parça kaybetmişse de yaşlı anasının aksine bir gençlikle, genç cumhuriyet gibi mücadeleye devam edecek ve zafer kazanacaktır. Salih’in kaybeden konumundan çıkıp kahramanlaşmasında görülen fiili değişim, İstanbullu Hoca’da yerini epistemolojik bir değişime bırakır. Bu değişim Osmanlı’nın son döneminde dönüşen epistemeye romanın dünyasında bir gerçeklik kazandırmak için kullanılmış gibidir. Zaten Hoca’nın aklındaki çelişkiler, aslında her şeyden çok geleneğe dair aidiyetinin ikilemde bıraktığı yeni bir dünya ile ilgilidir ve bu iki dünya arasındaki zıtlığı çok sesli bir biçimde yansıtmayı başarır. Ne var ki bu çelişkiler ve yaşanan tereddüdü ayrıntılı bir biçimde gösteren anlatı, bunların nasıl çözüldüğüne, dolaşısıyla bu dönüşümün nasıl gerçekleştiğine derinlemesine yer vermez. Hoca’nın tereddütlerinden biri Küçük Ağa olduktan sonra da sürecektir. Zira kuşku duyduğu iktidar kavramının kendisi ile Küçük Ağa olduğunda da hesaplaşacak ve makul bir çıkış bulamayacaktır:

Kuva-yı Milliye’nin kurtuluşu başardığını farz ediyordu. Peki sonra ne olacaktı? Bu kadar büyük bir zaferin kumandanları ve siyasetçileri; “İşimiz bitti, hadi eyvallah deyip çekip gidecekler miydi? Ona göre zafer sahibine teslim edilmeyecekti. Ortaya yeni efendiler çıkacaktı. Düzen altüst olacaktı. Sofra başındaki kavga millete hiçbir savaş yenilgisinin vermeyeceği zararı verecekti. Çalkantının durması belki 100 yıl sürecekti (s.185).

Ölmek/öldürmek tehdidinin de etkisiyle Hoca’nın durumu rasyonalize ederek kendini bu tereddütten kurtardığını görürüz. Bu noktaya kadar Hoca’nın zihnine odaklanan anlatı, ölüm tehdidi-

diyle birlikte zihninden çıkar ve Çerkez Ethem ve Kuvva arasında kalıp birey ile iktidar arasındaki mücadeleyi sorgulayınca kadar da bu biçimde zihnine girmez. Aradaki dönüşüm ise okurun bile takip edemeyeceği bir hızla sağlanır. Böylece Hoca'nın tereddütlerini aşma biçiminin, uluslaşma deneyimi içinde nasıl değişip bu harekete bağlandığı noktası belirsiz bırakılmış olur. Hoca'nın geçirdiği değişimi yeterince göremediğimiz için bu değişim sanki aniden olmuş ve bunun nerede gerçekleştiğini kaçırırvermişiz hissine kapılırız. Bu nedenle romanın temel aldığı “tereddüt ve sonrasındaki seçim” aynı zamanda romanın en zayıf yanını oluşturur.

Henüz bu inanç yarılmasına tam ikna olamamışken Hoca'nın iç dünyasında sorguladığı başka bir ikilemi, fayda ilkesinden yola çıkarak aştığına tanık oluruz. Çizilen karakterle örtüşür bir biçimde *Küçük Ağa*'nın hakkaniyet prensibine uygun hareket etmesini beklerken o etik ve adil olmayana da faydalı bulunduğu için tercih eder ve yaşadığı ikilemi prensipleriyle bağdaşmayan pragmatik bir temelde çözer. Çerkez Ethem ve adamlarıyla yaşanan sorunda, düzenin devamı adına bireyin feda edilebileceği fikrinden yana olan Küçük Ağa, Ethem Bey'in haklı olup olmadığı sorusunu kolayca bir kenara bırakır. “Millet karşısında tek bir insanın onur kuruntuları nedir ki?” diyerek gönlünü rahatlatır. Bu suretle anlatıcı tarafından ona atfedilen kişisel prensipleri ve erdemi hiçe sayan bir karar almış olur. (s.350) Toplumsal bir gaye ile bireysel bir mesele arasında kurulan ikilemde, Hoca'nın *Küçük Ağa* olurken çelişkileri rasyonalize etme alışkanlığı burada da sürer.

Hoca ikilemler içinde bir dönüşüm geçirirken dikkati çeken anlatıcının sesindeki mutlaklıktır. Derin çelişkiler barındırsa da anlatıcı, ikili karşıtlıklar üzerinden mutlak doğrular kurar ve bunları dikte eder. Anlatıcının “millet” ile kast ettiği şeyi büyük Osmanlı cemaatinden ayırmak kolay olmadığından bu yolda önce yabancı gördüğü unsurları şeytanileştirmek; sonra Kuvva'yı tanımayan “çeteleri” saf dışı etmek gerekmektedir. Kuvva'nın hareketine bir çete olarak başladığını gösteren pek çok metinsel ipucu bulunsa da mutlak doğruluğa ulaşmak için bu çelişkiyi aşmak mecburiyeti vardır. Bu nedenle, *Küçük Ağa* da milli hareketi *Ateşten Gömlek* gibi bir dönüşüm içinde veriyor gibi görünür ama aslında burada görülen bir çete de-

ğil *Nutuk*'un devlet söylemi ile karakterize ettiği anakronik yapıdır. Nitekim resmi söylemde Kuvva-yı Seyyare ile düzenli ordu ayrımı, söylemin tutarlılığı açısından önemlidir. Bu çelişki Kuvva'yı diğer çetelerden ayırmak için karakterlerin hareketi belli prensiplere göre yeniden biçimlendirme gayretlerinde görünür. Örneğin, Kuvvada lider pozisyonunda bir figür olan Doktor Haydar "talim terbiye hazırlanıyor; çeteciliğe elveda" der (Buğra, 1963, s.198). Ancak çelişki tam da bu yapay ayrımdadır, çünkü Kuvva'nın karakol basması ya da doğru dürüst yargılamadan suç isnat ederek verdiği infaz kararları, devlet söylemi altında bir çete zorbalığının yürüdüğüne açık kanıt gibidir. Metin, şaşırtıcı bir biçimde halkın bu kararlara tepkisini de içerir. Kel Hacı'nın "Müftüyü asıyorsanız beni de asın" çıkışı ve bunun ardından infazı gerçekleştirilen müftünün ölüme yürüyüşünde onu diğer mahkûmlardan farklı kılan sakinlik ve kalenderlik metnin bütününe bakıldığında ayrıksı durur. Olayın verilişinde anlatıcının tavrının önceki mutlaklığından bir şeyler kaybettiğini ve muğlaklığa doğru evrildiğini görürüz. Anlatıcının sesi sanki burada Kel Hacı ile konuşup onu sakinleştiren ve daha önce "vicdanlı biri" olarak tanıtilen Reis Bey'in sesiyle birleşir ve müftünün ölümünden dolayı yaşanan üzüntüyü yansıtır. Bu sahne baştan sona müftünün masumiyetini ima etmek üzerine kurulmuştur. Bu imanın altında, eserin önsözünde belirtilen dindarların otomatik bir biçimde "hain" olarak değerlendirilmesine karşı yazarın kontrol edemediği tepkisi yatıyor olabilir. Ancak nedeni her ne olursa olsun anlatıcının tavrındaki bu çarpıcı değişim, *Küçük Ağa*'nın hakikati gizleyen bir metin olabileceğini gösterir.

Hoca dönüşüm geçirdikten sonra anlatıcıyla aynı mutlaklık düzlemine geçecektir. Bu Hoca'nın onu diyalojik bir roman kahramanı kılan muğlaklığından ve çok sesliliğinden boşalarak tümüyle anlatıcı sesin hükmüne girmesine yol açar. Metinde bu dönüşüm, resmi söylemi karakterize eden yeniden doğum metaforu ile Hoca'nın eskiden koparılmasıyla sağlanır. Hoca'nın değişim süreci belki de en çok bu nedenle çarpıcı bir kopuşun hatta din değiştirmenin (*conversion*) kendine özgü terimleriyle ifade edilecektir. Anlatıcı, Salih'in ve Küçük Ağa'nın zihnine odaklanarak Hoca'nın bir "yanlış" içinde olduğunu anlatır ve "hidayete erdiğini" şöyle dillendirir: "O

erdiği hidayetini, vardığı inancın, yarattığı yeni bir imanın peşine düşmüş, en asil manasıyla, gönüllü bir er kişiydi (s.464). Ancak bu bir totoloji gibidir, çünkü İstanbullu Hoca zaten Müslümandır, üstelik ulema sınıfına mensuptur. Bu temel çelişkiye rağmen, Hoca'nın değişiminin, İslam inancını kabul eden bir kimsenin yeniden doğmuş gibi günahlarından arındığı fikri ile örtüşen bir tema içinde işlendiğini görürüz: “İstanbullu Hocadan Küçük Ağa doğmuştu ve hangi doğum o kadar sancılı olabilirdi. Sancılı ve annenin hayatına mal olan bir doğumdu bu (s.489).” Yeniden doğum temasında annenin ortadan kalkması ya da “yok annelik” durumu bu doğumun ideolojik bir kopuşa yol açtığını sezdirir. Bu da *Nutuk* ile birlikte ulusal anlatı türünü belirleyen bir özellik olmuştur çünkü *Nutuk*'ta *ancian* rejimin neden olduğu karanlık geçmişin geride bırakılması ile günahsız bir başlangıcın yapıldığı fikrine geniş bir biçimde yer verilir.

Yeniden doğum ile kutsanan bu sonsuz ve nihai yapıyı en iyi yansıtan *Küçük Ağa*'nın destansı kalıplar içinde yaptığı kapanıştır. Bu beklediğimiz gibi romanesk bir kapanış değildir ama işlevselliği açısından önemlidir çünkü kurmaca bir eserin sonunun üstlendiği fonksiyonu da gören kapanış, işlevsel bir araç olarak anlatıdaki olay akışının (*plot*) kavranmasına yardım eder. Anlatıcı, sonsuz ve değişmez bir zamanın içinde bir kahraman tipi olarak *Küçük Ağa*'yı nihaleştirdiği noktada otoriter bir kapanış yapar. Yalnızca kahramanı ve milli hareketi belirli bir kalıba sokarak nihaleştirmekle kalmayan aynı zamanda anlatıya dair algımızı dönüştürerek yorumumuz üstünde belirlenim yapmaya çalışan bir kapanıştır bu. Burada kişisel fedakârlıklarla kurulan cumhuriyet, Küçük Ağa'yla özdeş kılınarak onun şahsında gösterilir:

Küçük Ağa artık öfkesinde vahşi, sükûnetinde mağmum bir insandı. Mücadele[de] yırtıcı, dostluklarda ve kanaatlerinde fedai idi. Emine'nin toprağa verildiği akşam Ankara'ya dönmüş ve kurtuluş ile kuruluş yıllarının kaplı olmuştur. Devirler geçecek, hayranlıklar görececek, düşmanlıklar görececek, varlığı da, yokluğu da bütün unsurları ile tadacak, fakat mutluluğu sadece bir hatıra olarak tanıyacaktı. Tıpkı bulutlar ardındaki bir güneş gibi hüznün, hüznün, yığın yığın hüznün türlerinin ardında; hüznün mutluluğun ikinci adydı artık (s.486).

Küçük Ağa kapanışta roman boyunca yer yer yapılmaya çalışı-

lanın aksine bir roman kahramanı gibi değil bir epik ve trajik kahraman olarak konumlandırılır. Onu, dünyevi bir roman karakteri kulan bütün özellikler, gülünçlükler, olumsuzluklar elinden alınmış, epik karakterin sıg yüceliği üzerinden ideolojik bir kalıba göre kodlanarak roman dünyasına atılmıştır. Mikhail Bakhtin ünlü “Epik ve Roman” adlı makalesinde romanın mutlaklığa karşı duruşunun, belli koşullara bağılı olarak saptandığını belirler. Bunlardan ikisi roman karakterleri ile önemli genellemeler içerir:

Bir roman kahramanının, sözcüğün epik ve trajik anlamında bir “kahraman” olmaması gerekir: Kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz özellikleri de, hem yüce hem bayağı; hem ciddi hem gülünç nitelikleri birleştirmesi gerekir. Ve kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil; evrilmekte ve gelişmekte olan biri, yaşamdan ders alan bir kişi olarak resmedilmelidir (Bakhtin, 2001, s.173).

Bu anlamda *Küçük Ağa* “doğru yolu” bulduktan sonra tamamlanmış ve değişmeyen biri olmaya mahkûm olmuştur. Kaybettiği evini, aidiyetini ya da kimliğini öyle çok da uzun bir yol kat etmeden tıpkı İstanbullu Hoca’dan soyunup Küçük Ağa olması pratikliği ile edinir, tekrar tamlanır ve nihai bir biçimde kimliklendirilmiş olur.

Paul Ricoeur’ün belirttiği gibi eğer bir eserin kapanışı, sonundan başına giderek eseri anlamlandırabilme gücüne sahip ise *Küçük Ağa*’nın kapanışından geriye doğru giderek anlamlandırabilir ve bu sayede tür içinde yaptığı hareketi yorumlamayı deneyebiliriz. (Ricoeur, 1990, s.2) Eserde kapanışın etkilediği unsurlardan biri olan olay örgüsü Küçük Ağa’nın Ankara’ya gidişine bağlanır. Romanın epik kapanışıyla birlikte düşünüldüğünde Küçük Ağa’nın Ankara’ya gitmesi ve oradaki iktidar kavgasına dâhil olmasının önemli bir politik göndermesi olabilir. Küçük Ağa’nın Ankara’da ona verilen itibarı hak eden milli mücadelenin sahiplerinden biri gibi sunulması esasında muhafazakâr kesimin de tanınmayı, iktidar da söz sahibi olmayı talep etmekte olduğuna işaret etmektedir. Küçük Ağa’nın mücadelesine Ankara’da devam ettiğinin gösterilmesi ise bunun başarıldığını, resmi söylemle uzlaşıldığını ima eder.

Küçük Ağa pazar içinde yer almak isteyen yazarı tarafından mevcut bir sosyal talebe karşılık verecek biçimde muhafazakâr vur-

gusu ağır basan bir roman olarak kaleme alınmıştır. Zamanın krotopunu belirleyen etkiler, resmi söylemle uzlaşmayı amaçlayan *Küçük Ağa*'nın etnik temelli ayrımcılığa prim veren bir ideoloji ile karakterize edilmesine neden olmuştur. Nitekim eserin olay örgüsünün başından sonuna kimlerle hesaplaştığını düşündüğümüzde karşımıza hem geçmişteki hem yazıldığı ânin iktidar pozisyonlarını koruyan yüklü bir envanter çıkmaktadır. Yazarın ideolojik pozisyonunu tarihsel bağlam ile birlikte değerlendirildiğinde, yapıtta resmi söylem tarafından ötekileştirilen Ermeni unsuru ya da hain sayılan Çerkez Ethem ve çetesi ile hesaplaşıyor olmasının tuhaf değil işlevsel olduğu görülür. Bir aklama metni olarak kaleme alınan eserin, yanında yer almaya çalıştığı iktidarın kendi ötekileştirdiklerini, daha radikal bir biçimde ötekileştirmesi anlamlıdır çünkü karşıtlığı bir başka noktadan kurup orijini “diğer ötekiler” olarak belirlediğinizde bu sizi “öteki” olmaktan çıkartabilecek ve dahası iktidar alanına sokabilecek bir yoldur. *Küçük Ağa*'da geçmişe dönük olarak üretilen ayrımcı-ırkçı söylem, resmi söylemin hain ilan ederek ayıkladığı bütün nifak unsurlarını kurduğu nefret söylemiyle yeniden ve daha güçlü biçimde üreterek şu mesajı vermektedir: “Asıl hain onlar, biz değiliz”. Ancak edebi üretimi kendinden önceki ve sonraki olaylar ya da metinler arasındaki bir iletişim âni olarak düşündüğümüzde, *Küçük Ağa*'nın kurduğu “öteki” karşıtı söylemiyle etkilediği kamusal alanda yaşanan olayların ağır toplumsal bedelleri ile yüzleşmesi gereği ortaya çıkar. Metinlerin Orhan Koçak'ın İkinci Yeni şiiri için kullandığı gibi geriye doğru (negatif yönde) bir etkileme gücü vardır (Koçak, 2014, s.58). Sonraki metnin, geçmişe dönüp etkisini genişleterek bunu yarına ulaştıran gücüne işaret eden “mancınık” hareketinin karşılığına *Küçük Ağa*'da rastlarız. İstanbullu Hoca'nın şahsında muhafazakâr kesim aklanırken oluşturulan nefret söylemi, toplumsal alanı etkileyerek ne yazık ki “20 kilo, 20 dolar” sözcüğü ile hatırlanan ve toplumsal havsalada derin bir iz bırakan sürgünü hazırlayan adımlardan biri olmuş ve 6-7 Eylül olaylarından sonra ülkeyi terk etmeyen Rum vatandaşlar darbe sonrası despotik yönetim tarafından 1964'te sürgüne zorlanmıştır.

Küçük Ağa, başlangıcında karakterlerin birbiriyle çelişen düşüncelerini yansıtmaları bakımından yer yer “çöksesli” bir özellik gösterse

de anlatı, gitgide baskınlaşan tek ve hakim anlatıcı sesin etkisine girmiş ve eserin kapanışına mutlak bir biçimde doğrulanarak anlatıcı tarafından nihaileştirilmiş başkahraman damgasını vurmuştur. Zihninde çarpışan ikilemlerle romanın diyalojikliğini en çok yansıtan kahraman olan *Küçük Ağa* resmi söylemi muhafazakâr bir ideolojiye göre yorumlayan anlatıcı sesin sınırlarına çekilerek bütün yaşam ve hareket imkânını yitirmiştir. Daha geniş bir bağlamda, edebi-tarihsel anlamda *Küçük Ağa* resmi söylemden ödünç aldığı anakronik tarihselliği muhafazakâr bir söylemle harmanlayarak, hegemonyanın bu söylemi kapsayacak biçimde kurulmasına yönelik bir katkı yapmış ve böylece kurtuluş anlatısı türünde milli mukaddesatçı bir işaret bırakmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Adak, H.(2003) “National Myths and Self Na(rra)tions: Mustafa Kemal’s Nutuk, Halide Edip Adıvar’s Memoirs and the Turkish Ordeal.” *The South Atlantic Quarterly*, 102:2/3, 509-527.

Bakhtin, M. (2000.). “Epic and Novel”. David Duff (Ed). *Modern Genre Theory*. (s.82-99)

Harlow: Longman

----- (2004) *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, İstanbul: Metis.

----- (2001) *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Sibel Irzık (der. ve önsöz). Cem Soydemir (Çev.) İstanbul: Metis.

Beebee, T. (2004) *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*: Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Buğra, T. (2001). *Küçük Ağa*. İstanbul: Ötüken.

Cohen, M. (1999). *The Sentimental Education of the Novel*, (*Introduction* s.3-25) Princeton: Princeton University Press.

Derrida, J. (2000). "The Law of Genre", David Duff (Ed.), *Modern Genre Theory*, (s.219-231). Harlow: Longman.

Jameson, F.(2000). "Magical Narratives:On the Dialectical Use of Genre Criticism." David Duff, (Ed). *Modern Genre Theory*, (s.167-192) Harlow: Longman.

Jauss, H. R. (2000). *Theory of Genres and Medieval Literature*. David Duff, (Ed). *Modern Genre Theory*, (s.127-138) Harlow: Longman.

Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Koçak, O. (2014) *Bahisleri Yükseltmek*. İstanbul: Metis.

Köroğlu, E. (2009) "The Enemy Within: Aka Gündüz's The Star of Dikmen as an Example of Turkish National Romances". Jale Parla and Murat Belge (Ed). *Balkan Literatures In the Era of Nationalism*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

----- (2007) "Roman Olarak Tarihsel Roman: Türün İşlevine Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçısı Üzerinden Bir Bakış". *Kitaplık*.111/79.

Opacki, I. (2000). "Royal Genres", David Duff (Ed). *Modern Genre Theory*. (s.118-125) Harlow: Longman.

Rabinowitz, P.J. (1998) *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.

Ricoeur, P.(1990). *Time and Narrative* Volume I. University of Chicago Press.

Sommer, D.(1991) *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press.

Didem Balta

Suleiman, R. S. (1993) *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton University Press.

Todorov, T. (2000). "The Origin of Genres", David Duff (Ed.) *Modern Genre Theory*. (s.193-203) Harlow: Longman,