



Trajik Karaktere Karşı İdealist Tip: *Küçük Ağa*'da Dramatik Başlangıç, İdeolojik Hikâye, Melodramatik Son*

Tragic Character vs. Idealist Type: Dramatic Beginning, Ideological Narrative, and Melodramatic Closure in *Küçük Ağa*

Veysel Öztürk¹



* Bu makalenin erken bir versiyonu 17-18 Kasım 2023 tarihlerinde Bursa Nilüfer Belediyesi tarafından düzenlenen "Edebiyat Savaşta: Kurtuluş Savaşı Romanları ve Başlıca Yazarları" sempozyumunda sunulmuştur.

¹Dr. Öğr. Üyesi, Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: V.Ö. 0000-0003-0783-3235

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Veysel Öztürk,
Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: veysel.ozturk@bogazici.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.10.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.01.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 11.01.2024

Kabul/Accepted: 11.01.2024

Online Yayın/Published Online: 01.04.2024

Atıf/Citation: Öztürk, V. (2024). Tragic character vs. idealist type: dramatic beginning, ideological narrative, and melodramatic closure in *Küçük Ağa*. *TUDED*, 64(1), 157-179.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2024-1380378>

ÖZET

Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* (1963) romanı, tarihsel bağlamın karmaşıklığını gözden kaçırılmadan Kurtuluş Savaşı'na dair özgün bir tarih algısı kurmaya çalışır. Resmî tarih anlatısına itiraz ve onun revizyonu talebinin yanında güçlü bir kurmaca gayesi, *Küçük Ağa*'ya edebî ve ideolojik gerilimler arasında salınan bir dinamik yapı sağlar. Bu makale, roman kişilerinden Çolak Salih üzerinden bu dinamik yapıyı görürür kılmaya çalışıyor. *Küçük Ağa*'nın başında yazar Çolak Salih'i içsel çatışmaları ve çelişkileri ile inşa ederek karakterin dramatik gelişimi için büyük bir potansiyel sunar. Ancak hikâye ilerledikçe, yazarın yakın Türkiye tarihi üzerine tezini iletme kaygısı, karakterlerin kaderini derinlemesine etkiler; Salih'in dönüşümü ise bu mesajı iletmek için kullanılan bir araca indirgenir. Karmaşık karakterin tek boyutlu bir kahramana dönüşümüyle roman karmaşıklık ve çoklu anlamlılıktan feragat eder. Bu durum *Küçük Ağa*'nın derin kurgusal yapısını zedeleyerek romanı dramatik bir anlatıdan melodrama çevirir. Ancak bu yapısal değişim içinde bile, özellikle Salih'in baştaki temsili ile *Küçük Ağa*, modernist edebiyatın temel unsurlarının bir kısmını korumayı başarır. Romanın başında Salih'in yaşadığı çatışma ve gerilimler *Küçük Ağa*'ya modernist bir "bildungsroman" karakteri verir. Salih'in yabancılaşma hissi, modernist karakterlerde sıkça görülen özelliklerle örtüşür. Bu modernist öğeler, romanın melodrama kayışını kısmen dengeleyerek metne derinlik ve anlam katmanları ekler. Yine, dramatik yapıdan melodramatik bir yapıya geçiş, yazarın çift yönlü niyetlerini ve eğilimlerini yansıttığı bir işleyiş olarak yorumlanabilir. Bu durum, tez odaklı, basitleştirici eğilim ile romanın karmaşıklık ve çoğulluğa açık olan anlatı potansiyeli arasındaki üretken gerilimi vurgular. Bu makale, *Küçük Ağa* özelinde edebî yapılar ve ideolojik mesajlar arasındaki gerilimin incelenmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Küçük Ağa*, Kurtuluş Savaşı, tezli roman, dramatik yapı, melodramatik kalıp

ABSTRACT

Tarık Buğra's 1963 novel *Küçük Ağa* [The Little Agha] strives to offer an original historical perspective on the Turkish War of Independence while acknowledging its historical complexity. The book challenges the official historical narrative, emphasizing the need for revision all while maintaining a strong narrative purpose. The novel's dynamic structure is explored through the character Çolak Salih and starts by presenting the potential for Salih's dramatic development through his internal conflicts. As the story progresses, however, the author's intention to convey his historical thesis profoundly influences the character's fate, turning Salih into a mere



literary tool for this message. This transition from a complex character shaped by inner conflicts to a one-dimensional hero simplifies the narrative and detracts from its complexity and also shifts *Küçük Ağa* from a dramatic narrative to a melodrama, weakening the overall structure of the novel. Nevertheless, *Küçük Ağa* manages to retain the major elements of modernist literature, particularly in Salih's initial portrayal by aligning him with the characteristics of a modernist "bildungsroman" [novel of character development]. This infusion of modernist elements counterbalances the novel's shift toward melodrama, adding depth and meaning to the text. Additionally, the transition from drama to melodrama can be seen as reflecting the author's dual intentions, highlighting the tension between a thesis-driven tendency to simplify and a narrative open to complexity and plurality. This article contributes to the examination of the tension between literary structures and ideological messages, shedding light on their intricate interplay.

Keywords: *Küçük Ağa*, Turkish War of Independence, thesis novel, dramatic structure, melodramatic framework

EXTENDED ABSTRACT

In the analysis of Tarık Buğra's 1963 novel *Küçük Ağa* [The Little Agha] and its central character, Çolak Salih, the reader delves into a fascinating literary exploration characterized by the intricate interplay between dramatic and melodramatic elements. This narrative is situated within the broader context of Turkish literary history and provides valuable insights into how literary narratives can be seamlessly interwoven into the sociopolitical tapestry of a nation's historical landscape.

The narrative commences with a compelling dramatic premise epitomized by the character Çolak Salih. The heart of the story revolves around Salih, a multifaceted persona who presents the reader with intriguing complexities. Salih is introduced as a disfigured and disabled war veteran, known for his dark history of alcoholism and his frequent visits to Greek taverns. This initial characterization teases a dramatic transformation, with Salih emerging as a morally ambiguous figure standing at the crossroads of various conflicting ideologies. His internal conflict mirrors the external strife of the Turkish War of Independence, an era characterized by the testing and redefinition of loyalties and allegiances.

Salih's transformation unfolds within the broader backdrop of war, a time marked by political turmoil, ideological tensions, and societal uncertainties. The narrative framework holds the promise of an in-depth exploration of Salih's character as he grapples with his internal struggles where he personifies the larger societal and political dilemmas of the era. This dramatic potential forms the nucleus of the novel.

Regrettably, the promising beginning of a multi-layered character and a dramatic narrative arc ultimately gives way to melodrama. The transition from drama to melodrama is marked by Salih's almost miraculous transformation from a disfigured alcoholic to a heroic figure. The once morally ambiguous Salih swiftly evolves into a conventional hero, a fearless rebel leader championing the cause of the Turkish War of Independence. This transformation leaves behind the nuanced internal conflict and replaces it with a one-dimensional hero.

The narrative crescendos in a showdown between Salih and Niko, his childhood friend turned traitor. This final confrontation, intended to embody the resolution of Salih's internal turmoil, falls short of its dramatic potential. The inner conflict that would have added depth

to Salih's character is conspicuously absent. He has transformed into a stock hero, devoid of the internal turmoil that made him a captivating character at the story's outset. This dearth of dramatic depth leaves the narrative feeling more melodramatic than originally intended.

This shift from drama to melodrama is driven by the author's unwavering commitment to an underlying ideological thesis. *Küçük Ağa* is intrinsically linked to the Turkish War of Independence and the birth of the Turkish nation-state. The novel serves as a literary vehicle to convey the author's particular historical interpretation and commentary, which implicitly challenges certain aspects of the official historical narrative. Representing the disfigured and damaged remnants of the Ottoman Empire, Salih emerges as a critical viewpoint within the narrative. He symbolizes the collapse of the Empire and Muslim Ottoman society, making his transformation into a hero all the more crucial.

Jettisoning the complexities of Salih's character by transitioning him into a hero serves the larger ideological narrative. He embodies the shift from the old Ottoman world to the new Turkish nation-state. This ideological imperative overshadows the need for a genuinely dramatic character, leading to the substitution of Salih's internal conflicts with a hero's journey propelled by external circumstances.

In a broader context, *Küçük Ağa* provides a unique opportunity to explore the formation of Türkiye's ideological and intellectual landscape from the Turkish War of Independence to the contemporary era. Encompassing elements of modernism, the narrative highlights the intricate interplay between the thesis-driven ideological aspects of the narrative and the multi-layered character development with its modernist undertones.

While Tarık Buğra's narrative may not strictly adhere to modernist conventions, it does showcase a modernist character in Çolak Salih. His internal conflicts and alienation from society bear resemblance to the characters in a modernist *bildungsroman* [novel of character development]. However, the imperatives of the ideological thesis disrupt the modernist potential, leading to the transformation of the narrative structure.

Moreover, the incorporation of formats such as cinema and *fotoroman* [photo comics] demonstrates the novel's hybrid nature and its capacity to challenge the traditional boundaries of the literary genre. By analyzing *Küçük Ağa* within the broader context of Turkish history and literature, the fact that the novel transcends its role as a mere ideological text becomes evident as a multifaceted work that offers profound insight into the complexities of nation-building, identity and the evolution of Turkish society.

In conclusion, *Küçük Ağa* serves as a compelling case study for understanding the transformation of a dramatic narrative into a melodrama. The character of Çolak Salih, initially promising in his complexity and internal conflicts, ultimately succumbs to the demands of the author's ideological thesis. This transformation undermines the novel's initial dramatic structure, turning it into a melodramatic narrative that simplifies the characters and their internal struggles.

The author's commitment to conveying his historical interpretation and commentary takes precedence over the need for a multifaceted character like Salih. Despite these challenges, *Küçük Ağa* remains a valuable literary work that provides a window into the ideological underpinnings of the Turkish War of Independence and the complex interplay among drama, melodrama, and modernism in Turkish literature.

Giriş

Tarik Buğra'nın *Küçük Ağa* romanı, Kurtuluş Savaşı romanlarının büyük bir çoğunluğu ile bilinçli bir karşıtlık kurarak mücadeleyi tarihselleştirme amacındaki bu alt türe çeşitlilik kazandıran bir romandır. *Küçük Ağa* da tarihî gerçekleri temsil iddiasındadır fakat muadillerinin çoğunun aksine kaynakları hafızasındaki anı kırıntıları ve mikro tarih anlatılarıdır: Tarık Buğra romanı yazarken büyük oranda babasının defterlerinden ve ilk çocukluğundan kulağında kalan yerel haber ve olaylardan faydalandığını söyler. Kaynak seçimiyle roman daha en başından, resmî tezin savunucusu Kurtuluş Savaşı romanlarının ve savaşı geçmişe dönük ve seçici biçimde yazan *Nutuk*'un karşısında konumlanır. Liderin yazdığı/yazdırıldığı tarihin karşısına sıradan insanın deneyimini koyuyor gözüktüğünden, *Küçük Ağa*'daki geçmiş temsili ilk anda daha sahil ve gerçekçi durur. Yazarın romanla ilgili yıllar içinde defalarca yinelediği sözleri de bu “asıl gerçek” vurgusuna dairdir: Tarık Buğra'ya göre *Küçük Ağa* “inkâr edilmiş, unutturulmuş hakların ve gadre uğrayanların, gaddarca suçlananların savunma avukatlığını hatta yargıçlığını üstlen[miştir]”. (Kocakaplan, 1993, s. 32) Yazarın niyeti, roman üzerinden resmî tarih tezini revize etmek, hiç değilse bu yolu açmaktır. *Küçük Ağa*'nın amacı sadece Kurtuluş Savaşı gerçeğini anlatmak değil, ulus-devletin bu kurucu olayı üzerinden Cumhuriyet Türkiye'si'nde bazı kimse ve grupların nasıl haklarının yenilip gadre uğradıklarını göstererek toplumsal hakikati açıklamaktır. Buna göre, on yıllık savaşlar silsilesiyle harap ve işgal altındaki bir ülkede Ankara merkezli mücadeleyi henüz yönü belli olmayan bir macera olarak gören, meşru İstanbul hükümeti ve halifeye bağlı insanların savaştan sonra hain ilan edilmeleri büyük bir haksızlıktır. Nitekim, roman üzerine yapılan değerlendirmelerin önemli bir kısmının da *Küçük Ağa*'yı sık sık bu bağlamda okudukları görülüyor. Bunlar çoğunlukla yazarın hakikat savunuculuğu vurgusu ile düşünsel bağı olan veya resmî tarih tezine muteriz bakış açısına hiç değilse empati besleyen değerlendirmelerdir.¹

1 Örneğin Necdet Tosun'a göre, Tarık Buğra “kanunun dayattığı Kurtuluş Savaşı algısını yerle bir etmiştir”. (Tosun, 2019, s. 130). Tarık Buğra edebiyatı üzerine derleme kitap, akademik makale, monografi, lisansüstü tezler ve sempozyum bildirilerinden oluşan geniş bir eleştiri külliyatı söz konusudur. Bu külliyat içerisinde bilhassa 2010'dan itibaren yayımlanan derleme kitaplar ve sempozyum bildiri kitapları, yazarın edebî faaliyetine yönelik son yıllarda artan eleştirel ilgi ve dikkati gösterir. Bunlar için bk. (Tekin ve Yılmaz, 2011); (Öz, 2020); (Gökçek, 2010); (Baş, Dağ, ve Korkmaz, 2019). Bu çok yazarlı çalışmalar dışında Tarık Buğra edebiyatı üzerine monografik çalışmalar için bk. (Ayvazoglu, 2018); (Andı, 2000); (Çırak, 2017); (Yıldırım, 2023); (Atik, 2012). Derleme kitaplardaki makaleler, sempozyum bildirileri, monografiler ve Tarık Buğra'ya dair diğer akademik makale ve lisansüstü tezleri yazarın hikâye, roman, tiyatro, senaryo, gazete yazıları ve deneme türlerindeki kurguya ve kurguya dışı yazın faaliyetini biyografik malzeme ve tanıklıklarla kuşatmaya gayret eden çalışmalarlardır. Bu çalışmalar genel olarak *Küçük Ağa*'yı romanın ikinci bölümünden itibaren anlatımın odağına yerleşen Mehmet Reşit Efendi'nin İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya dönüşüm hikâyesi üzerinden ele alır. Bu değerlendirmelere göre İstanbullu Hoca üzerinden yazar, Cumhuriyet'in ilanının ardından sıkça tekrar edilip tarihsel bir hakikat olarak kabul görececek Milli Mücadele sırasındaki “saltanat yanlısı hain-bağımsızlık savaşı veren vatansever” ayrımlarını reddetmektedir. Roman, bu ayrımların Cumhuriyet'in seküler ulus-devlet ajandasıyla ideolojik bağını ima ederek yazıldığı dönemin siyasi ve politik tartışmalarına eklenmektedir. Bu makale *Küçük Ağa*'ya dair bu değerlendirmeleri reddetmiyor. Bunun yerine, romana dair bugüne kadar yapılan değerlendirmelerden farklı olarak *Küçük Ağa*'yı, kurgusal yapıyı mesele edinip Çolak Salih'in hikâyesi üzerinden okuyarak Tarık Buğra literatürüne katkıda bulunmayı amaçlıyor. Bu bağlamda, Çolak Salih'in romanda bir müddet sonra ikincil konuma düşüşünün nedenini yazar niyetiyle ilişkilendirerek onun İstanbullu Hoca'nın hikâyesine nispetle dramatik potansiyelini görünür kılmaya çalışıyor. Yine, roman üzerine yapılan değerlendirmelerden farklı olarak makale,

Öte yandan nispeten yeni ve az sayıdaki eleştirel okumaların farklı şekillerde dile getirdiği gibi, aslında *Küçük Ağa* reddiyeye niyetlendiği kurmaca ve tarih anlatılarıyla özünde neredeyse aynıdır. *Küçük Ağa* tarihi malzeme kılış açısından resmî tez etrafında kümelenmiş diğer Kurtuluş Savaşı romanlarından büyük bir farklılık arz etmez. Roman, Kurtuluş Savaşı'na yazıldığı dönemin dinamikleri içerisinde ve ilk Cumhuriyet'in nitelik ve inkılaplarına reaksiyoner bir perspektiften yaklaşır. Azınlıklar, Bolşevikler, Çerkes Ethem gibi romanda bahsi geçen grup, mesele ve kişilerin çoğuna karşı diğer romanlar ve resmî tezlerden farksızdır. Bu benzerlik *Küçük Ağa*'nın kurmacayı revizyonist bir tarih yazmanın bir aracına çevirme gayretinin doğal bir neticesidir. Bu bağlamda makalenin amacı, tarih-roman, kurmaca-hakikat, muhafazakârlık-Kemalizm gibi gerilimlerin ve bunların yarattığı sorunların ötesinde yazar niyetinin romanın olay örgüsünü nasıl etkilediğini açığa çıkarmaktır. *Küçük Ağa*, karakter tasarımı ve anlatım açısından dramatik bir başlangıca sahip, bir müddet sonra hikâyedeki ideolojik müdahale veya kararlarıyla bu yapının sönümlendiği, hatta çözüldüğü, farklı tarihlerde yazılmış anlatılardan oluşan bir nehir romandır. *Küçük Ağa*, düşünsel ve duygusal çelişki ve iç çatışmalarıyla trajik karakter olmaya aday bir roman kişisiyle başlar. Karakterizasyon yanında anlatım biçimi de güçlü bir dramatik yapıyı sağlamlaştırır. Buna rağmen okur romanın ana kişisinin Çolak Salih olacağına, hiç değilse onun karakterizasyonunun dramatik bir gerçekçilik içinde ilerleyeceğine ikna olmuşken ikinci bölümle anlatımın odağı İstanbullu Hoca'ya (*Küçük Ağa*) kayar ve bu odak romanın sonuna dek değişmez. Bu arada yazar, Çolak Salih'i hızlıca dönüştürerek onun Müslüman cemaatle ve kendisiyle çatışmalarını sağlar. Tarık Buğra, roman başında ustalıkla kurduğu trajik bir karakter potansiyelini *Küçük Ağa* gibi idealist bir tipe feda eder. Yazarın tercih ve tasarrufu *Küçük Ağa* serisinin devam anlatısı olan *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*'da güçlenerek varlığını devam ettirir.

Bu makale, en temelde Çolak Salih'in İstanbullu Hoca ile yer değiştirmesinin bir çoğulluktan çok, romanın dramatik olay örgüsü ve iç yapısını bozan bir çatallanmaya yol açtığını iddia eder. Bu iddiayı ispatlamak için Çolak Salih'in dramatik hikâyesiyle baştan trajik bir karakter olarak nasıl inşa edildiğine ve romanın akışında geri planda bırakılışına odaklanacağım. Ardından, bu yapısal meselenin yazarın teziyle ilintisini açıklayıp dramatik karakterizasyon ve olay örgüsündeki çatallanmanın *Küçük Ağa*'yı sonunda melodramatikleşen bir nehir roman haline getirdiğini göstermeye çalışacağım. Makalenin sonunda ise yapısal sorunlarına rağmen *Küçük Ağa*'nın özgünlüğünü korumayı başaran bir roman olduğuna değineceğim. Zira *Küçük Ağa*, tezin dayattığı basitleştirici eğilim ile türün karmaşıklık ve çoğulluğa açık olan anlatı potansiyeli arasındaki üretken gerilimi yansıtıyla Kurtuluş Savaşı romanları içinde özgün bir yere sahiptir.

I. Roman Başlangıcı: Dramatik Yapının Tesisi

Küçük Ağa on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanlarında neredeyse bir uzlaşım haline gelen klasik bir olay örgüsüne sahiptir. Dramatik olay örgüsü derken on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi

Küçük Ağa'yı tek bir kitap olarak değil 1983'te tefrika edilen *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor* ile kapanan bir nehir roman olarak ele alıyor.

romanlarından itibaren kurmacada en sık karşımıza çıkan ana yapıyı kast ediyorum. Buna göre dramatik bir roman, asıl roman kişisi olacak merkezî bir karaktere odaklanır. Yazarın bu tasarrufu türün uzlaşmaları bakımından akla yatkın bir yöntemdir çünkü akılda kalıcı ve güçlü bir roman karakteri inşa edip anlatılacak olaylar ve eylemleri onu merkeze alarak anlatmak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren türün neredeyse karakteristik bir özelliği ve kanonik romanların ayırt edici niteliği haline gelmiştir (Baym, 1987, s. 82). Onu bir tip olmaktan kurtarıp karmaşık bir karaktere dönüştürecek fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlarla derinlemesine, gerçekçi biçimde ve adım adım inşa edilir (Egri, 1972, s. 33). Bu inşanın başında roman kişisi bir çıkmaz içinde betimlenir, ardından bu çıkmaz roman kişisini bir krize götürecek birtakım çatışmalara evrilir. Bu yapıda çatışma başlıca unsurlardan biridir çünkü hem karakteri gerçekçi kılar hem de çatışmanın yarattığı gerilim ve merak okurda bir aciliyet hissi yaratıp okurun anlatıya bağlanmasını sağlayan bir okuma tecrübesini mümkün kılar. Roman kişisinin çatışması bir rakiple (*antagonist*), kaderiyle, toplumla, doğayla veya kendisiyle olabileceği gibi bir kurmacada bunlardan birkaçı aynı anda ve birbirleriyle ilişkili olarak yer alabilir. Okuma edimini yazarın umduğu ve planladığı gibi sonlandırarak bir roman bitişi de okurun beklentilerini karşılayan çatışma veya çatışmaların bir çözüme ulaşması yahut anlatıdaki belirsizlikleri maharetle idare ederek okuru az çok ikna edici biçimde uzlaşmazlığın gerekçelendirilmesi ile mümkün olur. Çatışma kurmaca için o denli hayati bir unsur olarak görülür ki roman teorisine dair en yoğun ve felsefi çalışmalardan romanın nasıl yazılacağına dair popüler yaratıcı yazın rehberlerine kadar geniş bir yelpazede çatışmanın bir anlatıyı anlatı kılan asıl şey olduğuyla ilgili iddialara rastlamak mümkündür (Abbot, 2022, s. 156). William Knott'a göre çatışmanın getirdiği gerilim ve heyecan içermeyen bir olay örgüsü ne denli incelikli ve karmaşık olursa olsun kullanışsızdır (1983, s. 32). Georg Lukács'ın epik ve roman arasındaki meşhur ayrımında epik kahraman ile roman kahramanı arasına koyduğu fark da çatışmanın, özellikle bireyin iç çatışmasının romandaki merkeziliğinin dolaylı bir onayıdır. Lukács'a göre epğin izleğini kişisel bir yazgı değil topluluğun yazgısı oluşturur (Lukács, 2022, s. 73-34). Bu nedenle epik kahraman bütün çatışmalarına rağmen bir topluluğun temsilcisi, bir bütünün parçasıdır (Koçak, 2022, s. 13). Roman kahramanı ise onu çevreleyen dünyaya ve kendisine karşı konumlanmıştır. Bu yüzden asla bir birey olamayan epik kahramana karşı roman kahramanı her zaman yalnız bir bireydir. (Lukács, 2022, s. 73). Dolayısıyla roman kahramanı “sorunsal birey”dir “çünkü her zaman onu çevreleyen nesnel dünyaya (doğaya ve modern çağda bir ‘ikinci doğa’ oluşturan topluma) karşı konumlanmıştır ve romanın başlatıcı, oldurucu sorunu da (aynı anda hem ahlaki, ruhsal, hem de biçimsel, teknik bir sorun) zaten öznenin bu nesnellikle ilişkisi” üzerinedir (Koçak, 2022, s. 14). Böylece modern romanda kendisine has çatışmalarla biçimlenen sorunlu bireyin kendine doğru yolculuk süreci “romanın içsel biçimi” de olacaktır (Lukács, 2022, s. 86).

Küçük Ağa özellikle uzun giriş bölümüyle böylesi bir karakter kurulumu ve dramatik olay örgüsüne sahip bir anlatıdır. Roman tarihsel bağlam, çevre, atmosfer ve kişilerin verildiği bir serim bölümü ile başlar. Müslüman mahallelerindeki yokluk, çaresizlik ve ümitsizliğe karşı Gâvur mahallesinin günden güne dinçleşişinin anlatımı üzerinden Akşehir'in 1919 baharındaki

panoraması verilir. Üçüncü şahıs anlatıcı sesi ile bu tasvirin ardından odak Çolak Salih'e kayar. Salih, trenin Halep'ten yüklendiği ve kaybedilmiş bir savaş ve esaretten arta kalanlardan oluşan yükün en bitkini olarak Büyük Savaş'ın yenilgisinin ağır havasının çöktüğü Akşehir'e çolaklığı ve yüzündeki yaranın utancı ile dönmektedir. Trenden indiğinde çocukluk arkadaşı Niko ile karşılaşır. Bu anda bir geri dönüşle Niko ile Çolak Salih'in çocukluklarında nasıl arkadaş oldukları anlatılır. Bu geçmiş anlatısında dikkat çeken şey, henüz her ikisi de çocukken Salih'in görünüş ve tavırlarıyla Niko üzerinde erkeksi bir iktidar kurmuş olmasıdır. Mahalleler arasındaki karşılaştırmada başlayan milliyetçi söylem, erkeklik-kadınlık yakıştırmasıyla bu iki oğlan çocuğun tasvirinde devam eder. Dokuz yaşında erkek yapılı ve mizaçlı Salih, yedi yaşında pespembe, "kız gibi bir şey" olan Niko'yu bir grup çocuğun elinden kurtarmış, ardından ikisi yakın arkadaş olmuşlardır (Buğra, 1996, s. 9-10). Niko, Salih'in erkek yapısına hayran olmuş, Salih de Niko'daki kız çocuğu güzelliğine bağlanmış; bu hep böyle sürüp gitmiştir. Bir sayfa kadar süren bu geçmiş anlatımının ardından 1919'a dönülür. Niko bu çolak, pejmürde kıyafetler içindeki kirli çocukluk arkadaşına derhal sıcaklık gösterir. Karnını doyurur, eve götürmesi için erzak verir ve bir arabacıyla onu evine gönderir. Ertesi gün de Salih'e yeni kıyafetler getirir, terzi dükkânında kıyafetlerini Salih'in bedenine uydurup ona bir çift yeni ayakkabı verir. Salih'in yokluğunda da annesine erzak gönderen Niko'yu Salih bıraktığı gibi bulmuştur.

Niko'dan ayrılıp evin yolunu tutan Salih'in annesine kavuştuğu gecenin anlatımı, Salih'in dramatik karakterizasyonunda hem anlatım tekniği hem hikâye bakımından incelikli ve kuvvetli iki sahneden ilkidir. Bu sahnede Salih ve annesinin birbirinden gizledikleri kimi çarpıcı dramatik resimler özenli bir anlatım tekniği sayesinde okura emanet edilir. Bu teknik Salih'in dramına okurun içeriden, Salih'in iç dünyasından bakmasını mümkün kılar. Bu şu bakımdan da önemlidir: *Küçük Ağa*'nın giriş bölümünde Çolak Salih'in merkeziliği sırf onun trajik hikâyesinin detaylarıyla, yani anlatıcının bu hikâyeyi anlatmasıyla sağlanmaz. Odağın ve sesin kıvrak değişimi, okurun bu hikâyedeki dramatik durumu görmesini sağlar. Savaşın felâketinin Akşehir'i nasıl etkilediğinin anlatıldığı açılış, üçüncü şahıs anlatıcının ses ve odağıyla bir doğrudan serim sahnesidir. Bu doğrudan serim Çolak Salih'in anlatıya girişiyile değişir. Bundan sonra, zaman zaman anlatıcının Salih'in kelimeleriyle konuştuğu serbest dolaylı anlatımın da kullanıldığı, Salih'in odaklayıcılığında bir dolaylı serime geçilir.² Çevre ve atmosfer bundan sonra uzun bir süre geri dönüşler, iç konuşmalar, betimlemeler, çıkarım ve imalarla Salih'in hikâyesi, iç dünyası, düşündüğü, gördüğü üzerinden okura verilecektir. Böylece anlatıcı okura kasabayı ve savaşın yıkımını Salih'in trajik hikâyesi içinden gösterecektir.

Bu anlatım Salih'in asıl roman kişisi gibi gözüktüğü son ana kadar az çok böyledir fakat annesiyle karşılaşma sahnesinin anneye hissettirdiği şeyler anlatılırken odak anneye kayar. Kısa bir süre için annenin oğlundan gizlediği ve yalnız okurun fark ettiği his ve düşünceler, anne

2 Dolaylı serim, romanda anlatılacak olay veya kişilerin geçmişine, çevre ve atmosfere dair yazarın gerekli gördüğü bilgilerin okura dolaylı olarak verildiği tekniktir. Doğrudan serimde olduğu gibi anlatımın şimdisinde bir durak verilip geçmişin, çevre ve atmosferin doğrudan anlatım ve tasviri yerine dolaylı serimde romanın akışı durdurulmaz; diyaloglar, roman kişilerinin düşünceleri ve hatırlayışları ile geçmiş veya diğer roman kişileri, çevre ve atmosferle ilgili bilgileri okur çoğu kez farkına varmadan verilir. Bkz. Kernen, 1999, s. 51.

ve Salih'in ortak hikâyelerini okurun gözünde daha da trajik kılar. Esareten dönerken trende anasının eksik kolunu fark etme anını hayal eden Salih, bu eksik bedenle eve dönmektense trenden inmeyerek başını alıp gitmeyi bile düşünmüştür. Niko'dan ayrıлып eve gelirken anasıyla biraz sonraki karşılaşma anının altında iyice ezilir. Mezarının yerini bile bilmediği büyük oğlunu savaşta kaybetmiş, kocası ölmüş bu kadın, korkuyla ölüm haberini beklediği Salih'in döneceğini bir hafta önce öğrenince sevinmiştir. Gelgelelim tıpkı Salih'in düşündüğü gibi sevinci boğazında kalır. Oğluna sarılır sarılmaz "Kolun" diyerek donup kalır. Salih işi şakaya vurdurur:

Aman sen de ben ana... Geldiğime şükredecek yerde kalkmış kolun diyorsun. Harp bu be ana. (...) Bir kolun lafı mı olur? Afyonlu bir çavuş başını bıraktı da döndü memleketine. Harp bu be ana." Kadıncağız uykuda gibi tekrarlar: "Harp bu... öyle.." Salih elini öptüğünde donuk, duygusuz bir sesle el öpenlerin çok olsun derken kolsuz, loş karanlıkta henüz yüzünün parçalanmış olduğunu bilmediği oğlunun "el öpenlerinin çok değil hiç olmayacağını biliyordu[r]". "Kadının hüznü burada ebedî ayrılışın melalinden de koyu[dur]. Bu ev gelin ve torunlar göremeyecekti[r] (Buğra, 1996, s. 23).

Gece boyu sayıklayan oğlunun üstünü örtmek için şafak vakti odasına girdiğinde onun parçalanmış yüzünü görür:

Sağ kulak yarım, yanak paramparça, yırtılmış dudağın aralığından görünen kırık dişler... Kadının gözleri büyüdü büyüdü ve donup kalan göz kapaklarının arasından camlaşıp kaldı. Bir "Hihh.." hepsi bu kadar ve sersemlemiş bir halde, kaçır gibi dışarı fırladı, merdivenleri yuvarlanır gibi indi, mutfığa girdi, raftan bir sahan aldı, onu tekrar yerine koydu, ekme tenceresinin kapağını açtı, kapadı ve iskemleye çöküp kaldı. Artık iki yanına sallana sallana ağıyor, sesini boğmaya çalışarak "Salihim, Salihim" diye inliyordu (Buğra, 1996, s. 23-24).

Oğlunun çolaklığından sonra bu ikinci darbe ile anne oturduğu yerde donup kalır. "Ara sokağın Fatmanım teyzesi artık "Deli Fadik" olmuştu[r]" ve hep öyle kalacaktır (Buğra, 1996, s. 24). Bu aynı zamanda Salih'in parçalanmış yüzünün okura da ayrıntılı şekilde ilk ve tek betimlenişidir. Salih'in eksik vücudunun ona hissettirdikleri, eksiklik altında nasıl ezildiği, onu annesinden nasıl gizlemeye çalıştığı ile annesinin bu eksik ve deforme beden karşısında oğlunun dahi farkına varmadığı yıkılmışlık hissi, okuru bu dağılmış ailenin dramının içine çeker. Salih'le ilgili annesinin, annesiyle ilgili de Salih'in farkına varmadığı iç burkucu dramatik durum yalnızca okura açılmış, Salih ve annesinin iç dünyaları okura emanet edilmiştir. Bu bir bakıma okurdan bundan sonra Salih'in roman boyunca değişimi ve dönüşümünü iç dünyasına ait bu ve buna benzer bilgilerle değerlendirmesi; roman kişilerinden daha adil, makul ve insafli olması talebidir.

Salih'in anasına romanın sonlarında bir kez daha dönülür. Aradan bir yıl geçmiş, anasını bir çöküntü halinde bırakıp Akşehir'den ayrılan Salih de dâhil olmak üzere diğer roman kişileri

olan bitenin neticesinde artık değişmiştir. Savaşın eksik dönen oğlunda gördükleriyle deliren anasını ise Salih aynı donukluk, dünyayla bağıni koparmışlık içinde bulur. Deli Fadik “sanki bir yıldır, hiç kıvımdanmadan, konuşmadan, yemeden, içmeden donuk,” sedirde oturmakta, boşluğa bakmaktadır. Oğlunu bile tanımayan anasının “ürkek ürkek” sırtını sıvazlamasından Salih bir an ümitlenir: “Demek bir şeyler duyuyordu[r]”. Hemen ardından, belli bir zorlayışla ağzından kırık dökük bir “Geldin” dökülse de anasının gözlerinin “ne kadar da donuk” olduğunu fark eder. “Kınası çoktan uçmuş incecik telli, bembeyaz saçları” öper, sonra da başını dizlerine koyup sedire uzanır. Bu sırada anasından duyduğu tek bir kelime, Salih’e yitirdiği maziyi her şeyiyle geri getiren bir mucize gibi gözükür. Böylece Salih, delirmiş ananın müşfik ve mucizevi emriyle yılların getirdiği yorgunluğu attığı sembolik bir uykuya yatar:

Derken bir mucize oldu, anası, Salih’e “— Uyu,” dedi. Bir tek kelime. Fakat bu bir tek kelime Salih’in anasını bulmasına yetmiş ve ona bütün bir maziyi geri getiren bir mucize gibi tesir etmişti. Kucakladı ve: “— Peki ana, yatayım”, dedi (Buğra, 1996, s. 365).

Çolak Salih’in esaretten dönüşünün ilk gününde olup bitenler ve bunun anlatım biçimi, yazarın daha en başından Salih’e verdiği önemi ve onun karakterizasyonunun bir iç çatışma ekseninde kurulduğunu gösteriyor. Salih’in dramı kaybedilmiş bir savaşın muhtemel kolektif utancını taşımaz. Salih için çolaklığı ve yüzündeki yara, üç yıllık savaş ve esaretin ardından evine dönen bir gazinin mücadelesinin nişanı değil, bir utanç kaynağıdır. Anasına, hastanede kendine geldiğinde onu hatırlayıp “Bitti” diyerek şarapneli yüzüne “bir kez daha” yemiş gibi olduğu sevdiği Ruziye’ye, tanıdığı insanlara böyle görünmek istememiştir. Salih’in çolaklık ve bozulmuş suratına kendisi de annesi de evin geleceği içinden bakarlar.

Kayıp kol hakkında ana-oğulun birbirlerine söyledikleri yukarıdaki sözler de savaşın hakikatini kabullenip kast edilerek söylenmiş sözler değil, işe yaramayacağını bile bile ötekini teskin etmek için söylenmiş yalanlardır. Artık Ruziye’yle evlenmek, çoluk çocuğa karışıp evi canlandırmak ihtimal dışıdır. Salih’in iç çatışması bu bedensel eksiklik ekseninde giderek yoğunlaşacaktır. Salih’in iç çatışması ertesi gün çarşıya indiğinde belirmeye başlayacak toplumsal çatışmanın da nedeni olacaktır. Yani, Salih’i Akşehir’in Müslüman cemaati ile karşı karşıya getiren, dolayısıyla Salih’in karakterizasyonunda toplumsal çatışmayı yaratan şey de bu kişisel utanç ve iç kapanmadır.

Şehir ve taşra ayrımında anlatı mekânı olarak sık sık kasabayı seçmesi, Tarık Buğra edebiyatının niteliklerinden birisidir. Diğer Kurtuluş Savaşı romanlarından farklı olarak *Küçük Ağa* savaş yıllarını İstanbul, Ankara veya cephe hattı yerine Akşehir merkezli anlatır. Kasaba eşrafi, sıradan halk, kasabanın Müslüman ve gayrimüslim mahalleleri, bölgesel çete ve Kuvâ-yı Milliye gibi taşranın günlük hayatına dair detay ve dinamikler, *Küçük Ağa*’yı Ankara ve İstanbul’daki iktidar odaklarına belli bir mesafede kurmasını mümkün kılar. *Küçük Ağa*’da Akşehir, anlatıcının en baştaki kısa bir genel girişi bir yana bırakılırsa, Salih’in odağından ve onun hikâyesi içerisinden sunulur. Müslüman çarşı ve gayrimüslim arasta arasındaki zıtlık,

Salih çarşıyı dolaştıkça okura açık edilir. Gelgelelim romanda detaylı biçimde işlenen, anlatım tekniğiyle derinliği gerçekçi biçimde açık edilen asıl çatışma, kasabadaki Müslüman-Hristiyan, Türk-Rum çatışması değildir. Öteki ile asıl çatışma Salih'in iç çatışmasının üzerine inşa edilen, gücünü bu iç çatışmadan alan Akşehir'in Müslüman çarşı ahalisi ve eşrafi ile Salih arasındadır. Roman tekniği açısından söylersek bu çatışma merkezdeki roman kişisi ile ona karşı ortak husumetleriyle birlik olmuş bir cemaatin çatışmasıdır.

Bu çatışma Salih'in Niko ve gayrimüslim ahalinin ihanetine kulak misafiri olduğu güne kadar devam edecektir ama Müslüman cemaatle asıl gerilim, gelişinin ertesi günü çarşıya indiğinde uğradığı kahvede işlenir. Aynı mekânda ve kesintisiz hikâye zamanı içinde anlatımı ile *Küçük Ağa*'nın en uzun sahnesi olan bu kahvehane epizodu, anlatımın onun etrafında geliştiği Salih'e yazarın ne denli bilinçli bir anlatı yatırımı yaptığını açıkça gösterir. Başta Ali emmi olmak üzere romanın devamında adları sık sık geçecek roman kişilerinin romana girişleri Salih sayesinde, onun kahveye gidişi ve onlarla diyaloguyla sağlanır. Bu kişiler olaylar ilerledikçe azimli birer Kuvâ-yı Milliye taraftarına dönüşecek, İstanbul hükümeti yandaşı İstanbullu Hoca'yla mücadele edip onun Küçük Ağa'ya dönüşmesinin şartlarını hazırlayacak olan kasabanın vatansever Müslüman halkıdır. Sabah Niko bir kat elbise ile Salih'i ziyarete gelir. Salih, kendisinin durgunluğuna karşın gayet neşeli Niko'nun getirdiği kıyafetleri giyer. Önce İngiliz işgal kuvvetleri ardından İtalyanlarla iş birliği yapan bu Rum genci, yanında çalıştırdığı kalfa ve çıraklarla terzilik yapmaktadır. Birlikte Niko'nun dükkânına gider, kıyafetini düzelttirip bir çift kundura giyerek çarşıya iner. Çarşıda yeni kıyafetlerle yürüyen Salih'in "bilmediği bir şey vardı[r]". "Bütün kasaba onun trenden indiği saatten beri ne yapıp ettiğini" öğrenmiş, ihtiyarlar onunla ilk karşılaştıklarında söylemek için zehir gibi sözleri hazır tutmaktadırlar (Buğra, 1996, s. 36). Niko ile dostluğu yüzünden yargılayıcı bakışlarla takip edilen Salih esnaf ve eşrafın toplandığı kahveye girer. Kahvede kahveci ile birlikte Ali Emmi vardır. Ardından yavaş yavaş kahvehane dolar. Salih, ağızlarından dökülen "gazan mübarek olsun"un soğukluğunun ve elbisesini gizliden gizliye süzen bakışların farkındadır; "sinirleri yeniden karıncalanmaya" başlar (Buğra, 1996, s. 38). Böylece zehir gibi sözleri dillerinin ucunda tutan cemaatin aşağılamalar, alaylar ve imalarına Salih'in kayıtsızlık, bezginlik ve alaycılıkla mukabele ettiği çatışma başlar. Romanda sekiz sayfa devam eden bu anlatımda cemaatin temsilcisi daha sonra Kuvâ-yı Milliye'yi destekleyen kasaba halkının da temsilcisi olacak Ali emmidir. "Anlat bakalım" der Ali emmi. Salih bezgin bir tavırla "ne anlatayım Ali emmi" diye karşılık verir. Hemen ardından anlatımın Salih'in odağına geçtiğini gösteren anlatıcının bir yorumu gelir: Ali emmi, akıl almaz bozgunun hesabını Salih'ten sorar gibidir. Bundan sonra hem cemaatin ona sataşmasının nedenlerini hem Salih'in iç çatışmasının derinliğini gösteren doğrudan anlatım ve serbest dolaylı anlatımın iç içe geçtiği; suskunluk, durak ve diyaloglarla ilerleyen bir anlatım başlar:

Başından geçenleri anlatmak kolaydı. Fakat iyi biliyordu ki ondan sorulan büyük hesaptı, sorunun içinde büyük facianın bütün kırıntıları vardı:

"Karlarımız kızlarımız neden aç kaldı?"

"Neden yakacağımız, giyeceğimiz yok?"

Biz Galiçya'sından Kanal'ına kadar dünyanın her yerinde aslan gibi evlatlarımızı bırakalım da İtalyan oğlanları tâ kasabamıza kadar gelsin ha? Sebep?...
Bütün bunların sebebini Salih onlar kadar bile bilmiyordu. Farkına varmadan güldü (Buğra, 1996, s. 38-39).

Bu, anlatıcının yorumuyla küçümseyici hatta alaycı bir gülüştür ve sesindeki yırtıcı ton da gülüşünün manasını tam bir kasıt haline getiriyordur. Nihayet Ali emminin sorusuna cevap verir:

— Ne bileyim ben... -omuzlarını silkmışti-. Seferberlik dediler. Sancâk-ı Şerif açıldı dediler, hadi askere dediler, biz de gittik. Padişahım çok yaşa diye bağırдық. Sonra toplar, tüfekler patladı. Boyuna yürüdük, koştuk, süründük, sindik, saldırdık ikide bir süngüleştik. Kiminde kazanmışız, ilerliyormuşuz, kiminde gerilermişiz. Hepsinde de ölen tam ölüyor, kalanlarınsa kimi tam, kimi de yarım yamalak kalıyordu. Sonunda harp bitti, yenildik dediler.

Sustu. İhlamuru şarap içer gibi dikti. Nefes nefese idi. Gözleri çakmak çakmaktı. Sanki onu suçlandırmışlar da savunmasını yapıyordu:

— Yenildik dediler, diye tekrarladı. Hüzün sesini yumuşatmıştı. Gülümsedi. Paydos der gibi. Yine gülümsedi. Hani bayram yerinde salıncakçı; yandın der ya... tıpkı onun gibi; harp bitti dediler. Bir de baktık ki bizde ne kol kalmış ne kanat. Hafızın oğlu demirci Salih, Çolak Salih olup çıkmış. Sen olsan nişlersin? de bakalım şimdi Ali emmiiii? Gülüyordu:

— Surat da kalmamış. Anamın halini bi gör.

İhlamuru yeniden dikti:

— Padişahım çok yaşa!.. (Buğra, 1996, s. 39)

Kahvedekiler artık suratında “şapşal bir gülüş” kalan Salih'e bakıp susarlar. Bu çeşit çeşit bakış ve çeşit çeşit susuşlar Salih'e karşı anlayıştan değildir. Salih'in üç yıllık yitirilmiş bir savaş ve esaretini özetleyen sözlerinin ardından bu sözlerin ilk muhatabı Ali emmi “donuk, hiçbir duygu taşımayan bir sesle” lafa girer: “— Hafız'ın oğlu, esvabın da pek yaraşmış hani... Ne çolaklığın belli oluyor, ne suratın, hele hele pantolon!...” (Buğra, 1996, s. 40)

Savaş ve esaretten bir gün önce dönen bu çolak ve suratı parçalanmış gazinin sözlerine anlayış göstermelerini, hiç değilse cevap vermelerini bekleyen Salih, ihtiyarın sözlerindeki ağır imayı sezmiş, aptallaşmış, donup kalmıştır. İsteddiği halde sesini yükseltmeden ağzından “N'olmuş yani?..” cümlesi dökülür. Cevap alamayınca bir kez daha aynı soruyu sorar. Ali emmi Salih'e dönmeden “ters ters” cevap verir: “Yani'yi de Ligor'u da bilmem ben” (Buğra, 1996, s. 40). Salih'in Niko'yla arkadaşlığını vatana hıyanetle denkleştiren bu yinelenen ima karşısında Salih kıpkırmızı olur. Tam konuşacakken Ali emmi tekrar konuşur:

— Utan len Hafızın oğlu, utan. Koca Memâlik-i Osmaniye senden beter oldu, bin beter oldu. Kıçı kırık İtalyan askeri gelmiş tâ Akşehire dayanmış da Hafız'ın oğlu kolundan budundan konuşur. Haram olsun o gazâ sana diyecem emme, dilim varmaz. Utan, utan (Buğra, 1996, s. 40).

Salih “şaşkın ve mağlup” gözleriyle etraftakilerin arasında beyhude bir yardımcı arar. Belli belirsiz “Neden utanacakmışım”ına Ali emminin la havle çekip “Töbe de sen de len!..” tepkisiyle Salih patlayacak raddeye gelir. Kahvehanenin ağır ve gergin havası Ali emminin bu kez babacan bir sesiyle yumuşar gibi olur. Ali emmi kendi oğlunun, Salih’in ağabeyinin ve ötekilerin çocuklarının ölümlerini, esaretlerini ve memleketin halini hatırlatan birkaç cümleden sonra Salih’e imanını yitirmemesini, yürekli olmasını, tövbe etmesini, yeniden başlamasını telkin eder. Bu sırada ezan başlar. Kahvehane halkı temiz olmadığı için namaza gitmeyeceğini söyleyen Salih’i düşünceleri, hisleri ve yitirilmiş hayallerinin çıkmazıyla baş başa bırakıp hep birlikte caminin yolunu tutar. Ali emminin söyledikleri kasaba ve memleket hakkında bir hakikati anlatıyordur fakat Salih’in bildiği, hissettiği, düşündüğü şeyleri önemsemeyen bu dış hakikat, onun için kabullenilecek gibi değildir. Biraz önce Ali emmi ile bitmiş diyaloga kendi kendine mırıldanarak devam eder:

“Neden utanacakmışım?”, diye mırıldanıverdi.

Ali emmi şehitleri sayıyordu. Şehit oldun mu iş biterdi ötesi geri kalanları ilgilendirecekti. İş sadece Allah’la senin aranda olup bitse kolaydı. Amma böyle tek kollu ama böyle paçavra gibi suratlı kaldın mı mesele arap saçına dönüyordu.

“Anam acaba ağama mı bana mı daha çok yandı?..”. (Buğra, 1996, s. 42)

Ali emminin ve ötekilerin bilmediği, bilseler bile memleketin büyük yıkımının yanında onu düşündüğü için öfkelenenleri bir başka şey de gönül meselesidir. Salih büyük bombardımanlarda, süngü hücumlarında veya siperde “ne zaman saldıracaklar” diye beklerken uzun ve gür kumral saçları, pembelerin kan tutuşturucusu ile süslenen buğday rengi teni, simsiyah gözleri hatırlamış durmuştur. Ruziye’nin ince dolgun o canlı o hayat dolu vücudunu özlemek, süngü yarasından da acı gelmiştir. Şimdi artık bu eksik vücut yüzünden “o hayal yıkıldıktan o ümit de uçup gittikten sonra utanmak ha..”, diye düşünür (Buğra, 1996, s. 42). Çünkü “[b]u yarım beden, bu paçavra gibi surat hiçbir işte, hiçbir halde, hiçbir mazerete lâyük sayılmayacaktı[r]”. Trenden indiğine bir kez daha pişman olmuştur: “Bu kaderi, kader yoksa, bu kuruntuyu silip atacak bir yer, bir çevre yok muydu?” (Buğra, 1996, s. 43).

Altında ezildiği bu düşüncelerden kurtulmak ister gibi birden ayağa kalkıp topukları üzerine döner. Bu dönüşle ceketinin boş kolu önce sırtına ardından karnına çarpar. Nereye giderse gitsin, ne yöne dönerse dönsün eksikliğinden kurtuluşu yoktur. Ötekilerin biraz önce kendisini geride bırakıp hep birlikte çıkıp gittikleri kahvehanenin eski sedirlerine, hasır iskemlelerine ve badanası dökülmüş kirli duvarlarına bakar. Uzak Arap çöllerinde savaşırken bu kahvehaneyi özlemiştir. Bu hatırlayış, bir türlü kendi hakikatini hakkıyla anlatabilme fırsatını bulamadığı Ali emmi ve ötekilerin farkında olmadığı, ancak savaşın soğuk yüzünü tecrübe edenin bileceği türden bir insani durumdur:

Muhteşem çöl gecelerinde ölümü her atlatıştan sonra ya leş gibi uyunur ya da hatırlanır, hatırlanır, hatırlanırdı. Şimdi Ali emmiye veya ötekilerden birine sorsa “asker kaçığı ne demektir?” diye. Onu da bilmeyecek, bilmeyeceklerdi. Korku,

ihamet, alçaklık ve benzerleri!.. Değildi halbuki. Hiç değilse yandan çoğunun sebebi bunlar değildi. Günler geçer, haftalar, aylar ve yıllar geçer, sonunda da saniyeler geçmez olur da kafa bir takıldı mı silya! Sıcak terletir, soğuk üşütür, humma sayıklattır, sıla büyücü gibi çeker. İş yakalanmamakta. Yakalandın mı bu özleyişe bitmiştir artık. Kaçarken görülürsen vuracaklarmış... Kervan yutan çöle bir düştün mü cehennem avuntusu bile kalmayacak, o kilometreleri, kilometreleri, dağlardan, yarlardan, azgın nehirlerden geçen kilometreleri aşmak bir mucize istermiş. Eninde sonunda yakalanıp bir köpek gibi, köpekliği hak ederek gebertilmek varmış... Düşünemezsin ki bunları. Büyülenmişsin bir kere. Hem de ne ile? Kâh bir çift kara göz veya hasta bir ana hayaliyle, fakat bazan da bir dere boyu, bir çınar altı, bir... bir... işte böyle bir sefil kahve hayaliyle (Buğra, 1996, s. 43).

Salih'in ısrarla tutunduğu bireysel hakikati Ali emmi ve diğerlerinin kolektif hakikatlerini kabullenmesine fırsat vermez. Bu kolektif hakikat asker kaçaklığının çoğu sefer savaşın yıkıcı gerçekliğine insani bir tepki olduğunu bile göremeyecek kadar cemaate bağlıdır. Onun ekseni korku-cesaret, ihanet-vatanseverlik, alçaklık-yücelik gibi katı ayrımların işaret ettiği mutlak doğru ve mutlak yanlış üzerine kuruludur. Kahvehanede kendi düşünceleriyle terk edilmiş Salih'in içine tutulmuş odak, bir yandan kolektif olanın rahatlık ve sağaltıcılığına teslim olmak isteyen fakat öbür yandan kendi hakikatinin türlü yönünü fark ettikçe o hakikatten ne denli uzağa düştüğünü fark eden roman kişinin çaresizliğini gösterir. Silah arkadaşları gibi Salih'in de aklına savaştan kaçıp anasının kucağına, Ruziye'ye, kasabaya dönme fikri defalarca gelmiş fakat o her defasında o büyüden kendisini kurtarmıştır. Buna karşın aldığı ödül bu eksik beden ve biraz önce kasabalının kendisinden tiksinen bakışları olmuştur. Bu adaletsizlik tahammül edilir gibi değildir:

Şimdi gelip de bir dokunan olsa Salih kudurmuş gibi yerlerde yuvarlanır, bağıra bağıra, böğüre böğüre ağlardı. Çünkü o büyüye kaç defa ve o büyüün kaç çeşidine dayanmıştı!.. Kelimeyi aklından geçirmiyor, fakat ne derse desin ne yaparsa yapsın bir kahraman gibi muamele görmek istiyordu. Bir kahraman gibi... Fakat kulak parçası, yanak eti, kol bıraktığı için değil, Sancak-ı Şerif için Halife-i Ru-yi zemin için, ata yurdu için, ölümü hiçe sayışları yüzünden değil, işte o büyüye dayanabilişleri için kahraman sayılmak istiyordu. Bunlar aklın, geleneğin, vicdanın tabii saydırdığı şeylerdi. Dert, akıl fikir uçup gittikten sonra başlamaz mıydı?

Tek kollu fakat sapaşağlam mideli kalan bedeni, ihtiyar anayı düşünmeliydi artık. Düşünmeli ve hiçbir şey hatırlamamalıydı. Hem hatırlamak hem de düşünmek mi? Fakat cehennem dedikleri işte bu değilse nedir? (Buğra, 1996, s. 43-44)

Salih'in düşünceleri, cevapsız soruları, cevabını bilmesine rağmen sorduğu soruları romanda sayfalarca daha devam eder. Nihayet kahvehaneden kendisini dışarı atıp sokaklarda nereye gittiğini bilmeden dolaştıktan sonra, ölmüş aile fertlerinin olduğu mezarlıkta kendisini bulur. Bir müddet kendisi savaşta iken ölen babasının mezarını arar ama bulamaz. Sonunda Nasreddin Hoca'nın türbesine girip oturur. Burada kendi hakikatini daha iyi fark eder gibidir: "Bu, acaip

bir savaşın ilk günü idi. Savaşı Akşehir'e karşı kendisi açmıştı. Fakat kendisini namütenahi, perişan, halsiz ve kararsız hissediyordu. Bir kumandan değil bir eşkiya idi sanki ve bir mağaraya sinmişti" (Buğra, 1996, s. 47).

Romanın ilk bölümünün sonu Salih'in kendisini Niko'nun babasının meyhanesine atışı, orada zihnini uyuşturmak için sarhoş olana kadar içişinin detaylı anlatımına ayrılır. İkinci bölümde İstanbullu Hoca'nın Akşehir'e gelişi ile başlayan gelişmeler anlatılsa da zaman zaman Salih'e dönülür. Kendisini içkiye iyice bırakmış, gayrimüslimlerle arkadaşlık yapan Salih, Müslüman halkın gözünde bir haindir. "Yüzsüz", "şeytan görsün yüzünü", "utanmaz", "yalak", "mekruh" gibi sözler her gün duyduğu hakaretlerdir. Hatta bir defasında, kendisini kahvehaneden kovarken "Sittir git burdan yalak herif. Şeytan görsün suratını. Pis." diyen Ali emmiye alttan alarak cevap vermeye kalktığında bir genç tarafından dövülür.

Bunların hepsine yüzündeki "yılışık" bir gülüşle karşılık vermekten fazlasını yapmasa da bir yıkıntı halinde eve dönmüş, çolak ve suratı parçalanmış Salih ve onun karakter inşası *Küçük Ağa*'yı güçlü bir dramatik olay örgüsüne sahip roman kılıyor. Romanın ilk elli sayfalık ilk bölümünün neredeyse tamamını ve kısmen ikinci bölümünü işgal eden bu yapıda Salih'i karakterize eden şey, onun çatışmalarıdır. Bu çatışmaların Salih'in odağından anlatımı dramatik yapıyı daha da güçlendirir. Dahası bu çatışmalar nicelik olarak bir çoğulluğun ötesinde nitelik olarak birbiriyle titiz ve gerçekçi biçimde bağlanmıştır. Nurettin Topçu'nun romanın yayımlanışının hemen akabindeki değerlendirmesinde altını çizdiği gibi bu "sanatla işlenmiş" başlangıç ile Çolak Salih romanın "realizm bakımından en sağlam siması" olarak ortaya çıkar (Topçu, 1964, s.19). Onun kayıtsız, bezgin ve alaycı tavırlarıyla giderek şiddetlenen, Ali emminin temsilcisi olduğu kahve cemaati tarafından anlayışsızlık, hakaret ve dışlayıcılıkla karşılık bulan çatışma asli mecrasına, Salih'in iç çatışmasına bağlanır. Dolayısıyla Salih Akşehir'e karşı savaşta olduğunu düşünse de onun gerçek savaşı daha derinde bir yerdedir. Romanın başında Salih'in bedensel eksikliğinden kaynaklanan iç çatışma Ruziye'yi yitiriş ve geleceği olmayan bir ev ile yüzleşmeyle gerekçelendirilmiş, üstüne anasının trajik hikâyesi ve Salih'in eksikliğine dramatik tepkisiyle güçlendirilmiştir. İşte Salih kasabalıyla karşılaşır karşılaşmaz işlenen ötekiler ile çatışma, bu iç çatışmanın üzerine kurulmuştur. Yazar bu çatışmayla anlatıyı içten dışa, odaktaki roman kişisinden çevreye doğru genişletmiştir. Dolayısıyla kasabalıyla çatışma, gücünü Salih'in kendisiyle çatışmasından alırken bir yandan da Salih'in bu iç çatışmasının onda ne denli kök salmış olduğunu okura göstererek karakter inşasını destekler. Böylece romanın dramatik yapısı tahkim edilir.

Bütünü düşünüldüğünde *Küçük Ağa*'nın tezli bir roman olduğunu, üstelik bu tezin milliyetçi bir tez olduğunu düşünürsek olay örgüsünün dramatik inşası daha da ilginç ve önemli görünüyor. *Küçük Ağa*'nın önsözünde kafasındaki büyük konuyu, yani Kurtuluş Savaşı'nı epikten ayrı düşünmeye çalıştığını vurgular. Yazar bir destan yazmak niyetinde değildir; Küçük Ağa "[b]unun tam aksine bir roman, romanlardan bir roman" olacaktır. O güne değin yazılmış Kurtuluş Savaşı romanlarının destansı havasından bilerek ayrılıp dramatik yönü güçlü bir anlatı kurmayı amaçlamış, bu dramatik yönü de sıradan insanların hayatlarını odağa alarak sağlamak istemiştir

(Buğra, 1996, s. 5). Romanı yazdıktan sonraki bir yazısında da kendisini epik değil dramatik olanın ilgilendirdiğini ve harekete geçirdiğini söyler. “İnsana ihanet” etmemek için geçmişi sonuçlara göre değil dönemin içinden ve insan merkezli yazmayı daha en başta kafasına koymuştur (Buğra, 1976, s. 113-114). Tarık Buğra'nın niyetinin aksine *Küçük Ağa*, Salih'in onu karakter kılan çatışmaları romandan eksiltip bir tipe dönüştürüldüğünde bir destana dönüşecektir. Fakat Salih'in kasabadaki ilk iki gününün elli sayfalık anlatımının, yazarın başlangıç niyetine uygun olarak, romana güçlü bir dramatik zemin oluşturduğu görülebiliyor. Bunda kuşkusuz ilk günkü gibi kahvehanede de anlatımın Salih'in odağından ilerlemesinin etkisi büyüktür. Böylece anlatı, okuru Salih'in hikâyesine, tavrının gerekçelerine içeriden baktırıp bu gerekçelerin geçerliliğine ikna eder.

II. Müdahil Tez: Dramatik Yapının Çözülüşü

Böylesi güçlü bir dramatik olay örgüsü ve anlatımla başlayan roman, okurun beklentilerini de şekillendirecektir. Çevresi ve kendisiyle çatışması o denli incelikli ve detaylı işlenir ki okurun *Küçük Ağa*'nın bütününde ana karakterin Çolak Salih olmasını beklemesi gayet doğaldır. Buna karşın uzun serimin ardından *Küçük Ağa* büsbütün başka bir yöne akar. İstanbullu Hoca'nın anlatıya girişiyse anlatı ona yaklaşır ve onun İstanbul hükümetini destekleyen fikirleri, Millî Mücadeleyi destekleyen yerel halk ile çatışması, yerel bir çeteye ve ardından Çerkes Ethem birliklerine sığınışı ve nihayet *Küçük Ağa*'ya dönüşümü artık romanın ana eksenidir. Böylesi bir ekseninde Çolak Salih hem nicelik hem nitelik açısından geride bırakılıp romandaki diğer yan karakterlerle hizalandırılır. Artık romanda onun hikâyesi çok az yer tutacak ve İstanbullu Hoca'nın hikâyesine katkısı oranında sözü edilecek, başta kurulan dramatik karakter, bir tipe dönüşecektir. Gerçi, *Küçük Ağa*'nın Salih'in kişisel trajedisi etrafında şekillenen dramatik yapısının değişmeye yüz tuttuğunu ilk bölümün sonunda fark ederiz. Savaşı, topraklarını ve evlatlarını yitirmiş Müslüman halkın kahvehanesi ile sarhoş neşesi ile dolu Rum meyhanesi arasındaki zıtlığın anlatılış biçimi, artık romanın bir teze doğru yaklaştığını gösterir. Meyhanede Salih, Minas, Ligor ve Çerkes Reşit hep birlikte sirtakiye omuz verirler. Bir Ermeni, bir Rum, bir Çerkes ve bir Türk'ün bu sarhoş dansı, İmparatorluğun eski unsurlarının işgal altındaki ülkenin cesedi üzerinde tepinişlerinin bir temsili gibidir. Salih yokken anasına erzak götüren, döndüğünde onu doyurup giydiren, görünüşte onun trajedisine Müslüman halktan daha saygılı olan Niko ile Salih'in dostluğunda insani bir taraf olsa bile, artık okur kendisini teze yönlendiren bu yeni anlatımda hem Niko'ya hem de aklını iyice yitirmiş anası evde beklerken meyhanede dans eden Salih'e aynı gözle bakmayacaktır. Yazar, yavaş yavaş, Salih'in iç çatışmasına dayalı dramatik roman yapısını sembolik temsillerle tezine yaklaştırıyordu. *Küçük Ağa*'nın tezi gittikçe Müslüman ahali ve eşrafın fikir ve tavırları içinden somutlaşacak ve roman Salih'i bir karakter yerine tezin ikincil taşıyıcılarından birisine çevirecektir.

Romanın Çolak Salih odaklı serim bölümü ile odağın artık Mehmet Reşit Efendi'ye döndüğü düğüm ve çözüm arasındaki farklılık, dramatik olay örgüsünde bir çoğulluk olarak görülebilir. Diğer taraftan ben bu yazar kaynaklı tercihi olay örgüsüne çoğulluk getiren bir nitelik yerine, romanı daha dramatik kılacak bir akıştan geri bırakan bir çatallanma olarak görüyorum. İstanbullu Hoca'nın

hikâyesi Çolak Salih'in hikâyesinin yerini tutacak bir gelişime sahip değildir. İstanbul-Ankara, hilafet-ulus devlet tahayyülü gibi gerilimler Çolak Salih'teki gerilimler kadar dramatik potansiyele sahiptir fakat bu potansiyel bir türlü gerçekleşmez. Mehmet Reşit Efendi'nin İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya dönüşümü bir iç dönüşüm değil, kendisini öldürmeye gelenlerden kaçarak girdiği yolda kendi dışındaki şartlarla belirlenmiş bir kahramanlık hikâyesidir. Roman boyunca düşünce ve hislerinden daima emin ve bunlarda haklıdır. İlk kitabın sonunda Çerkes Tevfik Bey'in çetesini içten çökertmiş bir Kuvâ-yı Milliyeciye döndüğü anda aklından geçenler daha ilk vaazında savaş kazanıldığında olacaklara dair korkularından başka bir şey değildir. Oysa daha biraz önce düzenli orduya muhalif Topal İsmail'i, Pehlivan'ı ve yanlarındaki çetecileri bir oyunla infaz etmiş ve onların ölüm haberini, başkası yapmış gibi Tevfik Bey'e getirmiştir. Memleketin menfaati için olsa bile biç değilse Yunan'a karşı savaşmış Müslüman çetecileri bir kumpasla öldürmenin kederinden iz yoktur. Hatta Emine'nin ölümü karşısındaki tavrı bile haddinden fazla soğukkanlıdır. İstanbullu Hoca neredeyse birkaç haftada vaaz veren bir imamdan "başta Kafkas kalpağı, göğsünde çapraz fişeklik, parabellum, kama, avcı biçimli kilot pantolona sarılmış hâki dolaklar"la becerikli, cesur bir çete reisine döndürür (Buğra, 1996, s. 435). Dolayısıyla bu hikâye bir dramatik özden yoksundur.

Yazar, İstanbullu Hoca'yı sahneye çıkarırken Salih'i alelacele bir uyanışla dışlandığı Müslüman kasabalıya yaklaştırır. Meyhaneye gittiği bir gün kasaba Rumlarının Karadeniz'deki Pontus ayaklanmasına destek için bir araya geldikleri bir gizli toplantıya şahit olur. Aralarındaki birkaç muhalif dışında başta Niko olmak üzere Rumların hemen hepsi Türklere düşmanlık kuskununda, silaha sarılıp bir Rum devleti kurmanın zamanı geldiğinden söz etmektedirler. Çocukluk arkadaşının bu ihanetiyle Salih'in kendisine gelmesi, içkiyi bırakması ve gizli talimlerle sol koluna tabanca kullanmayı öğretmesi uzun sürmez. Artık asıl amacı Niko'nun ihanetini cezalandırmaktır. Önce yerel Kuvâ-yı Milliyeye, ardından artık bir çeteci olan Küçük Ağa'ya katılır. Romanın başında sezdirilen Çolak Salih'in çevresiyle yüzleşmesi hiç gerçekleşmez, ondan geriye "yılışık" fakat attığını vuran bir fedai kalır. Tarık Buğra önsözde söylediğinin aksine insan trajedisine yaklaşmışken tekrar epiğe dönmüş; Çolak Salih'in hikâyesindeki trajik imkânlardan vaz geçip artık her ikisinin de döndüğü yeni akışta hem Çolak Salih'in hem de İstanbullu Hoca'nın diğerkâm kahramanlıklarıyla romanı epikleştirmiştir.

Olay akışında bu kırılmanın türsel iması sadece bireysel trajedi yerine toplumsal epiğin öncelenmesi değildir. Trajikten epiğe geçiş, *Küçük Ağa*'nın başlarında güçlü biçimde kurulan dramatik yapının sönmülenerak melodramatik bir yapının romana hâkim olmasını da beraberinde getirir. Melodramatik akış ile belli bir tiyatro türü olarak melodramı değil, bu türe özgü belli niteliklerin romandaki tezahürünü kast ediyorum.³ Bu açıdan melodramatik akış dramatik

3 Melodram, Romantik dönemde ortaya çıkışından başlayarak gittikçe popülerlik kazanan ve belli konvansiyonları ile trajedi, komedi ve drama gibi türlerden ayrılan bir tiyatro türüdür. Özellikle 1960'lardan itibaren çok sayıda akademik çalışma, drama ile benzerlik ve farklılıklarına, edebî türlerden sinemaya pek çok alandaki etkisine vurgu yaparak melodramı modern tiyatronun önemli bir alt türü olarak ele alır. Bunun yanında daha yaygın bir alımlanmış melodramı girift çatışmalardan kastlı olarak uzak duran şematik bir temsil olarak görür. Bu makalede melodramı bu yaygın alımlanışındaki "kötü dram" algısı çerçevesinde kullanıyorum. Melodramın tarihselliği ve diğer türlerle ilişkisi hakkında detaylı bir çalışma için bk. (Brooks, 1976). Melodramın romanla ilişkisi hakkında bir çalışma için bk. (Williams, 2018).

yapının bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçimidir. Melodram muhatapta sevinç, şok, heyecan, korku gibi güçlü duygusal patlamalar uyandırarak onu yönlendirmeye çalışır. Melodramatik bir anlatıda karakterler tiplere dönüşür, “göreceli olarak durağan ve gelişimden yoksundurlar, tek bir ana insiyaki, duygulanımı veya sosyal işlevi temsil ederler” (Williams, 2018, s. 212). Böyle bir anlatı “şematizasyon” ve “ahlaki kutuplaşma”ya dayanır (Brooks, 11-12); iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kesin ikilikler üzerinden ilerler: Merkezdeki olumlu figür genellikle “basmakalıp” bir kahramandır: “Naif görünecek ölçüde bir davaya kendisini adanmış” melodramatik kahraman, “erdemli, içten, türlü meşakatlere katlanmaktan geri durmayan”, “güçlü ve cesur” bir ideal tiptir (Williams, 2012, s. 203-204). Bütün bu yapıya uygun olarak melodramatik anlatılarda gerçekçiliği zedeleyecek ölçüde “rastlantılara dayalı” ve “ani” olay gelişimi ve mutlu sonlara sahiptir (Williams, 2018, s. 211). İşte, Salih ve İstanbullu Hoca'nın dönüşümlerinden itibaren *Küçük Ağa*'nın yapısındaki değişim, bu türden bir melodramatizasyonla açıklanabilir bir değişimdir. Yukarıda üzerinde durduğum Çolak Salih'in Milli Mücadele'yi destekleyen Müslüman halkla çatışması ve iç çatışmalarının getirdiği gerilim bir kez kesildiğinde Küçük Ağa artık bir kurtuluş hikâyesi ekseninde ilerlemeye başlar. İstanbullu Hoca'nın zaman zaman aklından geçenler dışında dramatik çatışma romanda yer bulmaz. Muhtemel olamayacak raddede ani değişimleri, türlü güçlülere katlanan davasına inanmış idealist bakış açıları ile birer epik kahraman tipidirler.

Peki bu neden böyledir? Neden Tarık Buğra'nın romanda en sevdiği kişi olduğunu söylediği Çolak Salih'in hem roman türü hem Kurtuluş Savaşı anlatıları açısından bu raddede vaatkâr hikâyesi önemsizleşmektedir? Romanın bütününe ve yazarın roman hakkında sonraki sözlerine bakınca bunun nedeni açıktır. Roman daha en baştan belli bir tarih yorumunun kurmacalaştırılmasına adanmış, yazıldığı dönemin şartları içinde şekillenen Türk kurtuluş hareketiyle ilgili belli bir tezi gösteren bir araç olarak planlanmıştır. Böylece romandaki Kurtuluş Savaşı anlatısı, Cumhuriyet rejiminin en azından belli nitelikleri ve politikalarına üstü kapalı itirazın bir gerekçesi haline gelir. Yazar “dava çalışmalarının ilki” olarak romanda “milliyet şuuru” (Topçu, 1964, s. 18) için Çolak Salih'in kişisel trajedisini yıkılan imparatorluğu ve Müslüman Osmanlı toplumunu temsil eden bir alegori olarak kullanır. Çolak Salih Tarık Buğra için “Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesi”dir ve yazar “onun uyanışında zaferin gerçek anlamını” bulmuştur (Buğra, 1976, s. 115). Salih'in bedeni Osmanlı, o ruh yapısı da devletler kuran millettir. Kurtuluş Savaşı'nın tarihsel gerçeğine, Kurtuluş Savaşı anlatısı üzerine kurulan Türk ulus devletinin mayasına, sesleri bastırılmış kişiler ve halkın hakikatine dair bu kadar yüklü bir tezi sırtlanan romanda Çolak Salih'in romansal hakikati gözden çıkarılabilir bir malzeme gibi gözükür. Neticede, baştan beri hakikatleri gören bir âkil kişi, birden en tecrübeli çeteciden daha uyanık bir çete reisi olarak çizilen Küçük Ağa'nın kahramanlıkları; savaşa insani tepkiler veren, bedensel eksikliği ile baş edemeyen, geleceği elinden alınmış bir gazinin iç çatışmalarına galebe çalar. Bu toplumsal epiğin kişisel trajediye galebe çalması; çatışmaya dayalı dramatik yapı yerine muhafazakâr milliyetçi teze okuru bağlayacak güçlü duygular için melodramatik bir yapının tahkimidir.

III. Melodramatik Bir Tefrika Roman: *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*

Tarih-edebiyat, gerçek-kurmaca, tez-romansal hakikat ikiliklerinin *Küçük Ağa*'da özgül biçimde tezahürü, epik ve dramatik arasındaki bu gerilim ve çatışmadır. Bu gerilim ve çatışma edebî metnin oluşumunda, yani *Küçük Ağa*'nın yazılma sürecinde somut bir etki bırakır. Bu etki, tezine araç kıldığı ama romansal potansiyelinin de farkında olduğu Çolak Salih'ten yazarın vazgeçmek istememesi, fakat tezini zedelememek için onu insani çelişki ve çıkmazlardan sıyrılmış bir kahraman olarak canlandırmasıdır. Buraya kadar daha çok romanın derin yapısına odaklandım. Oysa bu yapıyı da şekillendiren genel yapıya, *Küçük Ağa*'nın çoğu sefer gözden kaçan çerçevesine bakmak yazarın tezinin sadece tek bir anlatıyı değil, romanı oluşturan bir anlatı serisini nasıl etkilediğini daha açık biçimde gözler önüne serecektir. Yazarın farklı zamanlardaki mülakat ve yazılarında bir seri olarak tarif ettiği *Küçük Ağa*, dört ayrı anlatıdan oluşan bir nehir romandır. 1963'te tefrika edilip 1964'te yayımlanan ilk anlatı 1977'den sonraki baskılarda "birinci kitap" olarak yer alır. Bu ilk kitap, düzenli ordunun gerekliliğini görüp Çerkes Ethem'e sadık müfreze reislerini öldüren Küçük Ağa'nın bu haberi Çerkes Tevfik Bey'e getirdiği yerde biter. Son sahne, Küçük Ağa'nın daha İstanbullu Hoca iken zaferden sonrasında ilgili düşündüğü şeylerin derli toplu olarak bir kez daha aklından geçişidir. Öte yandan -yazarın ifadesiyle- bu haliyle "yarım yamalak" romana 1966'da ilkin tek başına basılan ve sonraki baskılarda ikinci kitap olarak geçen *Küçük Ağa Ankara*'da eklenir (Taşdiken, 1973, s. 8). Bu ikinci kitap tıpkı ilk kitap gibi Salih'le, onun Akşehir'e dönüşüyle başlar. Salih, Küçük Ağa'nın yanında gözünü budaktan sakınmayan bir çeteciye dönüşmüş, sonunda onun emriyle Küçük Ağa'nın karısına haber getirmek ve ondan haber almak üzere bir yıl sonra gizlice Akşehir'e gelmiştir. Bu kısımda anlatım ilk kitabın başındaki gibi sınırlı hâkim anlatımdan yine Salih'in odaklayıcılığında bir serbest dolaylı anlatıma kayar: Salih'in "sanki sağ kolu yeniden uzamış, sanki yüzündeki korkunç yara izi silinip gitmiş" gibidir. O "şimdi çocukluğunun, delikanlılığının vadedtiği Salih[tir], o pis, o Rum meyhanesinin, o Niko'nun asalağı, yüzsüz, arsız, haysiyetsiz Salih değil[dir]" (Buğra, 1996, s. 354). Artık karşımızda ilk kitaptaki yenilgi, bedensel eksiklik, ruhsal çöküş, dışlanma yükünden kurtulmuş bir Salih vardır. Bu da onu romanın başlangıcındaki dramatik bir gerilimden bir kez daha yoksun bırakır. Gerçi yazar, mahkeme reisi ile konuşma sırasında reisin aklından geçenlerle tekrar dramatik tarafıyla Salih'i canlandırmaya çalışır ama bu şimdiki Salih'e övgüden fazlası değildir. Tarık Buğra'nın çocukluğunda Topal Gazi ile mahkeme reisi babasının baş başa sohbetlerine bağlanıyor gözükken bu sahne, Salih'in bir yılda aldığı mesafeyi gösterir.⁴ Bu mesafe, iç çatışmaları arasında ezilen roman karakterinden yazarın tezi için bir araca, kahraman tipine doğrudur. Savaştan bir yıkıntı halinde dönen "Salihçik", Küçük Ağa'da "hem kahramanı hem de şeyhini bulmuş gibi[dir]" (Buğra, 1996, s. 376).

4 "Babamı bazı akşamlar, bürosundaki arka odada, "Topal Gazi" dedikleri bir adamla, bir iki kadeh parlatırken bulurdum. Bu da benim onuruma dokunurdu: Babam büyük adam.. en sayılan.. elbette. Ötekine gelince, adı üstünde işte.. döküntünün biri. Kötü giyimli üstelik. Gazi'den kime ne? Okul çocuğuyum ben: Gazi'nin bir Mustafa Kemal Paşa'nın yanında anlamı var. Kısacası, onuruma dokunuyordu işte, babamın onunla arkadaşlığı! Bir akşam yine beraberdiler ve ben, ondan ayrılınca, söyledim bu duygumu babama. Ve.. yüzümde.. rahmetliden yediğim dört tokattan birisi.. çarşımın ortasında patlayıverdi; ama patlayan bir şey daha vardı; babamın sesi: -Kim o adam, biliyor musun? Ve eve gidince beni bir odaya çekip anlattı Topal Gazi'nin kim olduğunu. Kısacası, kestirmeden elbette; ama *Küçük Ağa*'nın, Küçük Ağa'dan çok sevdiğim Çolak Salih'i -işte o zaman- öğulduruğa düşmüştü sanırım." (Buğra, 1976, s. 113-114).

Tarık Buğra, kişisel hikâyesi romanın teziyle artık bu raddede örtüşen Salih'i eski trajik tarafı ile canlandırmanın romanın niyet edilen mesajını zedeleyeceğini düşünmüş olmalı. Bu yüzden Salih toplumsal tezden hiç ayrılmayacaktır. Buna rağmen romanın başındaki Çolak Salih'in bir roman malzemesi olarak potansiyelinin de farkında olmalı ki, yazar onu *Küçük Ağa* serisinin devamında bu kez asıl roman kişisi olarak tekrar merkeze alır. *Küçük Ağa* dendiğinde biraz önce sözünü ettiğim ve bugün hâlâ tek cilt olarak yayımlanan ilk iki kitap anlaşılır fakat roman bu iki kitapla bitmez. Serinin üçüncü kitabı 1976'da yayımlanan *Firavun İmanı*'dır. Bu romanda ilk iki anlatıdaki ana roman kişileri yan roman kişileri olarak geçer, mekân ve merkezî olay değişir. Diğer taraftan, *Küçük Ağa* ile nispeten gevşek bir bağa sahip bu roman bir yana bırakılırsa *Küçük Ağa*'nın asıl devam anlatısı, 1984'te *Tercüman* gazetesinde tefrika edilen *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor* romanıdır.

Hakkında çok sayıda değerlendirme, akademik çalışma ve yorumun olduğu *Küçük Ağa*'nın aksine *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*'la ilgili eleştirel okumalar birkaç değinmenin ötesine geçmez.⁵ *Küçük Ağa* hakkındaki çalışmalarda bile bu roman pek kimsenin dikkatini çekmez. Hatta yazılışından yirmi yıl sonra tefrika edilip öyle de kalmasına bakılırsa yazarı da sahip çıkmamış gibidir. Yazarın bu tasarrufunun nedeni birazdan değineceğim gibi olsa olsa romanın zayıf bir kurmaca olmasıdır fakat *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor* sinema-edebiyat etkileşimi açısından imkânları bir yana, üç kitabın da onunla başlaması ve sonunda onunla kapanmasından da anlaşılabilirliği gibi *Küçük Ağa* serisinde Çolak Salih'in önemini gösteriyor. *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*, *Küçük Ağa*'nın TRT'de dizileşmesinin hemen ardından, dizinin son bölümünün yayımlanışının ertesi gününden itibaren tefrika edilmeye başlanır. Tefrikanın başladığı sayıda Tarık Buğra'nın kısa bir yazısı ve Celal Bayar'ın bir mülakatı da yayımlanır. Tarık Buğra bir roman yazarı olarak "Çolak Salih'in ve Çolak Salih'i Çolak Salih yapan Niko'nun bıraktığı boşluktan rahatsızlık duydu[ğunu], tedirgenleşti[ğini]", *Küçük Ağa*'dan her söz edildiğinde "sancılandı[ğını]" söyler. Yazarın sözlerine bakılırsa romanı 1964'te *Küçük Ağa*'nın ikinci baskısı için bir ek olarak yazmış, fakat ekleme fırsatı bulamamıştır (Buğra, 1984, s. 6).⁶ 1984'teki roman tefrikası belli ki TRT'deki dizinin popülerliğinin zeminini kullanmak ister. Bunu romanın foto-roman diyebileceğimiz musavver bir formda yayımlanmasından da anlıyoruz. "Küçük Ağa'yı Tamamlayan Dev Eser" üst başlığı ile tefrikası başlayan roman her parçada TRT'deki dizide Çolak Salih'i canlandıran Fikret Hakan'ın, birkaç defa Küçük Ağa'yı canlandıran Çetin Tekindor'un, Salih'in anasının, Ruziye'nin, hatta zaman zaman Atatürk'ün çizimlerini içeren elli kısa bölüm halinde tefrika edilir. Tefrikanın başladığı sayıda, o sırada 101 yaşındaki Celal Bayar da *Küçük Ağa* dizisini çok beğendiğini, özellikle Çolak Salih rolündeki Fikret Hakan'ın oyunculğunun muhteşem olduğunu söyler (Buğra, 1984, s. 9).

Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor'un asıl önemi, *Küçük Ağa* serisi içinde Çolak Salih'in yerini göstermesidir: İlk kitapta Salih'in çocukluğu, Niko ile istasyondaki karşılaşma ile

5 Romanla ilgili tek akademik çalışma için bk. (Tarakçı, 2017).

6 Tefrikadan kısa süre önce TRT'deki dizi için çalışırken Tarık Buğra yönetmen Yücel Çakmaklı'ya *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*'u hatırlatmış, diziye Çolak Salih'in devam hikâyesini de almaya karar vermişlerdir. Buna rağmen dizinin denetime takılmasından endişe ettikleri için bundan son anda vazgeçmişlerdir (Buğra, 1984, s. 6).

başlayan *Küçük Ağa* serisi *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*'da Salih'in vatana ihanet eden çocukluk arkadaşı Niko'yu alnından vuruşu ile bitecektir. Romanın ana eksenini de Salih'in Niko'dan bu ihanetin intikamını alışı oluşturur. Karısı Emine'nin başkasıyla evlendiği haberini Küçük Ağa'ya götürme gücünü kendinde bulamadığı için ikinci kitabın ortasında ortadan kaybolmuştur. *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor*'un başında Salih ortaya çıkar, Niko'nun peşine düşmeden önce tekrar Reis Bey'den ve annesinden helallik ister. Ruziye'ye gözükmemeye çalışır ama Ruziye'yi annesinin yanında bulur. Hâlâ Salih'i seven Ruziye ondan gitmemesini, yanında kalmasını ister. Salih döneceğini söyleyerek Niko'nun peşinden Karadeniz bölgesine gider. Çolak Salih'in aklından daha sonra yaptığı kahramanlıklara rağmen çökük, yılgın, sarhoş, iğrenç çirkinliğe sahip eski halinin deri bir elbise gibi üstünde durduğu geçer. Bundan kurtulmak için Niko'yu, Niko'da katlanamadığı o iğrençliği öldürmesi gerektiğini düşünür.

Salih'in ve yine Salih'le vedalaşırken Reis Bey'in aklından geçenlerle "eski Salih" bir an belirir gibi olsa da romanda melodramatik nitelikler serinin önceki kitaplarından çok daha belirgindir. Ruziye ile uzun duygusal diyalogları, nasıl olmuşsa mucizevi şekilde eski haline dönmüş anasının şefkat ve gurur dolu sözleri daha en baştan melodramatik bir anlatımın örnekleridir. Daha da önemlisi, *Küçük Ağa*'nın ilk iki kitabında olan trajik karakter-dramatik yapıdan epik tip-melodramatik yapıya geçişe neden olan karakterizasyon bu romanda yoğunlaşarak devam eder. Salih romanın en başındaki iç çatışmadan bütünüyle yoksundur. Yazar, ister kişisel hikâyesi romanın teziyle artık bu raddede örtüşen Salih'i eski trajik tarafı ile canlandırmanın *Küçük Ağa*'nın tezine halel getireceğini ister romandan foto-roman okuruna dönüşen hedef okur kitlesinin niteliğini düşünmüş olsun, Çolak Salih idealist bir kahraman olarak inşa edilirken giderek karikatürleşir. Çoktandır dünyaya melodramatik ikiliklerden; iyi ve kötü, hain ve vatansever, Türk ve Yunan, sevgi ve nefret ayrımlarından bakmaktadır. İç çatışmaya bağlanmayan bedensel eksiklik onu basmakalıp bir kahramana dönüştürmüştür. Bu yüzden *Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor* popüler kahramanlık ve macera romanından, sonunda annesine ve Ruziye'ye döndüğü okurda duygusal patlamalar amaçlayan mutlu sonlu bir melodramdan öteye geçemeyen bir anlatıdır.

Sonuç

Çolak Salih'in baştaki karakterizasyonu, *Küçük Ağa*'ya toplumsal ve bireysel çatışmalar temelinde şekillenen güçlü bir dramatik yapı sağlayacak bir potansiyel sunar. Gelgelelim yazar, tezi uğruna bu karakterizasyonu alaşağı eder; böylece romanın bütününe taalluk edebilecek bir dramatik olay örgüsü ve karakter inşası tahrir olur. Etrafında olan bitene kayıtsız, kolu ve yüzünü kendisinden alan seferberliğin cihatçı söylemine karşı alaycı, Rum meyhanelerine dadanan "ayyaş, yalak, utanmaz" Salih'in bir fedaiye, kendisi savaştayken anasını öyle veya böyle gözeten çocukluk arkadaşını vuran bir kahramana dönüşmesi bu iddiama bir dayanak oluşturuyor. Meseleye romanın sorunları açısından bakmak kendi içerisinde tutarlı olsa bile bu bakış açısı *Küçük Ağa*'nın "roman olamadığı" biçiminde mutlak bir yargıyı içermiyor. *Küçük Ağa* Tarık Buğra'nın çok önem verdiği Kurtuluş Savaşı ve ardından Türkiye yakın tarihi üzerine

tezine bağlandıkça tek sesliliği görünür hale gelen bir roman fakat bu tek seslilik mutlak değil. Bunu mümkün kılan ise Çolak Salih'in romanın başındaki karakterizasyonudur. Her şeye rağmen roman kişisel ve toplumsal gerilimleri, çelişki, çıkmaz ve sonunda çatışmaları içeren bir anlatıdır. Sonunda tezle kısılma bile çok seslilik romanı modernist kurmaca ile ilişkilendirmeye imkân sağlıyor. Oysa Tarık Buğra kurmacası üzerine değerlendirmeler, 1960 ve 1970'ler boyunca ürün veren bir yazar olmasına rağmen yazarın modernist edebiyata mesafesine dikkat çeker. Gerçekten de Tarık Buğra'nın roman ve hikâyeleri anlamı sorunsallaştıran kesinti ve ertelemeler gibi deneysel bir biçime ve kapalı imgeleme sahip değildir. Bununla birlikte hem sözünü ettiğim -kısılmış olsa bile- çok seslilik hem de alelacele dönüştüğü ana kadar Salih'in temsili modernist kurmacalardaki roman kişilerine fazlasıyla yakındır. Yazar buna müsaade etmese de romanın tezine çelme takabileceği bir karakter olarak Salih iç çatışması ve yabancılaşması ile modernist bir *bildungsroman* karakterini andırır. Tezli roman türü üzerine çalışmasında Susan Rubin Suleiman'ın dediği gibi bu durum, iki çatışan eğilim olarak “tezin şematize edici ve basite indirgeyici eğilimi ile romansal yazının karmaşıktırıcı ve çoğullatırıcı eğilimi arasındaki üretici gerilim ve kırılmalar”ın bir neticesidir (Suleiman, 1983, s. 201). Yazarın aynı anda iki niyeti ve eğilimi vardır bunlar arasındaki belli gerilim, kırılma ve kaymalar tezli bir romanı bile salt ideolojik bir metin olmaktan geri bırakıp roman kılar. Dahası, *Küçük Ağa*, Türkiye'nin 1980'lerdeki iktidar odaklı ideolojik angajmanından kaynaklansa bile sinema ve foto-roman gibi başka türlerle ilişkiye girerek türün melezliğini ve sınırları ihlal edici tavrını açık eden de bir romandır.

Son olarak *Küçük Ağa*, dolaylı olarak, Kurtuluş Savaşı'ndan bugüne Türkiye'nin düşünce haritasının hangi tartışmalar etrafında şekillendiğine dair sahil bir resim için istisnai bir fırsat sunar. Bu imkânların en önemlisi, Türk ulus-devletinin kurucu olayı Kurtuluş Savaşı'dır. Bu savaşın diğer romanlarındaki baskın temsili reddeden bir anlatı olarak *Küçük Ağa* üzerine tartışmalarda, yorumlarda ve değerlendirmelerde; muhafazakârlık, milliyetçilik, Osmanlı, Cumhuriyet, Kemalizm, inkılâp tarihi, İslâm, sağcılık, solculuk, hilafet, Atatürk, İsmet Paşa, Çerkes Ethem, Mehmet Akif, Turgut Özal gibi isim ve kavramları içeren geniş bir dağarcık söz konusudur. Açıkça Tarık Buğra'nın niyetinin ötesindeki bu yekûn, *Küçük Ağa* nehir romanının kimlik, siyaset, tarih gibi meseleleri tartışmakta büyük imkânları haiz olduğunu gösteriyor.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Abbot, H. P. (2002). *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University, Press.
- Andı, M. F. (2000). *Tarık Buğra*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Atik, Ş. (2012). *Tarık Buğra romanında kadın*. İstanbul: Hat Yayınevi.
- Ayvazoğlu, B. (2018). *Büyük ağa Tarık Buğra*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Baş, M. K., Dağ, E., ve Korkmaz, N.G. (Ed.). (2019). *Tarık Buğra 100 yaşında: sempozyum kitabı*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Baym, N. (1987). *Novels, readers, and reviewers: responses to fiction in antebellum America*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press.
- Buğra, T. (1976). Kurtuluş savaşı: niçin ve nasıl. *Türk Dili* 34(298), 113-114.
- Buğra, T. (1996). *Küçük ağa*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Buğra, T. (1984, 16 Mayıs). Küçük ağa ve devamı için birkaç söz. *Tercüman*. 6-9.
- Buğra, T. (2004). *Söyleşiler* (Mehmet Tekin, haz.). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Çırak, Ö. (2017). *Tarık Buğra: Romanını arayan adam*. İstanbul: İndie Kitap.
- Egri, L. (1972). *The art of dramatic writing*. New York: Touchstone.
- Gökçek, F. (Ed.). (2010). *Romancı ve hikâyeciyi yönüyle Tarık Buğra*. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kernen, R. (1999). *Building better plots*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Knott, W. C. (1983). *The craft of fiction*. Reston VA: Reston Publishing House.
- Kocakaplan, İ. (1993). Tarık Buğra ile romanları üzerine sohbet. *Türk Edebiyatı*, 233, 31-33.
- Koçak, O. (2022). Sunuş. Georg Lukács, *Roman kuramı* (Cem Özdemir, çev.) içinde (s. 7-21), İstanbul: Metis.
- Lukács, G. (2022). *Roman kuramı* (Cem Özdemir, çev.). İstanbul: Metis.
- Öz, A. (Ed.). (2020). *Tarık Buğra kitabı: Hatırlayıp yeniden bulmak*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Suleiman, S. R. (1983). *Authoritarian fictions: the ideological novels as a literary genre*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Tarakçı, Ü. G. (2017). Tarık Buğra'nın tefrika halinde kalan romanı: *Küçük Ağa*'da yarım kalan şanlı tokadın hikâyesi: "Çolak Salih Niko ile Hesaplaşıyor". *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature* 3(2), 120-130.
- Taşdiken, M. (1973). Tarık Buğra ile mülakat. *Pınar*, 14, 8-11.
- Tekin, M., ve Yılmaz, E. B. (Ed.). (2011). *Tarık Buğra*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Topçu, N. (1964). Küçük Ağa. *Tohum* 1(8), 18-21.
- Tosun, N. (2019). Tarık Buğra ve ideoloji. Baş, M. K., Dağ, E., ve Korkmaz, N.G. (Ed.), *Tarık Buğra 100 Yaşında sempozyum kitabı* içinde. (s. 130-138). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Williams, C. (2012). Melodrama and the realist novel. K. Flint. (Ed.). In *The Cambridge history of Victorian Literature* (pp. 193-219). UK: Cambridge University Press.
- Williams, C. (2018). Melodrama and the realist novel. C. Williams. (Ed.). In *The Cambridge companion to English melodrama* (pp. 209-223). UK: Cambridge University Press.
- Yıldırım, E. (2023). *İnsan karşısında bir romancı olarak Tarık Buğra*. İstanbul: Nobel Bilimsel.

