

Mustafa Çiftçi'nin Hikâyelerinin Tematik Olarak Değerlendirilmesi

Tuncay BOLAT*

Özet

Mustafa Çiftçi, son dönem Türk hikâyeciliğinin öne çıkan isimlerindedir. Yazarın Adem'in Kekliği ve Chopin (2012) Bozkırda Altmışaltı (2014), Ah Mercimeğim (2017) adlı üç hikâye kitabı mevcuttur. Bu üç kitaplık birikim, yazarın hikâyeciliği hakkında fikir verebilecek mahiyettedir. Bu makalede öncelikle Çiftçi'nin hikâyeciliğinin öne çıkan yönlerine temas edilmiştir. Bu bağlamda yazarın dili kullanma biçimi, anlatıcı tasarrufu, hikâyelerin temel mekânı olan taşraya yaklaşımı ve konuşma/sohbet üslubu üzerinde durulmuştur. Sözlü anlatım mantığının hâkim olduğu Mustafa Çiftçi hikâyelerinde karakter anlatıcının daha çok tercih edildiği görülür. Anlatıcının dış-öyküsel olduğu hikâyelerde ise karakterle kendilerini ifade etmeleri için geniş bir alan açılmıştır. Okuyucusundan yazılı bir metni takip eden birinden ziyade karşısındakini dinleyen bir insan gibi davranmasını bekleyen bu hikâyeler; yazma bilincinin, psikolojik tahlillerin, dar zamanların hâkim olduğu yakın dönem Türk hikâye geleneğinden ayrıdır. Çiftçi, taşraya yaklaşımı yönüyle de özgün bir yerde durur. Buradaki özgünlük, taşranın dışarıdan bir gözle izlenmiyor olmasıdır. Çiftçi'nin karakterleri ve anlatıcıları taşraya bakmaz; onun içinde yaşarlar. Taşradaki insanların temel sorunlarından biri "geçim sıkıntısı"dır. Dolayısıyla yoksulluk, Çiftçi'nin hikâyesini besleyen ana temalardan biridir. Çoğunluğu bir aile atmosferi içinde geçen hikâyelerde ataerkil iktidarın sembolü olarak beliren babanın oğlu/evladı ile sorunlu ilişkisi de yarattığı çatışma ile hikâye üretmeye elverişli bir konu olarak öne çıkar. Taşra yaşamının sıradanlığını kırması ve cemiyetin yoğun denetiminden kısa süreliğine de olsa kaçama imkânı tanıyan sevda/aşk da yazarın yoğun olarak ele aldığı bir temadır. Hikâyelerin çoğunda aşkın önünde büyük engeller bulunur ve genellikle kavuşma gerçekleşmez. Aşkta kavuşamamanın, aile içinde iletişimsizlik ve sevgisizliğin, gündelik hayatta ise yoksulluğun belirgin olarak öne çıkması, Mustafa Çiftçi hikâyesinin itici gücünün yokluk ve eksiklik olduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Çiftçi, Türk hikâyesi, aşk/sevda, ataerkillik, yoksulluk.

Thematic Evaluation of Mustafa Çiftçi's Stories

Abstract

Mustafa Çiftçi is one of the prominent names of Turkish storytelling in recent years.

*Araş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
tuncaybolat@comu.edu.tr

The author has three story books named *Adem'in Kekliği ve Chopin* (2012), *Bozkırda Altmışaltı* (2014), *Ah Mercimeğim* (2017). These three books are sufficient to give an idea about the storytelling of the author. In this article, the prominent aspects of Çiftci's storytelling have been mentioned. In this context, the way the author uses the language, narrator preference, his approach to the provincial (taşra) which is the main location of the stories, and the conversation style are emphasized. In Mustafa Çiftci's stories the verbal expression is dominant, and the first person narrator is mainly preferred. In the stories where the narrator is extradiegetic, a wide area has been opened for characters to express themselves. These stories that expect a reader to behave like a person listening to someone else rather than following a written text differ from the recent Turkish story tradition where writing consciousness, psychological analyses, and short times prevail. Çiftci is a unique author in terms of his approach to the provincial. The uniqueness here is that the provincial is not viewed from the outside. Çiftci's characters and narrators do not look towards it, but they live in it. One of the main problems of the people living in provincial is the "financial difficulty". Therefore, poverty is one of the main themes that feeds/supports Çiftci's story. In the stories that mostly occur in a family atmosphere the problematic relationship between the father, who appears as a symbol of patriarchal power, and his son stands out as a suitable subject for creating stories because of causing conflict. Love, which challenges the simplicity and commonness of the provincial, and gives the opportunity to escape from the intense control of the provincial life and the society even for a short time, is a theme that the writer uses intensely. In most of those stories, there are big obstacles in love and usually union never takes place. The impossibility of love, the lack of communication and lovelessness in the family, and poverty in daily life show that two main tones in Mustafa Çiftci's stories are absence and deficiency.

Key Words: Mustafa Çiftci, Turkish story, love, patriarchy, poverty.

1. Giriş

Mustafa Çiftci, son dönem Türk hikâyeciliğinin öne çıkan isimlerindedir. *Adem'in Kekliği ve Chopin*'i¹ 2012 yılında yayımlayan Çiftci, daha sonra *Bozkırda Altmışaltı*² (2014) ve *Ah Mercimeğim*³(2017) adlı diğer hikâye kitaplarını yayımlamıştır. Bu üç kitaplık birikim, yazarın hikâyeciliğine dair genel bir kanaat oluşturabilecek mahiyettedir.

1- Metin içinde yapılacak alıntılarda kitabın şu nüshası kullanılacaktır: Mustafa Çiftci, *Adem'in Kekliği ve Chopin*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2017. Bu kitaptaki hikâyeler şöyledir: "Adem'in Kekliği ve Chopin", "Çati'ye Kıyamam", "Anamın Adı Bahriye", "Gülizar", "Bildığın Karı Koca Hikâyesi", "Kasap Kokusu", "Eniştemin İlaçları", "Kıpkırmızı", "Kapumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih", "Müjgân", "Komik Oluyorsun İlyas", "Neşeli Gelin", "Portakal", "Şırlı Şırlı", "Turkuaz Ajans", "Diyeşet".

2- Metin içinde yapılacak alıntılarda kitabın şu nüshası kullanılacaktır: Mustafa Çiftci, *Bozkırda Altmışaltı*, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018. Bu kitaptaki hikâyeler şöyledir: "Handan Yeşili", "Kara Kedi", "Ensesi Sararmış Adamlar", "Ankara'daki Evlatlar", "Bir İğne Bin Kuyu", "Elif, Tina, Tolga", "Piç Sevi".

3- Metin içinde yapılacak alıntılarda kitabın şu nüshası kullanılacaktır: Mustafa Çiftci, *Ah Mercimeğim*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2019. Bu kitaptaki hikâyeler şöyledir: "Ah Mercimeğim", "Baba Neredesin?", "Bacanıklar", "Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde", "Köfte Ekmek", "Uykucu Duman ve Ben".

Yazar 2014 yılında *Bozkırda Altmışaltı* kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği'nin “En İyi Hikâye Kitabı” ödülünü, 2016 yılında ise Necip Fazıl Ödülleri kapsamında “En İyi İlk Eser” ödülünü almıştır.

Mustafa Çiftçi hikâyeleri, genellikle olayların odağındaki karakterler tarafından anlatılır. Bu anlatıma gündelik dilin *samimi* havası hâkimdir. Söz konusu metinler, okurdan yazılı bir eseri takip ettiği bilinciyle hareket etmesini değil; dikkatli bir dinleyici olmasını beklemektedir. Olup bitenin içinde yer almayan ve olayları üçüncü şahıs ağzından anlatan (dış-öyküsel) anlatıcının tercih edildiği hikâyelerde de kendi başlarından geçeni anlatmaları için karakterlere geniş bir alan açıldığından söz konusu sohbet üslubu zedelenmez. Metinlere yansıyan günlük dil, Yozgat ve civarına özgü kalıp ifadeler, atasözleri ve deyimlerle bezendiğinden yer yer mizah da oluşturan renkli bir görünüm arz eder. Çiftçi'nin hikâyelerinde gerek duyuldukça yerel ağız özelliklerine de yer verilmektedir.

Sait Faik ve 1950 kuşağı sonrasında Türk hikâyesine hâkim olan ve başta varoluşçuluk olmak üzere 20. yüzyılın tüm avangard akımlardan izler taşıyan modernist metinlerde yoğun biçimde kullanılan detaylı ruhsal çözümlenmeler; iç monolog, bilinç akışı gibi teknikler; gerçeküstücü, büyülü gerçekçi unsurlar Çiftçi'nin hikâyelerinde yer almaz. Zira modernist/varoluşçu edebiyatın itibar ettiği söz konusu teknik ve tasarruflar veya metin dışında bir gerçeği kabul etmeyen postmodern tavır, bir metinde yazma bilincinin ön planda tutulmasıyla mümkündür. Oysa belirttiğimiz üzere Mustafa Çiftçi'nin hikâyeleri bir sözlü iletişim modellemesi üzerine kuruludur. Hâl böyle olunca da, ancak bir sanatçının yazma bilinciyle metne aktarabileceği uzun betimlemeler yahut bilinçaltı yansımalarının derinlemesine tahlili Çiftçi'nin hikâyelerinde yer almaz. Mustafa Çiftçi'nin hikâye anlatma biçiminin geleneksel tahkiyeden, meddah anlatımından, bu geleneksel yapıyı modern edebiyatla ilk kez buluşturan Ahmet Midhat ve takipçilerinden izler taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda Mustafa Çiftçi'nin kendisine göre bir önceki neslin temsilcilerinden olan Mustafa Kutlu ile benzer bir hikâye anlatma tarzını benimsediği görülür.

Bireyin iç dünyasına yoğunlaşmayı hedefleyen hikâyelerin ihtiyaç duyduğu *dar zamanların* aksine Çiftçi'nin hikâyelerinin geniş bir zaman aralığı içinde seyrettiği görülür. Hikâyenin merkezindeki karakterin hayatı eğitim, evlilik, çocuk sahibi olma, aile fertlerinin ölümü, âşık olma gibi insan hayatında belirleyici rolü olan kimi kritik eşikler anılarak ve aile geçmişine atıflar yapılmak suretiyle hızlı bir şekilde özetlenir. Okura karakterleri tanıtmaya işlevi de gören bu hızlı akış, hikâyenin ana konusunu teşkil eden hâdiselere gelindiğinde yavaşlar; ama eğer anlatılan esas konu ara özetler isterse anlatı zamanı yine hızlanır. Hızlanma ve yavaşlama anlatılan hikâyenin konusuna göre farklılık arz etse de Mustafa Çiftçi hikâyelerinde genellikle genişlik ve hızın hâkim olduğu bir zaman kullanımı mevcuttur.

Bu zaman tasarımı, hikâyelerin sözlü anlatıma yaslanmasıyla yakından

ilgilidir. Zira sözlü iletişim, günlük hayatın önemli bir parçası olmakla beraber, herhangi bir konuyu uzun uzun anlatmaya, geniş tasvirler yapmaya, zihinsel süreçleri dolaysız biçimde aktarmaya imkân tanımadığından kısa, öz ve berrak olmak durumundadır. Mustafa Çiftçi'nin sözel iletişime dayanan üslubunda da okuruna/dinleyicisine “Sadede gel!” serzenişinde buldurumama kaygısı görülür. Olayların hızlıca özetlenmesinde, hikâyelerin taşrada geçiyor olmasının da payı vardır. Yazarın kendisi, yaşadığı ve anlattığı Yozgat'ı “*burada zaman yavaş, mekân statik, insanlar hep aynı*”⁴ şeklinde değerlendirmiştir. Gerçek hayatta zamanın ve mekânın kendini tekrarlaması, yani değişimin yok denecek kadar az olması, birbirinin aynı olan gün, ay ve yılların birkaç büyük kırılma anına temas edilerek atlanabilmesini kolaylaştırır.

Çiftçi'nin kurmaca kişilerinin büyük çoğunluğu köy, kasaba veya küçük şehirde yaşar ve ekonomik olarak alt-orta sınıfa mensuptur. Bu sebeple yazardan bahsedilirken genellikle *taşra edebiyatı*, *taşra ve edebiyat* gibi başlıkların öne çıktığı görülür. Söz gelimi Murat Kacıroğlu, “Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Yozgat” adlı bildirisinde yazarın Türk edebiyatı açısından taşıdığı önemi ifade ederken “*Yozgat ve çevresinin taşra hayatını yansıtmaya açısından Türk öykücülüğünün son dönemdeki en iyi örnekleri arasındadır.*”⁵ der. İletişim imkânlarının bugün geldiği nokta, taşrayla merkez arasındaki farkları en aza indirir de Çiftçi'nin hikâyelerinin ana mekânı konumundaki Yozgat'ın -pek çok küçük Anadolu şehri gibi- bir ekonomi veya kültür merkezi olmadığı açıktır. Ne var ki bu merkez olmama durumu, Mustafa Çiftçi'nin kurmaca kişilerinin çoğunda büyük bir krize neden olmaz. Ama kimi hikâyelerde, merkezle taşra arasındaki sorunlu ilişkiye ışık tutulur. Söz gelimi “Adem'in Kekliği ve Chopin”de Yozgatlı marangoz Adem'in dekorasyon işlerini yaptığı sanat galerisinde, âşık olduğu kadınla özdeşleştirdiği tabloyu izlemesi ve Chopin dinlemesiyle alay eden galeri sahibi Bora Bey, itici bir karakter olarak çizilir. Böylece kendini merkezde kabul edenin kibri eleştirilir. Kimi hikâyelerde ise merkez, geniş imkânları ve gücüyle taşradakinin aklını çelen kötücül bir güçtür. Mesela “Köfte Ekmek”de kasabanın iyi durumdaki ailelerinden birinin gelini olan Demet, Ankara'da gördüğü “*festful*” lokantalarının büyümesine kapılır. Merkezin geniş imkânlarını gördüğünden o, yaşadığı küçük dünyaya sığamaz. Eşini il merkezine taşınıp uluslararası bir hamburger zincirinin temsilcisi olmaya zorlar. Bu ikna sürecinde de kasabada çocukların iyi eğitim alamayacağından “*azıcık günyüzü gör[meye]*” (79) kadar bir dizi gerekçe sıralar.

Yazarın diğer kimi hikâyelerine de sinen *merkezin üstten bakışı* ve *cazibesi*, karakterleri bunalım yüklü sorgulamalara sürüklemez. Bu da Mustafa Çiftçi hikâyesini seksen sonrasının edebiyat ve sinemasında *bunalım*, *sıkıntı* gibi kavramlarla yapılan taşra tanımlarının uzağına konumlandırır. Denilebilir ki onun hikâyelerinde taşranın kısıtlı

4- Serap Uysal, “Mustafa Çiftçi: ‘Burnunun dibinde sen varsın ama o seni değil İstanbul’dakini görüyor!’”, 26 Mayıs 2014 tarihli röportaj: <https://www.edebiyathaber.net/mustafa-ciftci-burnunun-dibinde-sen-varsin-ama-o-seni-degil-istanbuldakini-gormeyi-tercih-ediyor/> (Erişim Tarihi: 08.02.2020).

5- Murat Kacıroğlu, “Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Yozgat”, *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı*, C. 3, Bozok Üniversitesi Yayınları, Yozgat 2016, s. 200.

imkânları içinde yaşayan yoksul ve orta hâlli insanlar, geçim sıkıntısı ile boğuşmaktan varoluşsal sıkıntılar altında boğulmaya fırsat bulamazlar. Dolayısıyla karakterler, zaman zaman kendi hayatları, bahtları üzerine düşüncelere dalsalar da, bunlar karamsar sorgulamalara veya bir *taşra sıkıntısına* dönüştürmez. Fakat taşranın bir bunalım mekânı olmayışı, burayı saf, temiz, bozulmamış insanların dünyası olarak çizildiği anlamını taşımaz. Çiftçi'nin hayata bakışı karamsar olmamakla beraber hikâyelerine konu olan insanlar, küçük bir dünyada yaşıyor diye her zaman tertemiz değillerdir. Saflığın yanında kötülük, sevginin yanında içselleştirilmiş bir nepotizm ya da merhametin yanı başında sevgisizlik, anlayışsızlık baş gösterebilmektedir.

Mustafa Çiftçi'nin hikâye evreninde *Yozgat* belirleyici bir yere sahiptir. Yazarın doğup büyüdüğü ve hâlihazırda yaşadığı şehir olan Yozgat, gündelik hayatı, dili, insan ilişkileri, dünya algısı, sevme biçimleri, imkânları ve imkânsızlıkları ile hikâyelere ana rengini veren mekândır. Bu bağlamda Ertan Örgen'in "Taşranın Öyküdeki Yeni Görünümleri" adlı makalesindeki tespiti dikkat çekicidir. Mahir Ünsal Eriş, İsmail Özen ve Mustafa Çiftçi'nin hikâyeleri üzerinden Türk hikâyesinde değişen taşra temsilini tartışan Örgen, Çiftçi'nin diğer iki yazardan farklı bir tavra sahip olduğuna dikkat çeker. Eriş ve Özen, taşradan büyük şehre göçmüş ve hikâyelerini bu bilinçle kurmuşlardır. Bu iki yazarın hikâyelerine yansıyan taşra, nostaljik ve ölü bir mekândır. Mustafa Çiftçi'nin hikâyelerinde yazarın gençlik ve çocukluk yıllarının yansımalarına rastlansa da nostaljiden ziyade *güncel*in ön planda olduğu görülür. Ertan Örgen'in ifadesiyle "*Güncel ve taşra ilgisi ise Mustafa Çiftçi'de konu edilmiş, sanki taşra durduğu yeri hiç terk etmemiş gibidir.*"⁶

Yazarın taşra bağlamındaki kendine özgü duruşunu daha da belirginleştirmek için sinema ve edebiyatın yerleşik bakış açısına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Nesra Gürbüz, entelektüel birikimde *taşraya bakmanın* sıkıntı ve melankoliyle yakından ilişkili olduğunu belirttiği yazısında, "*taşraya bakmak dediğimizde*" iki şeyin kast edildiğini dile getirir: "*1. Zaten belli ki bize ait olmayan bir şeye, başka bir alternatifte bakıyoruz. 2. Yitirdiğimizi düşündüğümüz, sanki hep az önce kaçırmışız, geçmişte kalmış gibi hissettiğimiz bir şeye bakıyoruz.*"⁷ Mustafa Çiftçi'nin yaklaşımı bu iki bakışın dışındadır. Daha doğrusu Çiftçi için taşra -uzaktan- bakılan bir yer değil; içinde yaşanan, teneffüs edilen bir atmosferdir.

Hikâyeciliğinin genel hatlarını belirtmeye çalıştığımız Mustafa Çiftçi, Cemal Şakar'ın sunduğu "Bir Hayat Bir Hikâye" adlı söyleşi programında kendi edebiyatının beslendiği iki kaynağı *sevda* ve *yoksulluk* olarak açıklar. Sevda, kendi yaşam tecrübesinin de etkisiyle onun hikâyelerinde önemli bir yere sahiptir. Yoksulluk ise yazarın *Yozgat* ve çevresindeki fakirliği yakından tanınması ve ondan yoğun biçimde etkilemesi sebebiyle

6- Ertan Örgen, "Taşranın Öyküdeki Yeni Görünümleri", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)*, S. 36, 2016, s. 136.

7- Nesra Gürbüz, "Yeni Türkiye Sineması Taşrada Ne Arıyor?", *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, (Haz. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 109.

öne çıkan bir temadır.⁸ Çiftci'nin hikâyelerinde öne çıkan bir diğer konu ise ailedir. Tüm hikâyeler, bir aile atmosferi içinde doğup gelişir. Aile içinde de bilhassa baba-oğul/evlat ilişkisi ön plandadır. Bu ailede baba, mutlak otorite olarak tanımlanmıştır. Babanın otoritesini tesis edemediği veya otoritesine karşı çıkılan durumlar, hikâyeyi besleyen önemli bir çatışma zemini yaratır.

2. Sevdaya Dair

Mustafa Çiftci hikâyelerinde aşk ya da yazarın tercih ettiği kelime ile sevda, geniş yer tutar. Çiftci'nin kurmaca evreninde aşk genellikle karşılıklı değildir. Hatta derin bir sevgi ile bağlanılan kişi, çoğu kez bu aşktan haberdar olmaz. Aşk karşılıklı olsa dahi kavuşma gerçekleşmez. Burada geleneksel anlatıların aşk algısıyla bir benzerlik mevcuttur. Dolayısıyla Çiftci'nin hikâyelerinde aşk veya sevda kavramları mutluluktan ziyade hüznün ve hayal kırıklığı ile yan yana durur. Yazarın gelenekten ayrıldığı nokta, gerçek hayatın seyrine uygun düşer: Âşık, bir süre sonra normal hayata geri döner; hatta başka biriyle mutlu bir yuva kurar.

Temiz, saf ve yoğun bir duygu olarak anlatılan aşk, hikâyenin ana teması olabildiği gibi bir yan hikâye biçiminde de işlenir. Kimi hikâyelerde ise karakterlerin hatırladığı buruk bir anı olarak olay örgüsüne eklenir. Çiftci'nin hikâyelerinde aşk veya sevda teması belli bir olay örgüsü içine hareket eder:

1. Hayatın monotonluk içinde gidişi.
2. Âşık olma hâdisesiyle monotonluğun kırılması. Yani âşığın sevgiliye dair hayaller kurması, ona ulaşım açılma çabaları göstermesi, bu esnada gündelik hayatı aksatan bir heyecan ve sarsıklık hâlinin karaktere hâkim olması.
3. Sevgiliye hiç ulaşmamak, karşılık bulmamak veya karşılık bulunsa dahi öne çıkan farklı engelleri aşmamaktan doğan hayal kırıklığının hâkim olması.
4. Nekkâhet dönemi ve normale dönüş.
5. Hikâyelerin tümünde değilse de çoğunda görülen ve normalleşme sürecinin parçası olarak düşünülebilecek bir hadise olarak başka (ve iyi) biriyle evlenmek.
6. Eğer hikâye geriye dönük anlatılıyorsa, bu buruk ilk aşk hikâyesini hüznü bir hatıra olarak anımsamak.

Olayların gelişimi, karakterlerin kişilik özellikleri ve metnin *aşk* teması dışında

8-<https://www.youtube.com/watch?v=KcT1FxsWs5M&t=7s> (Erişim Tarihi: 19.12.2019).

barındırdığı detaylar, hikâyelere özgün bir kimlik kazandırsa da metne *sevda* odağında baktığımızda, kısmen ya da tamamen yukarıdaki olay dizilimiyle karşılaşırız. Yazarın kendi hayat hikâyesinden de izler taşıyan bu dizilim, *sevda* temalı hikâyelerde farklı şekillerde vücut bulur.

Hikâyecinin ilk kitabına adını veren “Adem’in Kekliği ve Chopin”de Yozgat’tan Ankara’ya çalışmaya gelen Adem, marangozluk işlerini yaptığı sanat galerisinde resimleri izleyen bir kadına ilk görüşte âşık olur. Karakter, meçhul sevgilisini bir daha göremediği için aşkını bu kadının baktığı resme yansıtır. Âşık olduğu kadını düşünürken bu tabloyu izleyerek teselli bulur. Adem uzun süre, bu hayalî aşkın yoğun tesirinde yaşadktan sonra amcasının kızı Atiye’yle evlenir. Hayatı tekrar rutine giren karakter için bu ilk aşk, hüznü bir hatırıya dönüşür. Aynı kitaptaki “Çati’ye Kıyamam”da yoksulluk, sevgisizlik ve çok az gören gözlerinden doğan eksikliğini örtmek için “ağzı pis, huyu kötü, kendi çirkin” (15) bir adam olup çıkmış olan Necati’nin (Çati) ilk aşk tecrübesi de hayal kırıklığı ile sonuçlanır. Aylar süren hayal kırıklığı evresinin ardından yavaş yavaş normale dönen Çati, “*gösterişli bir güzelliği olmayan ama genç kızlığın tazeliği ile çağla gibi, erik gibi bakan Halime*” (32-33) ile evlenir ve ilk kez gerçek mutluluğu yaşar. “Müjgan” hikâyesinde ise evlenmeyi düşünen anlatıcı karakter, köyde yaşadığı gerekçesiyle tüm girişimlerinde olumsuz cevaplar almıştır. Neden sonra karakter, köylerine mevsimlik işçi olarak gelen Müjgan’ı görmüş ve “*boğazı[n]a bir yumruk*” (72) oturmuştur. Müjgan da ilk önce köyde oturmamayı şart koşarak karaktere tekrar bir hayal kırıklığı yaşatsa da daha sonra bu şartından vazgeçmiş ve hikâye mutlu sonla noktalanmıştır. Görüldüğü gibi yine ilk girişimlerde başarısız olup sonradan bir mutluluğa kavuşma söz konusudur. “Komik Oluyorsun İlyas” hikâyesinde buruk aşk hikâyesi, Mühendis İlyas’la Doktor Merve’nin yıllar sonra bir köy görevinde karşılaşmaları üzerinden geriye dönüşlerle anlatılır. İlyas, üniversite yıllarında Merve’ye delice âşık olmuş ve uzun süre onun peşinden koşmuştur. Fakat Merve, bu aşka karşılık vermediği gibi İlyas’ı ciddiye de almamıştır. Aşk, karakterin hayatında bir dönem büyük bir dalgalanma yaratmış; sonra İlyas başka biriyle yeni bir düzen kurulmuştur. “Şırlı Şırlı” hikâyesinde ise bu şema, olayların odağında bulunan karakterin kadın olması yönüyle farklılaşır.

Bozkırda Altmışaltı kitabının ilk hikâyesi olan “Handan Yeşili”nde hayal kırıklığı ile sonlanan bir aşk konu edilir. Kısaca hayatını özetledikten sonra nasıl usta bir esnafa dönüştüğünü anlatan Çetin, Handan’a âşık olunca tüm dengesini yitirir. Uzun uğraşlar sonunda tüm cesaretini toplayıp Handan’a hislerini açmak isteyen Çetin, âşık olduğu kadının evli olduğunu öğrenir. Bu büyük hayal kırıklığının ardından hayata karşı büyük bir boş verme ve küskünlük başlar. Fakat yavaş yavaş yine normale dönülür. Hikâye ikinci bir aşk veya evliliğe evirilmeden sonlansa da, Handan’ın Çetin üzerinde unutulmaz bir etki bıraktığı açıktır. Aynı kitaptaki “Ankara’daki Evlatlar” hikâyesinde iki oğlunu okutup Ankara’da memur yapan Refet Efendi’nin geçmişe dönük olarak anlatılan buruk aşk hikâyesi, aynı genel şablona uygundur. Yıllar sonra tekrar gençlik aşkı Güldane’yle karşılaşan Refet Efendi günlerce zihninde cefakâr karısı Muhlise ile Güldane arasında bocalar. Hikâyenin dağınık kronolojisi düzenlendiğinde yine ilk aşk tecrübesi ayrılıkla

neticelenen karakterin hayatının yeniden normale dönüşü ve iyi bir kadınla evlenip çocuk çocuğa karışması söz konusudur. “Elif, Tina, Tolga” bir ayağı Türkiye’nin taşrasında öbür ayağı dünya merkezlerinden Londra’da geçmesi yönüyle Çiftci’nin hikâyeleri içinde ayrıcalıklı bir yerde dursa da aşkın işleyişi/işlenişi bakımından yazarın diğer aşk/sevda hikâyeleri ile benzerlik taşır. Annesi ve babası birer “Cumhuriyet neferi” olarak Anadolu’da öğretmenlik yapan Tolga, okulun müstahdeminin kızı Elif’e çocukça bir aşkla bağlanır. Doğu-Batı, merkez-çevre, Kemalist-muhafazakâr gibi Türkiye’nin kronik çatışma noktaları bağlamında okumaya elverişli olan hikâyede Tolga’nın Elif’e olan aşkı ailesinin tayinin çıkmasıyla son bulmaz. Ama ailesinin karşı çıkması sebebiyle kavuşmaya da dönüşmez. Tolga, daha sonra İskoç asıllı Tina’yla bir ilişki yaşar. Tina Elif konusu da dâhil olmak üzere Tolga’ya çok müsamahalı ve sıcak yaklaşır. Onun yıllarca içinde büyüttüğü aşka saygı duyar ve sonuç olarak Tolga ile Tina evlenirler.

Yazarın son kitabına adını veren “Ah Mercimeğim” hikâyesi de sevda üzerinedir. Hikâyenin anlatıcı kahramanı on beş yaşındayken ablasının arkadaşı Aslı’ya âşık olur. Edebiyatta ve sinemada, kültürel kodlarla çatışma yaratan bir konu olduğu için genç erkek-yaşça büyük kadın aşkı, sıkça işlenen bir konudur. Bu hikâyede de aşkın kavuşmayla neticelenmesi hâlihazırdaki yaş meselesi yüzünden zordur. Bunun üzerine bir de Aslı Marmarisli bir kuyumcuyla evlendirilip şehirden gidince, geriye başlamadan biten bir aşkın hayal kırıklığı kalır. Karakter uzun süre bu aşkın tesirinde yaşar; fakat sonra onun da hayatı normale döner. Karakter askerliğini yapıp Özalcı babasının *torpiliyle* memur da olunca sıra evliliğe gelir. Aynı günlerde Aslı da kocasından boşanıp baba evine geri gelmiştir. Hikâye de Aslı ile anlatıcı karakterin baş başa konuşmalarıyla, yani kavuştuklarını gösteren bir sahneyle son bulur. Yukarıda bahsettiğimiz diğer aşk hikâyelerinden farklı olarak hayal kırıklığına sebep olanla kavuşulan sevgili aynı olsa da, mutluluğa kavuşmadan önce yaşanan aşk acısı ve ancak ikinci denemede mutlu bir birlikteliğin yakalanması bağlamında diğerleriyle yapısal bir benzerlik söz konusudur.

Aşk/evlilik temasının yukarıda bahsedilenden farklı bir görünüm arz ettiği hikâyeler de vardır. Mesela “Neşeli Gelin” hikâyesinde günümüzün yaygın bir ilişki kurma biçimi olan internet üzerinden tanışma konusu gündeme getirilir. Burada ilişki internet gibi suni bir bağla olduğundan gerçek bir *sevdaya* dönüşmemiştir. Yüz yüze geldiğinde aradaki kültürel doku uyumsuzluğu belirgin şekilde ortaya çıkmış ve ayrılık da bir aşk acısı doğurmamıştır. Ortaya hüznü bir hikâyeden ziyade trajikomik bir durum çıkmıştır. Genel yapıya uymayan bir diğer hikâye “Piç Sevi”dir. Burada derinlikli bir aşk duygusundan ziyade, aşk ilişkilerinde tarafların sosyal konumlarının ne denli belirleyici olduğuna dikkat çekilir. Aşkın cinsellik boyutuna geçmesiyle devreye giren namus kavramı ise sınıf farkına yapılan vurguyu artırmaktadır. *Ah Mercimeğim*’deki “Uykucu Duman ve Ben” hikâyesinde de aşk yine *namus* kavramı dolayımında ele alınmış; aşk ilişkilerinde toplum ve ailenin kadına ne kadar ön yargılı ve acımasız davrandığı gözler önüne serilmiştir.

Esas rengini dilin kullanım biçiminden alan Mustafa Çiftci hikâyelerinde aşk/

sevda saygı duyulan ve yüceltilen bir duygu olmasının yanında gündelik hayatın rutinini kıran, başka başka olayları tetikleyen sıra dışı bir durum olması yönüyle hikâye üretmeye elverişli bir konudur. Aşk kavuşmayla sonuçlanmadığında bireysel ölçekte bir duygusal patlama yaratır. Ayrıca kavuşmanın önündeki engellerin niteliği hıkmmetne sosyolojik, psikolojik veya kültürel bir derinlik katmaktadır. Sıradan kavuşmalarsa, uzun uzadıya anlatılmaz. Mesela “Anamın Adı Bahriye” hikâyesinde fakülte okumak için gittiği Ankara’dan ilçeye solcu olarak dönen Nurettin’in Nurten’le evliliği şu basit cümleyle verilir: “*Askerliği yaptım, Nurten’le evlendim.*” (36). Kavuşma, başta namus ve kültürel farklılık olmak üzere, toplumsal sinir uçlarını harekete geçirdiğinde ise aile, mahalle ve yakın çevre ölçeğinde bir infiale yol açar. Dolayısıyla aşk, ister kavuşmama ister olaylı bir kavuşma ile neticelensin her hâlükârda anlatmaya değer bir hikâye doğurur.

3. Babalar ve Oğullar

Çiftçi’nin hikâye evreninde sevgi, eğer bir aşk ya da arkadaşlık ilişkisi söz konusu değilse, aile ile ilgili bir kavram olarak ortaya çıkar. Çünkü onun hikâyelerinin tamamına yakını aile ortamı içinde geçmektedir. Bu hikâyelerde, Anadolu sosyolojisinin kurmacaya bir yansımaları olarak birey, aile bireyidir. Ailenin eli ve denetimi daima bireyin üzerindedir. Çiftçi’nin kurmaca dünyasında bu el (özellikle babanın eli), bireyin omzuna fazla çöktüğünde bir kişilik krizi çıkarır; hiç değmedğinde ise büyük bir eksiklik yaratır.

Ailenin ağırlığı, Çiftçi’nin anlatıcılarının sesine de yansır. Hikâyelerin çoğunda tercih edilen karakter anlatıcılar, ailedeki konumlarını belli edecek bir tonlamayla konuşurlar. Yani anlatıcı, anlattığı hikâyenin konusu ne olursa olsun kendisinin aile içindeki konumu belli edecek biçimde baba, anne, evlat, eş veya gelin tonlamasıyla konuşur. Bazı hikâyelerin anlatıcıları hakkında bu gözle genel bir değerlendirme yapabiliriz:

Anlatıcının diğer sıfatlarının yanında “oğul” olma yönünün önde olduğu hikâyeler, Çiftçi’nin kurmaca evreninde daha geniş yer tutar. “*Benim babam bir kasap.*” (53) cümlesiyle başlayan “Kasap Kokusu”nda, aşk öyküsünün yanında içten içe babayla hesaplaşmayı barındıran “Handan Yeşili”nde, kendinden büyük Aslı’ya duyduğu aşkta en büyük engelin anne en büyük destekçinin baba olduğu “Ah Mercimeğim”de anlatıcının oğul olma yönü ön plandadır. “Baba Neredesin?”in anlatıcısı, Kemalettin Tuğcu romanlarının fakir ve akıllı çocuklarını andıran bir oğuldur.⁹ “Bacanıklar”ın anlatıcısı baba ilgisine hasret bir oğulken “Portakal”ın anlatıcısının torun, oğul ve kardeş vasfı aynı anda belirgindir. “Köfte Ekmek”in anlatıcısı “*baba nasihati, ana duası*” (82) ile adım atan bir oğul ve hırslı eşine söz geçiremeyen bir kocadır. “Elif, Tina, Tolga”nın anlatıcısı Tolga’nın ise Doğuyla Batı, taşrayla merkez arasında sıkışmasında Cumhuriyet elitinin

9- Orhan Kemal ve Kemalettin Tuğcu’nun eserlerine yansıyan yoksul çocuklarla ilgili bir değerlendirme için bakınız: Nurdan Gürbilek, “Yoksulluk Lekesi: Orhan Kemal’in Çocukları”, *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 61-81.

parçası olmaya çalışan ebeveynlerin oğlu olması belirleyicidir. “Kıpkırmızı”nın anlatıcısı, annesi, babaannesi ve dedesi arasında muzipçe dolaşan bir oğul ve torundur. “Müjgan”ın anlatıcısı, babası evi terk edince annesine ve kardeşine sahip çıkan bir oğul olarak köyüne dönmüştür. “Anamın Adı Bahriye”nin anlatıcısı Nurettin, her ne kadar büyük şehirde fakülte okusa da memlekete döndüğünde “*Hacı Halil Efendi'nin solcu oğlu*”dur (35) ve hikâyede zaman ilerledikçe eş ve baba olma vasfı daha öne çıkar. Üçüncü şahıs ağzından anlatılan “Piç Sevi”de tüm yakışıklılığına, karizmasına rağmen babasının garibanlığının yükünü üzerinde taşıyan bir oğul odaktadır. “Çati’ye Kıyamam”ın merkezinde bulunan Necati ise babasının tek bir güzel sözüne hasret büyümüştür.

“Şırlı Şırlı” ile “Uykucu Duman ve Ben”, *el âlem ne der* ve baba korkusuyla yaşayan kız evlatların anlattığı hikâyelerken “Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih”te anlatıcının kız evlat olma yönüyle birlikte iyi bir eş olma yönü öne çıkar. “Gülizar” hikâyesindeki anlatıcısıysa anlayışsız, inatçı, iş bilmez kocasının peşinde sürüklenen bir “eş”tir. Üçüncü şahıs ağzından anlatılan “Diyeşet”te, aile olamamanın acısı, kocasının ölmesiyle yoksulluk ve yalnızlığın pençesine düşen Hamiyet Yenge’nin dramı üzerinden anlatılır. Bir hikâyenin ismi ise “Bildigin Karı Koca Hikâyesi”dir. “*Eniştemin, teyzemin mezarlarının başında otlar bitmiş.*” (59) cümlesiyle başlayan “Eniştemin İlaçları”nda anlatıcı, çekirdek ailenin dışındaki bir aile üyesi olan yeğendir.

Evlattan sonra en çok tercih edilen karakter anlatıcı ve zihnine odaklanılan karakter *babadır*. “Turkuaz Ajans”ın anlatıcısı olan “Tabelacı Asım”, tıpkı “Anamın Adı Bahriye”nin anlatıcısı solcu Nurettin gibi hikâyeye evlat olarak başlar fakat bu kısım hızlı geçilir ve hikâye Asım’ın baba olarak anlatımıyla sürer. “Neşeli Gelin” hikâyesinin anlatıcısı Samim Bey de Tabelacı Asım gibi gölgesi evladının üzerine düşen *sorumlu* bir babadır. Üçüncü şahıs ağzından anlatılan “Komik Oluyorsun İlyas”da başkarakterin eş ve baba olma yönü karakterin olmayacak hayallere kapılmasını engelleyen bir realite olarak vurgulanır. “Kara Kedi”, “Ankara’daki Evlatlar”, “Bir İğne Bin Kuyu”, “Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde” hikâyelerinde de ailesi için zorluklara göğüs geren *babanın* zihnine odaklanıldığı görülür.

Mustafa Çiftci hikâyelerinin aile içinden anlatılıyor oluşu, sevgi ve sevgisizliğin etkilerini okura doğrudan ulaştırır. Hikâyelerin başkarakterlerin genellikle baba ya da oğul oluşu, sevgi kavramına, baba-oğul ilişkisi bağlamında bakabilmemize imkân tanır. Edebiyatın kadim konularından olan baba oğul ilişkisi, Çiftci’nin kurmaca evreninde sevgi ve iktidar bağlamında geniş yer tutar.

Mustafa Çiftci hikâyelerinde baba-oğul arasındaki iktidar ilişkisi her zaman babanın otoritesinin tasdiki ile sonuçlanır. Söz konusu hikâyelerinin gerçek hayatla bağı güçlüdür. Yazar, içinde yaşadığı dünyayı hikâye eder ve bu dünya ataerkildir. Çiftci’nin hikâyelerindeki hâkim baba profili, Erich Fromm’un ataerkil baba tanımlamasıyla uyum içindedir:

“[Baba,] dört ilâ beş yaşlarından sonra çocuğu eğitmek, onun ahlaksal ve zihinsel gelişimini sağlamak görevlerini üstlenerek yeniden önemli duruma geçer. Ama çoğu kez bu sorumluluğunu kötüye kullanarak sömürmek, akıldışılık ve ahlaksızlık konularında örnek olur ona. Oğlunu kendisi gibi yetiştirmek ister. Amaç işlerinde kendine yardımcılık etmesi ve mirasını devralmasıdır çocuğun. Ayrıca babanın başaramadığı şeylerin ve erişemediği hedeflerin de çocuk tarafından elde edilmesi, başarılması istenir.”¹⁰

Çiftçi'nin kurmaca metinlerinde ataerkilliği topyekûn mahkûm etme gayreti yoktur. Tam aksine baba sürekli, ataerkilliğin dayattığı sorumluluklara uymaya davet edilir. “Çati'ye Kıyamam”da hayatı sevgisizlik ve gariplikle geçen Necati'nin babası, “Baba Neredesin?”in karısına nikâh kıymaktan, çocuklarına kimlik çıkarmaktan aciz babası, “Müjgan”da “[i]nşaatta çalışmaya” (71) gidip bir daha evine dönmeyen baba, ataerkil kültürün kendine yüklediği iktidarın sorumluluğunu taşıyamadıkları için eleştirilirler. Babanın iktidar tesis edemediği ve aynı zamanda kaçmayı da başaramadığı durumlarsa trajiktir. “Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde”de Çalgıcı Cabir Usta, maddi gücü zayıf olduğundan, yani kayınpederinin Fransa'dan gönderdiği para olamasa evlerinin geçimi sağlanamayacağından karısına söz geçiremez ve bu durumun ezikliği ile yaşar. Çünkü kültür, iktidarı babaya bir tercih olarak sunmaz; dayatır. Kadın gözünden sunulan “Gülizar”da da iktidar olmaya şartlanmış; ama bunu başaramayan erkeğin bocalayışları, saçmalayışları anlatılır. Bu bağlamda Çiftçi'nin hikâyeleri yoğun bir erkeklik krizine sahne olur.

İktidarın en önemli göstergesi olan ekonomik güç tesis edilemediğinde, iktidar dayatması babayı ezer. “Kara Kedi”de derme çatma dükkânı belediye tarafından yıkılınca seyyar tezgâhında koku satmaya başlayan Aziz Efendi, çabasını takdir etmeyen ailesine kızarken aslında ataerkil kültürün omuzlarına yüklediği sorumluluğa isyan etmektedir:

“Ben niye Gülbeyaz denen elekçinin her dediğine susarım, duymamış gibi yaparım? Ben bilmem mi atıp gitmeyi? Satıp savıp kayıplara karışmayı ben bilmem mi? Gülbeyaz iki tane camız gibi ekmeğe düşmanıyla kalsın bir başına. Elbet delinmiş bir boğaz, doyacak, aç kalmazlar. Ben de kurtulurum. Amma işte bize böyle belletmediler. Evdekilere ekmeğe götüreceksin, dediler. Gıdım gıdım kazansan da, sıcak tepeni delse de, soğuk kemiklerini çürütse de bekle Aziz Efendi. Bekle ki sen iyi herif ol. Bekle ki iyi baba ol.” (43).

Baba, iktidarını sağlayabildiğinde ise –ki genelde sağlar-, oğullarının (ve de kızlarının) hayatında belirleyici bir konum işgal eder. Babanın müdahaleci tavrı, kimi hikâyelerde oğulların isyanına sebep olsa da, bazen doğrudan babanın tokadıyla bazen de hayat şartlarının zorlamasıyla oğul, kendisi için çizilen hatta yeniden oturur. “Handan Yeşili”nde Sansar Sami, okul okumak, hukukçu olmak isteyen oğlu Çetin'i esnaf yapıp

10- Erich Fromm, *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*, Çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1991, s. 48.

“kurulu düzen”inin başına geçirmeyi istemiş ve bunu başarmıştır. Çetin’in hayatı, Sansar Sami’nin kendisine yazdığı rolü oynamakla geçmiştir. Handan’a âşık olduğunda Çetin ilk kez, kendi başına bir işe kalkışmış; eğer Handan’ı kendine eş yaparsa babasının iktidarından kurtulup kendi başına bir varlık sergileyebileceğine inanmıştır. Bu yüzden Çetin, Handan evli çıkıp hayalleri suya düşünce, kendisini Handan’ın değil; bir kez daha babasının karşısında yenilmiş saymıştır: “*Olmadı, dedim. Bu sefer de kendi göbeğimizi kesemedik. Her sefer Sansar Sami’nin dediği dedik çaldığı düdüktü. Bu sefer ben kendi istediğimi yapacak Handan’ı alacaktım. Olmadı, dedim.*” (21). “Bir İğne Bin Kuyu”da ise terzi Niyazi Usta oğlu Şahin’i kendi isteği doğrultusunda oto tamircisi yapmış; yine münasip görüp onu kendi ustasının kızı Memnune ile evlendirmek istemiştir. Annesi evlilik meselesini açınca Şahin, babasının otoritesine isyan eder:

“Ana ana, mesele kız mı? Neyini görecem? Hem görsem ne olacak? Görmüyor musun, senin kocan Şahin’i hiç ediyor. ‘Okula gönderin, ben orada hem okurum hem de futbol oynarım. Beni yetiştirirler,’ dedim. Ne dedi? ‘Ben Niyazi’nin oğlu topçu olmuş dedirtmem.’ Futbolu geçtik, bari işime karışma, ben kuaför olurum, dedim. Sanatım olur, dedim. Ne adamlığımızı koydu ne insanlığımızı. (...) ‘Zaten ben yok desem de o kararını vermiştir. Nasıl biliyorsanız öyle edin. Benlik bir şey yok.’” (92)

Şahin’in dediği gibi de olmuştur. Önce Memnune’yle evlendirilmiş, sonra “Şahin Oto” açılmıştır. Fakat her şey Niyazi Usta’nın hesabına uygun giderken Şahin, karısının hamile olmasına da aldırmaıyıp evi terk edince tüm aile yıkılmıştır. Şahin’se büyük hayallerle gittiği İzmir’de, kuaför arkadaşının yanında sefil olmuştur. Niyazi Usta Şahin’i bulunca ensesine bir tokat patlatmış; Şahin de “İt gibi pişmanım baba.” (107) diyerek babasının eline sarılmış; yani yine babanın otoritesi oğula boyun eğdirmiştir. “Anamın Adı Bahriye”, “Neşeli Gelin”, “Turkuaz Ajans”, “Ankara’daki Evlatlar” ve “Köfte Ekmek” gibi hikâyelerde ılımlı, yol gösterici, sorumluluk alan babalar görürüz. Fakat bu hikâyelerde baba-oğul ilişkisinin bir krize dönüşmemesinde, oğulların babanın çizdiği sınıra riayet etmesi etkilidir. Baba bu hikâyelerde daha toleranslı olsa da yine sınırları çizen kişidir. Çifteci’nin hikâyelerindeki ideal baba-oğul ilişkisi de budur: İtaatkâr evlat; ılımlı, sevecen ama muktedir baba.

Baba sistemin temel direğini teşkil edince babanın yokluğu -ya da iletişimsizlik, sevgisizlik gibi sebeplerle varken yokluğu- evlat için büyük bir eksiklik. “Bacanaklar” hikâyesinin anlatıcısının babası tır şoförü olduğu ve eve ara sıra uğradığı için fizikî olarak uzaktadır. Bu fizikî uzaklık, bir araya gelindiğinde yerini duygusal uzaklığa bırakır. Geleneğin babaya dayattığı iktidarın sonuçlarından biri onun kendini “soğuk, mesafeli, ciddi” olmak zorunda hissetmesidir. Bu sadece aile sorumluluğundan kaçan babalar için geçerli bir durum değildir. Bir şekilde evlatlarının sorumluluğunu yüklenen babaların da evlatlarıyla iletişiminin mesafeli olduğu görülür. Fakat baba varlığını hiç hissettirmedeğinde, mesafe incitici bir hâl alır. “Bacanaklar”ın anlatıcısı, arkadaşı Zakir’in aile ilişkileri daha problemlı olmasına rağmen onun yaşlı babasıyla kurduğu

samimi ilişkiyi gıpta ile izler. “Çatiye Kıyamam”da annesi ölmüş, dayısının yanında yaşayan ve gözleri az gören Necati, insanların kendisini dışlayan bakışlarından, küçük görülmeğe korktuğu için önüne gelene lakap takan, insanların arkasından konuşan kötü huylu birisine dönüşmüştür. Bir anlamda kötülüğü eksikliğini önüne bir kalkan olarak tutma yoluna gitmiştir. Özünde kötü olmayan Çati, sevgisizliğe çarpa çarpa sertleşip kalınlaşan bir kabuk geliştirmiştir. Çati'nin çareyi kötülükte bulmasında babasının ona sevgisini göstermemesi en önemli kırılmayı yaratmıştır. Çati'nin kötülükle pekiştirdiği sert kabuğunu kıransa karısının, kalın camlı gözlüklerini güzelce silip ona “*sana kıyamam ben*” (33) demesi, yani sevgidir.

Baba, kız evlatlar üzerinde de oğullara göre daha da belirleyicidir. Erkek karakterlerin âşık olmalarına babalar örtülü bir saygı gösterirken kız evlatların aşkı büyük bir tepki ile karşılanır. “Piç Sevi”de Eczacı Selim Efendi'nin kızı Ebru ile Sülükçü Müslüm'ün oğlu Piç Erkan'ın aşkları sınırı aşmış da kız hamile kalınca, eczacının dünyası alt üst olur. Fakat Selim Efendi, kendi itibar ve otoritesinin zedelenmesinden endişe duyduğu için gücüyle meseleyi toparlayıp kızını evlendirir. Ama “Uykucu Duman ve Ben”de baba, iftira ile adı çıkan kızını çaresizlik içinde yapayalnız bırakır. Kız evlattan gelebilecek bir darbe, babanın kutsal otoritesini daha şiddetli sarsacağından babaların kızlarına karşı daha sert bir tavır aldıkları görülür. Bu iki örnekteki gibi bir kısa devre yaşamamak için babalar, yoksulluğun itici gücünü de arkalarına alarak genç yaşta kızlarını -çoğu kez yurt dışında çalışan bir gurbetçi olan- münasip bir damatla baş göz ederler.

Muktedir baba, Mustafa Çiftçi hikâyelerinin merkezinde durur. Eğer baba bir iktidar sağlayamamışsa, bu normalin dışında, problemlili bir durum olarak sunulur. Babanın iktidar sorumluluğundan kaçmasına ise hoş bakılmaz. Dolayısıyla Çiftçi’de eleştirilen babanın iktidarı değil; bu iktidarın abus çehrelili, sert ve sevgisiz olmasıdır. Yani babanın eli daima ailesinin, oğlunun üzerinde olmalıdır. Oğluna, ailesine sevgisini yeterince göstermeyen babalar eleştirilse de bu bir iktidar eleştirisi değildir.

Mustafa Çiftçi hikâyelerine yansıyan baba oğul ilişkilerini yorumlamak için Erich Fromm’un Oedipus yorumu bize yardımcı olabilir. Fromm, Freud’un Oedipus kompleksi çevresinde yaptığı tespitleri kıymetli bulmakla beraber meselenin doğrudan doğruya biyolojik cinsellik üzerinden okunmasını doğru bulmaz. Fromm, binlerce yıldır devam eden baba-oğul sürtüşmesini ataerki toplu yapıda içinde bir iktidar ve varlık kazanma mücadelesi olarak yorumlar.¹¹ Hikâyeyi böyle okuduğumuzda Oedipus, babayı öldürmüş, onun iktidarını yıkmış ve bu uğurda bedel ödemiştir. Ama sonuç olarak kendi kimliğini inşa edebilmiştir. Mustafa Çiftçi hikâyelerindeki ataerki düzen tarafından kullanılan, silikleştirilen, baskılanan oğullar yer yer isyana teşebbüs etse de babayı yıkıp geçebilen bir Oedipus’a dönüşemezler. Çiftçi’nin oğulları daha ziyade babası Rüstem’in karşısına çıksa da onu alt edemeyen Sührab’ın hikâyesini¹² yaşarlar. Mustafa Çiftçi, hikâyelerine

11- Erich Fromm, *age*, s. 51-52.

12- Firdevsi, “Sührab’ın Hikâyesi”, *Şehname*, Cilt 2, Çev. Necati Lugal, MEB Yayınları, Ankara 1994, s. 285-440.

Anadolu'nun gerçeğini yansıtır ve Anadolu'da hikâyenin başkahramanı oğul Oedipus değil; baba Rüstem'dir. Alper Hasanoğlu'nun Oedipus ile Sührab hikâyeleri üzerinden yaptığı Doğu-Batı karşılaştırması, Çiftci'nin hikâyelerine yansıyan kurulu düzen ve baba-oğul ilişkileri bağlamında da oldukça anlamlıdır: “Doğulu baba için oğulun birey olma çabasına izin vermek mümkün değildir. Doğu'da düzenin sürmesi, ilerlemeden çok daha önemlidir. Babanın otoritesi, ataerki oğulun, dolayısıyla toplumun özgürlüğe kavuşmasına izin veremez.”¹³

4. Yoksulluğa Dair

Tolstoy, klasikleşmiş romanı *Anna Karenina*'ya şu vurucu cümle ile başlar: “Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine özgüdür.”¹⁴ Tolstoy bu giriş cümlesi ile mutsuzluğun mutluluğa göre daha özgün bir yapısı olduğunu, dolayısıyla da onu daha anlatılmaya değer bulduğunu söylemiş olur. Mutluluk ya da huzur, her zaman için arzu edilen durumlardır; fakat mutsuzluğa ve huzursuzluğa göre dingin, tekdüze ve yüzeyseldir. Bu da gayet normaldir. Çünkü insan genellikle belli bir rutin içinde kendini rahat ve güvende hisseder. Hele ki bu sıradanlık belli bir maddî refahla desteklenmişse bu rutini, düzeni ya da huzuru tehdit eden her şey insanda kaygı, endişe ve strese neden olur. Bunlar da insanı huzursuz eder. Önü alınmadığında huzursuzluk giderek derinleşir ve insanı ele geçirir.

İnsan mutsuzluğa çare aradığında da teslim olduğunda da, mutluluğa göre çok daha karmaşık, dalgalı ve derin bir hayat tecrübesi edinir. Dolayısıyla mutluluk, insan hayatında en arzu edilen durum olsa da, edebiyat için kısır bir konudur. Mutluluk ideal ve sıradan olandır. Edebiyat ise sıradanlığı kıranın veya kırmanın peşindedir. Dolayısıyla ideal olanın varlığı, yokluğu kadar edebiyatı besleyemez. Bu denklem, mutluluğun ana bileşeni olan sevgi için de geçerlidir. Nitekim yukarıda değindiğimiz üzere aşkıta hikâyeyi büyüten sevginin karşılıksız kalması, önüne engeller çıkmasıdır. Aile içindeki sevgide de, bilhassa babanın sevgisini göster(e)miyor oluşu, karakterler üzerinde yaralayıcı bir etki yaratarak hikâyeyi büyütmektedir. Maddî varlığın eksikliği, yani yoksulluk da edebiyat açısından önemli, hikâye üreten bir durumdur. Zira yoksulluğun yapısı statik değil; dinamikdir. Çünkü yoksulluk, en basit ihtiyaçların giderilmesi için dahi büyük bir çaba gerektirir. Zira Necmi Erdoğan'ın ifade ettiği üzere “yoksulluk, ekonomik bir kategori olmanın yanı sıra, kişilerin içinde yaşadığı, anlamlandırdığı, başa çıkmak için çeşitli yöntemler geliştirdiği, toplumsal bir ‘durum’dur.”¹⁵

13-Alper Hasanoğlu, “Ödipus’un Doğudan Yazılışı”, *Therapia Sophia*, 25 Kasım 2018: <https://therapiasophia.com/2018/11/25/odipusun-dogudan-yazilisi/> (Erişim Tarihi: 26.01.2020).

14- Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Anna Karenina*, (Çev. Uğur Büke), Cilt 1, Can Yayınları, İstanbul 2018, s. 13.

15- Necmi Erdoğan, “Yoksulları Dinlemek”, *Yoksulluk Hâlleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 14.

Yoksulluğun edebiyattaki temsili yazarın bakış açısına göre değişiklik gösterir. Yoksulluk, yarattığı kişisel dramın yanında toplumsal ve politik bir olgu olduğundan toplumcu edebiyatın temel konularından birisidir. Yoksulluğun okuyucuyu hemen yakalama gücü, piyasa işi edebiyatın da gözünden kaçmamıştır. Nitekim gerçekliğinden koparılarak yüceltilen, kutsanan (fakir ama gururlu) bir yoksulluk anlatısından aşırı arabeske batmış *fakir edebiyatına* kadar uzanan bir popüler yoksulluk edebiyatı mevcuttur. Mustafa Çiftçi'de yoksulluk ne sert bir toplumsal eleştiri ne de okurun duygularını sömürmeye yönelik popüler edebiyat malzemesidir. Çiftçi'nin hikâye kişileri için yoksulluk, hayatlarının orta yerine yerleşmiş bir hastalık gibidir. Karakterler hem bu hastalığı yenmek için mücadele ederler hem de huyunu bildikleri bu hastalıkla yaşamayı öğrenirler. Mustafa Çiftçi hikâyeciliğinin en güçlü yönlerinden biri, orta yerde duran bu yoksulluğu olabildiğince samimi bir tavırla öykülerine taşıyabilmesidir.

Mustafa Çiftçi hikâyelerinin tamamında yoksulluğun izlerine rastlamak mümkündür. Ama kimi hikâyeler, doğrudan doğruya yoksulluğun pençesinde kıvranan insanlar üzerine kurulmuştur. Göç, eğitim, zengin (yurt dışındaki) biriyle evlendirilme, siyasetçilerden *torpil* bulma yoksulluktan kurtulmanın yolları olarak belirir. İşportacılık, ek işlerle uğraşmak, çocukları çalıştırmak veya para kazandıracak ilginç yollar aramak ise yoksulluğun tazyiki altında ezilen insanların günü kurtarma çabası olarak öne çıkar. Yoksulluğun geniş bir kitleye yayılmış olması, bir yoksulluk kültürü de doğurmuş; insanlar arasında bir dayanışma tesis edilmesini sağlamıştır. Yoksulluğun bu dinamik yapısı, Mustafa Çiftçi hikâyelerini besleyen ana damarlardan birisi olmuştur.

4.1. Yoksullukla Mücadele İçinde Oluşan Hikâye

Edebiyat, kişide ötekini anlama kabiliyeti geliştirmeyi hedefleyen bir sanattır. Bu sebeple toplumun kıyısında kalan yoksullar, her dönemde edebiyatın merkezine taşınmıştır. Yoksulların toplam zenginlikten haklarını alamamış olmalarının toplumsal eleştiri için sağladığı güçlü zemin de yoksulluğu edebiyat için verimli bir konu kılmıştır. Bunların ötesinde yoksulluğun hikâye üretmeye elverişli bir yapısı olduğundan da söz edebiliriz. Zenginlik, refah veya düzen, arzu edilendir. Yoksulluk, bu ideal hâli parçalar ve insan yaşamında bir dalgalanma yaratır. Bu dalgalanma, kimsenin gerçek hayatta arzu edeceği bir şey olmasa da, edebiyat açısından ilgi çekicidir. Ramazan Arı'nın olumsuzluk ve edebiyat ilişkisine dair yaptığı yorum, yoksulluk bağlamında da anlamlıdır: “*Anlatma esasına dayalı hemen tüm metinlerde -olaylar kronolojik olarak incelendiğinde- başlangıçta her şey olağandır, olumludur. Bunun değişmeye başladığı anda, yani olumlu durum bozulmaya, olumsuzu dönüşmeye başladığı andan itibaren hikâye başlar. Bu evre, ana kahramanın çıkmaza girdiği, olumsuzluklar yaşamaya başladığı andır.*”¹⁶

Düzen içindeki insanın hikâyesi monotonken yoksulluk, hareketi –buna çırpınmayı da denebilir- zorunlu kılar. Çünkü barınma, gıda, giyecek, eğitim, sağlık gibi temel

16- Ramazan Arı, “Edebiyatın Başladığı Yer: Geç Gelen Tren”, *İki İstasyon Arası Tren Yazıları*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2018, s. 322.

ihtiyaçları karşılamak bile yoksullar için büyük bir mücadele gerektirmektedir. Ayrıca insanların yoksullukla mücadelesi belli davranış kalıpları, psikolojik tutumlar ve kültür üretmelerine de neden olmaktadır.

Çiftci'nin doğrudan yoksulluk teması üzerine kurulmuş olan “Diyeşet” ve “Kara Kedi” hikâyelerinde, iyi kötü kurulu bir düzeni olan karakterler, zor da olsa geçinmelerini sağlayan bu düzenin bozulmasıyla büyük bir sarsıntı yaşarlar. Hikâye; düzenin bozulması, şok, yeni bir düzen kurma mücadelesi şeklinde ilerler. “Diyeşet”in ana karakteri Cemiyet Yenge, inşaat işçisi olan kocası Hamit'in ölümü ile bir başına kalır: “*Sadece iki hırılıtlı soluk geliyordu evin her odasından. İki zebani soluğu. Biri yalnızlık diğeri yokluk.*” (120).

Yoksulluğun çok yönlü sonuçları olduğuna dikkat çeken Necmi Erdoğan, yoksul-madunların sadece *açlık, hastalık, soğuktan donma* gibi tehlikelerle karşı karşıya olmadıklarını dile getirir. Meselenin bu yönü, yoksulun karşılaştığı zorluğun birinci, hayatî ve biyolojik kısmını oluşturmaktadır. Cemiyet Yenge de öncelikle ne yiyip içeceğini, soğuk kış günlerini nasıl geçireceğini düşünmüştür. Ama bir de meselenin sosyolojik ve psikolojik boyutu vardır. Erdoğan, yoksullukların “*onurlarına, özsaygılarına ve özgüvenlerine yönelen bir tehditle, sembolik şiddetle karşı karşıya*”¹⁷ olduklarını dile getirir. Çünkü yoksulluğun görünür olması, onur kırıcı bir durumdur. Nurdan Gürbilek'in Dostoyevski'ye bu bağlamdaki yaklaşımı yerindedir: “*Yokluk sanki Dostoyevski'yi gurur yarasını kanattığı ölçüde ilgilendirmiş gibidir. İnsancıklar'ın yoksul kahramanı paltoyu soğuğa değil, başkalarına karşı koyabilmek için ister. 'İnsan Palto'yu başkaları için giyer,' der Devuşkin: 'Çizmeye, gururumu korumak için ihtiyacım var.'*”¹⁸ Açlık, soğuk gibi yoksulluğun ilk zorlayıcılarıyla yüz yüze kalan Cemiyet Yenge, geçim derdinin herkesin başında olduğunu düşünüp kendince fikirler geliştirir. Önce bir şeyler örüp sarmayı düşünür; ama gözleri kötü olursa yaşlılığında hepten aciz kalmaktan korktuğundan bu fikirden vazgeçer. Evlere temizliğe gitmeyi düşünür; fakat bu fikir de nefesine ağır gelir. Bu iki fikirden, insanlara daha fazla muhtaç olmaya veya yoksulluğun daha görünür olmasına sebep olacağı düşüncesiyle vazgeçilir. Özellikle temizliğe gitme fikri, sürekli olarak yoksulluğuyla göz önünde bulunmayı ve kendisinin “pis” bulunduğu ev hanımları tarafından hakir görülmeyle göze almak anlamına gelmektedir.

Çaresizlik içinde kendine uygun, onurunu zedelemeyecek bir iş düşünen Cemiyet Yenge, aradığı fikri evinin yanındaki mezarlıkta bulur. “Ölüsü olan ne yapar?” (122) diye düşünen Cemiyet Yenge helva karan kadınların şerrinden korktuğu için çareyi ölü yıkama işinde bulur. Bir süre sonra ölü evlerinde “diyeşet” okumaya yani ağıt yakmaya da başlayan Cemiyet Yenge, kısa sürede “*cenaze işinde stajını tamamlamıştı[r]*” (130). İşini titizlikle yaptığı, gittiği yerlere dedikodu taşımadığı ve yaptığı işin doğal bir ciddiyeti bulunduğundan çevresinde saygınlık da kazanmıştır. Fakat bu durum uzun sürmemiş; yoksul kadını kıskananlar onun bir erkekle adını çıkarmışlardır. Yeniden yoksulluğun

17- Necmi Erdoğan, “Yok-sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve Fark Yaraları”, *Yoksulluk Hâlleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 66.

18- Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 27.

pençesine düşmekten korkan kadın, kendisi gibi dul olan Taksici Şeker Tacettin'e sığınmıştır:

“Cemiyet diyordu ki benim baş beraberim Hamit yok. Senin hanımın iyice bir kadındı ama buraya kadarmış vadesi. Şimdi ben sana en zor işi teklif ediyorum. Bak ben kendim teklif ediyorum. Neden dersen, ben aç kaldım, bir bardak çay gözümde tüttü, sobasız evde kendi soluğumun sıcaklığıyla ısındım hiçbir bana dokunmadı. Ama sen de duymuşsundur bana ırz namus meselesi çıkardılar. Ben adımları orta yerde sakız ettirmem. Şimdi sana bir emanet getirdim. Bu emanetin adı Cemiyet'tir. Bu emaneti al. Bugüne kadar yere düşürmediğim adımları bundan sonra sen taşı.” (138).

Şeker Tacettin de yalnızlıktan yorulduğu için Cemiyet Yenge'nin evlilik teklifini kabul eder. Görüldüğü gibi karakterin bulduğu ilginç işlerden tekrar evlenmeye karar vermesine kadar her şey, yoksulluğun itici gücü ve incitici potansiyeli ile gerçekleşmiştir. Cemiyet Yenge'nin kocası öldükten sonra geçimini garanti altına alacak bir geliri (Devuşkin'in tabiriyle *başkalarına karşı koyabileceği bir paltosu*) olsa, karakterinin başına bu olayların hiçbirini gelmeyecek; dolayısıyla da ortaya anlatmaya değer bir hikâyeye çıkmayacaktır.

Yoksulluğun çaresizlik içindeki başkarakterini harekete geçmeye zorladığı bir diğer hikâyeye “Kara Kedi”dir. Caminin karşısında “dört tarafı tenekelerle kaplı bir baraka” (25) olan dükkânı belediye tarafından yıkılınca ne yapacağını bilemeyen Aziz Efendi, sonunda seyyar tezgâhta koku/esans satmaya başlar. Uzun süre yarı dinî yarı masalsi hikâyelerle süslediği “Kara Kedi” adındaki ağır kokuyu satarak geçinen Aziz Efendi, önce zabıtalardan tarafından caminin avlusundan çıkarılır; sonra millet “Kara Kedi”nin kötü kokusundan yaka silkmeye başlar. Satışları git gide düşen Aziz Efendi bir umut festivallere gitmeyi düşünür. Komşu kasabalardan birinde düzenlenen bir festivalde tezgâhını açar. Ama kimsenin kendisine ilgi gösterdiği yoktur. Evinden uzak olması, yıkılan dükkânı, anlayışsız karısı ve çocukları, hepsi birden zihnine hücum eden Aziz Efendi, bir de bileğine koku sürdüğü bir kızın Almanca sevgilisinden dayak yiyince yoksulluk, onur kırıcı bir hâl olarak dramı zirveye ulaştır:

“Koskoca pestivale bir Aziz çok geldi he mi kardaşım? O şişedekilerin hepsini satsa ne kadar kazanacak ki, demediler. Şurada bir köşede dursun, diyemediler. Ne karınları dar adamlarmış. Aziz düşmüş işte bir kere, bir de biz vurmayalım yazıktır, demediler. Sanki düşman gelmişim ben buraya, he mi kardaşım? Ben istemez miyim kardaşım sıcak bir yer, bir ev, bir dükkân...” (45)

Görüldüğü üzere hikâyenin itici gücü yine yoksulluk ve onun yarattığı maduniyettir.

4.2. Göç ve Hikâye Birlikte Başlar

“Göç oldu bir acıdan öbür acıya”

Ahmet Telli

Yoksulluğun zorlamasıyla ortaya çıkan bir durum olan göç de yine hikâye üretmeye elverişli bir zemin hazırlar. Yakın dönem Türk edebiyatında göç olgusu daha çok büyük şehre göç ve gecekondulaşma bağlamında ele alınmıştır. Mustafa Çiftci hikâyelerinde Ankara’ya göçen karakterler olmakla beraber göç daha çok köyden il merkezine veya yakındaki başka bir ile gitme şeklinde gerçekleşmiştir. Daha önemlisi göç olgusu, gecekondulaşma, büyük şehrin dengesini bozma gibi büyük ölçekli sosyolojik etkileri üzerinden değil birey ya da aile üzerindeki etkileri ile ele alınmıştır.

“Gülizar” ve “Baba Neredesin?” hikâyelerinde göç, ana temadır. “Gülizar”da köyden Yozgat’a göç konu edilir. Hikâye, kadının gözünden anlatılır. Adı belirtilmeyen anlatıcı, “*Benim ağalarım Angara’da İstanbul’da iş tuttu. Ben köy yerini bekleyemem.*” (45) diyen, “*pabrika*”da iş bulacağına inanan kocasının peşinde Yozgat’a gelir. Adam fabrikada iş bulamayınca, at arabacılığı yapmaya başlar. Hikâyeye de adını veren “*Gülizar*” adlı atla anlatıcı kadın arasında bir dostluk başlar. Kadın, yalnızlığının, eşiyle kuramadığı iletişimin acısını bu atla dertleşerek giderir. Şehirde hayat köydekenden daha zordur. Kadın, Gülizar’a şehirde çektikleri sıkıntıları da anlatır. Adam bir gün at arabasıyla kaza yapınca artık ayağı düzen tutmaz olur ve mecburen köye geri dönerler. Başından beri köyden göçmeye karşı olan kadın anlatıcı, köye geri dönmelerine sebep olan kaza için dert ortağı Gülizar’a içten içe minnet duyar: “*O laf dinlemedi, bizi Yozgat’a götürüp sefil etti ya sen bizi anladın Gülizar. Ayşegül’üm sefil olmasın diye, ben sefil olmayım diye kendini attın yere de bizi köye geri gönderdin.*” (48). Şartlar köyde de iyi değildir; fakat bir kurulu düzenin, büyük ailenin varlığı yoksulluğun etkisini azaltmaktadır.

“Baba Neredesin?”de benzer bir fabrika hayaliyle göç edilen yer bu defa Kırıkkale’dir. Burada da yoksulluk arayışı, arayış göçü, göç ise yeni bir hikâyeyi doğurmuştur. Bu hikâyede de göç, yoksulluğu görünür kılan ve onu derinleştiren bir olgu olarak çizilmiştir. Çünkü Sennett’in de ifade ettiği üzere “[i]nsanların sadece kendileri gibi olanlar arasında yaşadıkları zamanlarda kendilerini daha az yoksul hissettikleri herkesin malumu olan bir toplumsal gerçektir.”¹⁹ Yoksulluk, doğal habitatın dışına çıkıldığında fark edilir. Bu sudan çıkmış balığa dönme durumu ise, sıradanlığı kıran dinamik yapısıyla hikâyeyi tetikler. Bunu hikâyenin anlatıcısı da doğrudan dile getirir: “*Meselemiz Kırıkkale’ye göçmemizle başladı. Memleketteyken insan yoksul da olsa kendini pek garip hissetmiyor. Herkes yoksul olduğu için tıngır mıngır dönen bir çarkınız oluyor.*” (23).

19- Richard Sennett, *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 249.

Fabrika hayali bu hikâyede de boş çıkar ve Fikret Şenses'in "*hane halklarının yoksulluktan çıkış yolları*"²⁰ olarak değerlendirdiği günü kurtarma çabaları başlar. Hikâyenin çocuk anlatıcısı babasıyla birlikte seyyar arabada sebze-meyve satmaya başlar. Çocuklar geçim sıkıntısına destek olmak için yaşları geçmiş olmasına rağmen okula gidemezler. Sonuç itibarıyla yoksullukla başa çıkma çaresi olarak görülen göç, yoksulluğa çare olmadığı gibi, sefaletin derecesini artırmış; onu daha görünür kılmıştır.

Göç olgusu etrafında şekillenen bu iki hikâyede erkeklerin ortak özelliği, söz dinlememe ve beceriksizliktir. Kadınlarsa yoksul, gariban ailelerden geldikleri için bu adamlarla evlenmiş; ömürleri onların peşinde eziyet çekmekle geçmiştir. Her iki hikâyede de kadın, göç etmeyi değil; kurulu düzende idare etmeyi istemekte, erkekse göç edince yoksulluktan kurtulacağı hayalini taşımaktadır. Bu durum, yukarıda temas ettiğimiz ataerkillikle yakından ilişkilidir. Erkek, hem omuzuna yüklenen ekonomik sorumluk altında ezilir hem de bu sıkışmışlıktan kurtulup tam bir otorite kurmak adına kendisini adım atmamak zorunda hisseder. Kadınsa iktidar hedefi olmadığından sırf yoksulluktan kurtulmak için zorlukla kurduğu düzenini bozmayı anlamsız bulur. Hikâyenin çocuk anlatıcısı, bu ayrımı anne babasının tartışmalarını gözlemleyerek fark etmiştir:

"Onlar sürekli didişirken bir şeyi daha anlamıştım. Babama göre geçim derdi en büyük dertti ve biz bu derdin altında eziliyorduk. Ama anneme göre biz de herkes gibiydik. Herkes nasıl teker meker yaşayıp gidiyorsa biz de öyle olmalıydık. Geçim derdi için yollara düşüp Kırıkkale'ye gelmek, olmadık işlere girmek gereksizdi. Düzen kolay kurulmuyordu. Memlekette iyi kötü bir düzenimiz vardı. Ama babam kimseyi dinlememiş, bizi buralara sürüklemişti. Böyle olunca evde kavga gürültü eksik olmuyordu." (27)

4.3. Göçün Başka Bir Boyutu: Almanya'ya Gelin Giden Kızlar

Mustafa Çiftçi hikâyelerinde, büyük şehir anlatılarındaki gibi keskin bir zengin-fakir ayrımı yoktur. Zengin varlığı yoksulun nefretini çekecek kadar çok yahut yoksulu ezecek kadar ortada değildir. Hâliyle güçlü bir yoksul-fakir çatışması görmeyiz. Aynı şekilde büyük zenginlik hayallerine de pek rastlanmaz. Hemen herkes yoksulluktan kurtulmanın veya ortalama bir hayat yaşıyorsa yoksulluğa düşmemenin mücadelesini verir. Avrupa'nın farklı ülkelerine işçi olarak göçmüş tanıdık ve akrabaların çocukları ile evlenmekse, yoksulluktan kurtulmanın kestirme bir yolu olarak görülür. Mesela "Handan Yeşili"nde "[h]er işin ivilini civilini bil[en]" (9) Sansar Sami, kızlarını biri "*Almanya'da öbürü Belçika'da*" yaşayan ve uzaktan akrabası olan damatlarla evlendirmiştir. Benzer biçimde "Bacanıklar" hikâyesinde Terzi Yunus, fikrini dahi almadan "*Belçika'daki dayıoğluna Türkan'ı vermiştir.*" (53). "Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde" hikâyesinde, çalgıcılık yapan Cabir Usta, kayınpederinin Fransa'dan kendilerine para yollamasıyla zar zor geçinebiliyordur. Bu yüzden, kendisi gibi saz peşine sefil olmasın diye, oğluna farklı

20- Fikret Şenses, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 247.

bir iş arar. Sonuç olarak kayınpederinin Fransa'daki bir gelin adayından bahsedip “*hem işi olsun hem yuvasını kursun*” teklifi Cabir Usta ve karısına oğullarının kurtuluş ışığı gibi görünür. Oğulları Arif, başka bir kızı sevdiği için bu planlı evlilik gerçekleşirse de, bu yolun bir ekonomik kurtuluş anlamı taşıyor olduğu gerçeği değişmez.

Avrupa'nın zihinlerde taşıdığı olumlu, müreffeh imajı ise “Kıpkırmızı”nın çocuk anlatıcısının Almanya'dan gelen sabunlarla hayali seyahatlere çıkmasından okunabilir: “*Bu sabunu teyzem Almanya'dan getirdi, kokulu sabun bunlar, ne yeşil ve beyaz çizgileri var, koklayınca Almanya'ya gidiyorsun, ben çok yaptım ama gözlerini kapatman gerekiyor, elini burnuna götüreceksin, gözlerini kapatıp derin derin bir nefes alacaksın, hoop Almanya'dasın, ben böyle böyle her yerini gezdim Almanya'nın...*” (64-65).

4.4. Okursan Kurtulursun

Çiftci'nin hikâyelerinde okul okumak, sadece iyi bir eğitim almak anlamına gelmez. Okumak, aynı zamanda yoksulluktan kurtulmak, sınıf atlamak anlamına gelir. Devlet, hâlihazırda İç Anadolu'nun milliyetçi ve muhafazakâr kodlarınca kutsanan bir yapıdır. Bunun yanında okulları, yurtları ve bursları aracılığıyla yoksul çocuklara sınıf atlama imkânını tanıdığı için de büyük bir itibara sahiptir.

Aksu Bora, saha çalışmalarından hareketle yaptığı tespitte yoksul insanların hayallerinin çocuklarının okuyup kendilerini kurtarması ve devlet memuru olmaları noktalarında toplandığı tespitinde bulunur.²¹ Gerçek hayata yaslanan Mustafa Çiftci hikâyelerinde de bu sosyolojik verinin teyit edildiğini görürüz. Hikâyelerde zor, sıkıntılı bir hayat yaşamış insanlar, gayet doğal bir refleksle çocuklarının benzer sınavlardan geçmesini istemezler. Servet sahibi olmaya göre daha mümkün ve itibarlı görülen bu yolu, “Ankara'daki Evlatlar”da “Çocukların okuması nasıl olursa olsun ama ille ki ille okusunlar” (72) diyen Refet Efendi, bir yandan tehditkâr bir tonlamayla okumazsalar babadan kalma dükkânla geçinemeyeceklerini çocuklarına belletip bir yandan da “*Okudun mu, kravatlı adam oldun mu gölgen ağır olur. Gittiğin yerde bey derler.*” (74) gibi sözlerle oğullarının gözünde idealize eder. “Bacanaklar”da da yoksul ailelerin çocuğu olan iki arkadaş, matematik öğretmenleri Kudret'in yönlendirmesi sayesinde sınavlara hazırlanırlar ve yatılı liseyi kazanırlar. Kudret hocanın okumaya yüklediği anlam yine kurtuluştur: “*Adı Kudret. Bir gün bizi kenara çekti, 'Bana bakın la göbeller, okursanız kurtulursunuz,' dedi. (...) Lisede parasız yatılı olmuştuk. Ama imtihanla alırlarmış. Orada liseyi bitirir de biraz daha okursak kurtulurmuşuz. Maaşımız olur, kaloriferli ev bile almışız.*” (45).

“Portakal”da köyde kalabalık ve yoksul bir aile içinde yaşayan karakter yatılı okula yerleşince, okulun yemekhanesinde bir kişiye verilen yemeğin çokluğu karşısında şaşkınlığını gizleyemez ve “*Eğer bu yemek işi böyle olursa okumakta ne var.*” (101)

21- Aksu Bora, “Kadınlar ve Hane: ‘Olmayanın Nesini İdare Edeceksin?’”, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 98.

der. Karakterin yine burada ilk kez görüp yediği portakal karşısında duyduğu şaşkınlık da karakterin yoksulluğunu açık bir şekilde ortaya koyar. Karakter köyüne giderken devletin verdiği ufak harçlıkla annesine ve kardeşine portakal alır. Fakat üç dört ailenin bir arada yaşadığı evde kimse görmesin diye portakalları sıkıca sardırır. Bugün artık *okuyup kurtulmuş* olan karakter için portakal, eski yoksulluk günlerini hatırlatan bir işarete dönüşmüştür.

4.5. Dayanışma Kültürü / Hâlden Anlama

Çiftçi'nin çizdiği yoksulluk tablosunun Türk edebiyatı açısından farklı bir yapı arz ettiği, hiç değilse az tercih edilmiş bir bakış açısı taşıdığı görülür. Çünkü Türk edebiyatında daha çok yapılan –kır ya da kent anlatısı olması fark etmez- yoksulluğu, acımasız bir zenginliğin karşısına oturtmaktır. Çiftçi'nin hikâyesinde tabana yayılmış bir yoksulluk varken bunun karşısında metropollere has devasa zenginler veya bugün anlamını yitirmiş acımasız ağalar bulunmaz. Söz konusu hikâyelere konu olan sosyolojik yapıda *normal olan* yoksulluktur. Bu yüzden orta hâlli bir memur, işi gücü yerinde bir esnaf dâhi ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Ama yoksulluk norm olduğundan orta veya üst sınıfa mensup olanlar da ister istemez bu yoksulluk kültürüne saygı duyarlar. Ayrıca hâli vakti yerinde olanların da büyük çoğunluğu o yoksulluğun çemberinden geçtiği için yoksulu koruyup kollamaya dayanan bir yapı kendiliğinden oluşmuştur. Yoksul yoksula destek olur. Yoksulluğu okuyarak veya ticaretle uğraşarak aşmış olanlar, yoksulun hâlinden anlar ve onları kayırır. Zenginler, yoksulu aşağılamaz. Bu gizli dayanışma örgüsü sayesinde taşra, yoksulluğun acısını bir nebze olsun dindirebilir.

“Çati’ye Kıyamam”da anasız babasız büyümüş Çati, köyden Yozgat’a gelince “*babasımı tanıyan bir ihtiyar; ulan bu da babası gibi sefil olacak, şunun elinden tutsak mı acaba diye*” (17) düşünüp onu bir kahvehaneye ayak işlerine bakmak üzere yerleştirir. Daha sonra Çati Demirel’in peşinde particilik yapması sonucu bir okulda müstahdem olunca o da okuldaki yetimlere sahip çıkmayı kendine görev bellemiştir. Benzer bir döngü “Ankara’daki Evlatlar”da da göze çarpar. Refet Efendi, yoksulluk içinde okuttuğu çocuklarını Ankara’da memur yapınca, derme çatma dükkânı Ankara’da işi olanların irtibat bürosuna dönmüştür. Yani zorluk içinde büyüyen evlatlar, gariban hemşerilerinin iş takibini yaparak bir nevi eski yokluk günlerini unutmadıklarını gösterirler. Bu iş takibinde devletin işleyişinin kayırmacılık üzerine döndüğüne temas edilse de bunun eleştirisini görmeyiz. Kayırmacılık, içselleştirilmiş bir gerçeklik olarak orada durmaktadır.

Yoksulluğu hâlihazırda yaşayanlar arasında da güçlü bir empati/dayanışma bulunduğu gözlenir. “Portakal”da köyde üç dört ailenin -mecburen- bir arada yaşadığı, sofradan aç kalkılan evinden ayrılıp yatılı okula gelen karakter, okulda karnı doydüğunda, annesini ve kardeşi Elif’i düşmeden edemez. “Bacanaklar” hikâyesinde ikisi de yoksul olan arkadaşlar, birbirlerini rencide etmemek için büyük bir özen gösteriler. Hikâyenin anlatıcısı da olan başkarakterin evinde “*geçim düğümü*” annesinin “*iğne vurarak, tansiyon ölçerek, kış girmeden evvel konserve, reçel yaparak, patlıcan, biber kurutup satarak*”

(47) sağladığı düzen sayesinde zar zor çözülebilmektedir. Anlatıcının arkadaşı Zakir'in ise aile düzeni hiç yoktur. Anlatıcı karakterin annesi, Zakir'in çamaşırlarını yıkar, iki arkadaş da yıkansın diye banyo kazanını yıkar, onlara yemek çıkarır. Tüm bunları yaparken anne oğul, Zakir'i incitmemek için büyük özen gösterirler. Yani Çiftci'nin hikâyelerinde yoksulluğun bir başında ölü yıkama, ağıt yakma, helva kavurma gibi işlerin bile kimseye kaptrılmak istenmediği bir can pazarı ("Diyeşet") öbür başında ise yoksulluğun dahi paylaşıldığı bir dayanışma hâli durur.

Yoksulun durumunu anlama yetisi, sadece yoksullara özgü değildir. Geleneksel yaşam biçiminin bir şekilde devam ettiği taşrada durumu iyi olan da, fakiri koruyup gözetmeyi bir vazife olarak görmektedir. Mesela "Bir İğne Bin Kuyu"da "gözleri çok az gören bir garip" (90) olan Ümmet Çavuş, başta Terzi Niyazi Usta olmak üzere çarşı esnafının sahip çıkmasıyla yaşayıp gitmektedir. "Ensesi Sararmış Adamlar" hikâyesinin Perişan Kamber'i de yine başkalarının yardımıyla hayatını sürdürebilen bir gariptir. Hikâyede, eşini kaybettikten sonra depresyona giren ve kendini toplamak için memleketine geri dönen emekli Kimya Profesörü Haydar Bey'le emekli olduktan sonra taksicilik yapmaya başlayan Sadi'nin arkadaşlığı konu edilir. İki arkadaşın en büyük eğlenceleri Sadi'nin taksisiyle gezintilere çıkmaktır. Bu gezintilerinden birinde, Perişan Kamber adında, ikisinin de tanıdığı yoksul bir arkadaşlarını ziyaret ederler. Bu, sıradan bir dost ziyaretinden ziyade *yoksula sahip çıkma* kültürünün yüklediği bir sorumluluktur. Kamber'in yanından ayrılırken Haydar'ın "Ayda bir kere buraya gelip erzak bırakalım." (63) deyişi de bu savı güçlendirir. Kamber'in durumu ise gerçekten içler acısıdır:

"Taksici anlatıyordu: 'Kamber'in perişanlığı babadan kalmadır. Babası eskiden bu elmalığın bekçisiydi. Sonra babası öldü, bekçilik kaldı Kamber'e. Kamber bekçi iken çok sıkıntı çekti. Yokluk olur da böyle mi olur? (...) Kamber bu viranede yıllarca durdu. Bahçenin hatırına kira almadılar. Amma Kamber başka yere gidemedi. (...) Sağda solda yük çekti. Bahçeden kırılan dalları, milletin bağından budadığı çubukları kışın yakacak etti kendine. Ben bilirim, kasaplar akciğeri, malın, davarın işkembesini, karnını verirlerdi. Düşün bak, akciğer yenir mi? Kedi köpek yer değil mi? Ama işte yokluk olunca Kamber akciğeri, işkembeyi, yani ne bulursa onu yedi. Dört dene de çocuk.'" (61)

Kamber, yoksulluğun en alt basamağında yaşayan bir karakter olarak trajik bir görünüm arz eder. Kamber'in yoksulluğu, dibi gördüğü için ayan beyan ortadır. Fakat Mustafa Çiftci'nin taşrasında yoksulluk, sadece bu gibi trajik ve istisnai örneklerle sınırlı değildir. Ele alınan sosyal zeminde, yoksullukla haşır neşir ola ola evrimleşmiş bir yaşam biçimi oluşmuştur. Haydar Bey, memleketine yıllarca Ankara'nın akademi çevrelerinde izole bir hayat yaşadıkten sonra döndüğünden bu yaşam tarzının ayırt edici görünümelerini kanıksamamış bir gözle daha rahat gözlemleyebilmiştir. Onun ilgisini çeken durumlardan birisi insanların çay içerken dahi hesaplı davranmak zorunda olmalarıdır. Haydar Bey'in dikkatini çeken diğer bir yoksulluk göstergesi ise kimi adamların rügan ayakkabı giymeleridir. Kılık kıyafetleriyle alakasız bu ayakkabıların neden giyildiğini Haydar

Bey kızına şöyle anlatır: “*Bu ayakkabıları devlet, rütbeli askerlere verirmiş. Onlar da babalarına veriyormuş. Düşünsene Sibel, o ayakkabıları giyecek kadar muhtaç olanları var. İçim acıyor onları gördükçe.*” (69). Görüldüğü üzere Çiftçi'nin hikâyelerinde insana soluk aldırmanın yoksulluğun bir çözümü yoksa da, hâlden anlayan insanların varlığı bu yaranın daha da derinleşmesini engeller.

4.6. Kapitalizmin Bile Oyununu Bozan Bir Yoksulluk

“Turkuaz Ajans” ve “Köfte Ekmek” hikâyelerinde geleneksel değerlere bağlı, fakirin hâlinden anlayan, onlara sahip çıkan esnaf kültürü ile kapitalizmin uzantısı olan *kurumsal kimlik sahibi* şirketlerin yoksulluktan, garibanlıktan hoşlanmayan kazanç odaklı *profesyonel* yaklaşımlarının çatışması işlenir. “Turkuaz Ajans”ta Tabelacı Asım’ın oğlu Nurettin, babasının tabela, teksir, fotokopi işleri yapan dükkânını “*daha modern bir*” “*ajans boyutuna*” (112) taşır. Turkuaz Ajans açılınca Nurettin, “*kurumsal kimlik*”, “*imaj*”, “*reklam ve iletişim çözümleri sunmak*” gibi ifadelerle bezeli yeni bir dil konuşmaya başlar. Nurettin, ajansın kurumsal kimliğine yaraşır bir sekreter ve bilgisayar uzmanı almak niyetindedir. Fakat şirketin tüm personeli Nurettin’in babası ve annesinin arkadaş hatırı için veya yoksula yardımcı olma refleksiyle işe aldıkları kişilerden oluşur. Bu geleneksel tavır, Nurettin’in “*kurumsal iletişim çözümleri sunan*” profesyonel şirket algısına ters düşer. Fakat Nurettin kaza geçirip de işten uzak kalınca, ajansa sahip çıkıp toparlayan hatır gönül, sahip çıkma, kapıdan çevirmeme gibi geleneksel değerlere yaslanarak oluşturulmuş bu personel olur.

“Köfte Ekmek”te kapitalizmle özdeşleşmiş bir beslenme kültürü olan *fastfoodun* geleneksel esnaf kültürü ve taşra yoksulluğu ile karşılaşmasından doğan bir çatışma söz konusudur. Hikâyenin anlatıcı karakteri, kasabada köftecilik yapan, hâli vakti yerinde bir esnaf ailesinin oğludur. *Mercedes* marka arabaları, “*Ankara’da yaptırıp*” getirttikleri mutfak mobilyaları, bir giydiklerini bir daha giymeyecek kadar imkânları olsa da anlatıcı karakterin karısı Demet, kocası üzerinde baskı kurup onu il merkezine taşınmaya ve Amerika merkezli bir hamburger firmasının “*frençayz*”nı alamaya ikna eder. Hamburgercide peçetesine varana kadar her şeyin merkezden belirleniyor olması, işin her aşamasında geleneksel esnaflık anlayışı ile kapitalist tektipçiliği çatıştırır. Kapitalizm, kendini merkezde konumlar ve yerel olanın kendisine uymasını bekler. Yerel olan da kendi iç dinamikleri gereği ona direnç gösterir. Bu noktada yoksulluk, kapitalist sisteme kısa devre yaptıran, sistemin tadını kaçırın bir detay olarak belirir. Küresel hamburger markasının fiyatları, taşradaki yoksul halka ve civardan gelmiş fakir üniversite öğrencilerine yüksek gelmektedir. Anlatıcı karakter, kendisi hâli vakti yerinde bir aileden gelmesine rağmen bu yoksulluğa yabancı veya kayıtsız biri değildir. Kendi kârından fedakârlık etmek pahasına fiyat indirimine gitmek ister; fakat şirket merkezi buna müsaade etmez. Kendi işinde iradesi elinden alınmış olan karakter, uluslararası hamburgercisinde ulusal yoksulluk sahnelerini izlemekten başka bir şey yapamaz: “Üç kişi birleşip en küçük menüden alabildiler. Masaya oturup güle oynaya yediler. Ama doymadılar besbelli. Baktım biri cebinden simit çıkarmış bizim ketçaptan sürüp yiyor.

Bir garip oldum. Merhametim kabardı. Birine ikram etsem hepsi isteyecek. O sebepten ses çıkaramadım ama çocukların bu yoksulluk hali beni çok sarstı.” (88). Hamburgercinin esas müşterisi olarak görülen üniversite öğrencilerinin yoksulluğunu ise dükkânın müşterisi olan bir üniversite hocası şöyle izah eder: “*Buradaki öğrencilerin çoğu zaten aileleri de burada olan çocuklar. (...) Dışarıdan gelenlerin içinde ise gariban çocuklar çoğunlukta. Çünkü bizim fakültelerin puanları düşük. Garibanın çocuğunun okuması da bir seviyeye kadar olabiliyor. Eh durum böyle olunca paraları da az oluyor.*” (89). Merkezden belirlenen yüksek fiyatlar hamburgerciyi, sadece öğrencilerin değil; “*orta direk bir aile*”nin (90) dahi doyamadığı bir yer hâline getirince batış kaçınılmaz olur. Merkezin, yani küresel kapitalizmin, taşrayı kendine benzetme çabası bağlamında önemli bir veri sunan hikâyede *kahraman bakkal süper markete karşı* zıtlığını aşan bir kapitalistleş(eme)me tecrübesi söz konusudur. Kapitalizm, bir yerin zenginliğine taliptir. Yerel esnaf, kendisinin tüm geleneksel değerleriyle çelişiyor olmasına rağmen kapitalist sisteme entegre olmaya çalışır. Ama taşranın derin yoksulluğu, kapitalizmin dahi tutunamamasına neden olmuştur. Öte yandan aynı hikâyeye bize taşranın daha müreffeh bir yer oldukça kapitalizmin yayılım alanına dönüşeceğini de söylemiş olur.

5. Sonuç

Kitapları 2010’lu yıllarda yayımlanmaya başlayan Mustafa Çiftci, gündelik hayattan beslenen, mizah unsurları barındıran, akıcı ve özgün bir hikâyeye dili kurmayı başarmıştır. Mustafa Çiftci, daha önce Mustafa Kutlu’da da görülen bir tavırla, 1950 sonrasında yükselişe geçen psikoloji ağırlıklı, kapalı ve yazma bilincini önceleyen hikâyeye tarzından bilinçli olarak uzak durmuş; bunun yerine samimi bir sohbet üslûbu ve sözlü anlatım mantığını benimsemiştir. Türk edebiyatında İstanbul’un (kültürel merkezin), Ankara’nın (Kemalist ideolojinin) penceresinden veya enstitülü yazarlar tarafından toplumcu gerçekçi bir bakışla izlenmiş olan taşra, seksenlerden sonra daha çok bir kaçış veya bunalım mekânı olarak işlenmiştir. Bu uzun süreç içinde taşra genellikle dışarıdan, ideolojik/siyasi/estetik/ekonomik bir merkezin gözünden yansıtılmıştır. Mustafa Çiftci, taşrayı resmin içinden tasvir ederek bu büyük çoğunluktan ayrılmıştır. Yazar, taşrayı entelektüel bir kaçış mekânı yahut Nuri Bilge Ceylan filmlerine konu olduğu gibi insanların uzun uzun sıkıldıkları bir bunalım mekânı olarak da tasvir etmemiştir. Mustafa Çiftci’nin insanların mustarip olduğu esas konu *taşra sıkıntısı* değil; *geçim sıkıntısı*dır. Dolayısıyla Çiftci’nin en yoğun işlediği temalardan biri yoksulluktur. Öne çıkan diğer iki tema ise ataerkil aile yapısının doğurduğu baba-oğul/evlat çatışması ve sevdadır.

Mustafa Çiftci, sevda/aşk konusunu işleyişi bakımından gelenekten izler taşır. Çiftci’nin hikâyelerindeki sevda, tıpkı geleneksel hikâyelerdeki gibi engellerle çevrili ve kavuşamamaya maluldür. Fakat gelenekten farklı olarak âşık, zamanla günlük hayatın rutinine geri döner ve çoğu kez bir başkasıyla mutlu bir yuva kurar. Hikâyelerin çoğunda aşk hadisesi benzer bir yapı içinde seyretse de, farklı aşk hikâyelerinde metne eklenen

diğer unsurlar sayesinde özgün metinler yaratılabilmektedir. Gündelik hayatın sıradanlığını kıran yapısıyla hikâyenin aradığı belirsizlik zeminini kuran aşk, karakterlerde yarattığı fevri tavırlar sayesinde toplumsal denetimin en üst safhada bulunduğu taşra hayatında kısa süreli de olsa bir özgürlük alanı açar. Hikâyelerde bu özgürlük ikliminin de etkisiyle taşra insanı birey olmaya en çok âşıkken yaklaşır. Fakat bu aşk genellikle hüsrarla sonuçlanır ve bireysel ölçekte bir yıkım yaşanır. Mustafa Çiftci'de bir şeyin hikâye konusu olması, o şeyin normalin dışında seyretmesiyle yakından ilgilidir. Bu yüzden sıradan evlilikler, kolay kavuşmalar bir iki cümleyle geçilir yahut hiç anılmaz. Aşkın cinsellik-namus ekseninde ele alınması ise aile ve toplum ölçeğinde bir infial yaratır. Dolayısıyla Çiftci'nin ana temalarından biri olan aşk/sevda, yokluğu veya eksikliği ile bireysel ölçekte yaptığı tahribatla yahut toplumsal sinir uçlarını harekete geçiren bir tetikleyici olarak hikâyeye dönüşebilmektedir.

Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinin neredeyse tamamı bir aile atmosferi içinde geçer. Ailenin ağırlığı, birçoğu ailedeki kimliğini belli edecek bir tonlamayla konuşan hikâye anlatıcılarının sesine de yansır. Aile içinde babayı merkezi konumda tanımlayan ataerkil yapı, hikâyelerde anlatılan sosyolojiye hâkimdir. Dolayısıyla hikâyelerde babanın iktidarını sağlayamadığı durumlar, bir dram yaratır. Geleneksel değerlerin vücut bulmuş hâli olan baba, iktidarını tesis ettiğinde ise evlatları, özellikle de oğulları ile bir güç savaşı yaşar ve sonuç olarak babanın otoritesi onaylanır. Babasıyla sorunlu bir ilişki içinde olmayan evlatlarsa, bu otoriteye baştan boyun eğmişlerdir. Baba sistemin en önemli parçası olunca, babanın yokluğu veya evladiyla sağlıklı bir iletişim kuramıyor oluşu yaralayıcı olur. Dolayısıyla babanın varlığı, yokluğu, iktidarı veya acizliği Mustafa Çiftci hikâyesini besleyen ana damarlardan biridir.

Yazarın beslendiği en üretken kaynak ise yoksulluktur. Çünkü yoksulluk, aşk ve aile içi çatışmalara nazaran çok daha dinamik bir yapıdadır. Mustafa Çiftci de yoksulluğu hem yarattığı insani dramlar hem de taşraya yansıyan sosyolojik etkileriyle hikâyesine taşımıştır. Yazar, yoksullukla mücadele etmenin, yani hayatta kama çabasının içinde barındırdığı hikâyeyi, duygu sömürüsü veya sahte bir idealizmle kirletmeden gün yüzüne çıkarabilmiştir. Yoksulluğun tetiklediği bir olgu olan göç, sınıf atlamanın en önemli unsuru olarak görülen eğitim de gündelik hayata kattığı hareket, barındırdığı mücadele ve iç burkan sahneleriyle çok yönlü olarak Çiftci'nin hikâyelerini beslemiştir. Onun metinlerine yansıyan sosyal yapıda yoksulluğun tabana yayılmış olması ve taşrada abartılı zenginlerin bulunmaması, sığ bir zengin-fakir karşıtlığı doğurmamış; abartılı zengin olma hayallerinin değil; insanca yaşanabilecek bir ortalama hayatın idealize edilmesini getirmiştir. Yoksulluğun yaygın olması, güçlü bir dayanışma ve hâlden anlama kültürünü de beraberinde getirmiş; bunun metne taşınması ise hikâyelere doğal bir samimiyet kazandırmıştır.

Kaynakça

- Arı, Ramazan, “Edebiyatın Başladığı Yer: Geç Gelen Tren”, *İki İstasyon Arası Tren Yazıları*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2018, s. 321-330.
- Bora, Aksu “Kadınlar ve Hane: ‘Olmayanın Nesini İdare Edeceksin?’”, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 96-129.
- Çiftçi, Mustafa, *Adem’in Kekliği ve Chopin*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2017.
- Çiftçi, Mustafa, *Ah Mercimeğim*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2019.
- Çiftçi, Mustafa, *Bozkırda Altmışaltı*, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018.
- Erdoğan, Necmi, “Yoksulları Dinlemek”, *Yoksulluk Hâlleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 13-26.
- Erdoğan, Necmi, “Yok-sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve Fark Yaraları ”, *Yoksulluk Hâlleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, Ed. Necmi Erdoğan, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 47-95.
- Firdevsi, “Sührab’ın Hikâyesi”, *Şehname*, Cilt 2, Çev. Necati Lugal, MEB Yayınları, Ankara 1994, s. 285-440.
- Fromm, Erich, *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*, Çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1991.
- Gürbilek, Nurdan, “Yoksulluk Lekesi: Orhan Kemal’in Çocukları”, *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 61-81.
- Gürbilek, Nurdan, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Gürbüz, Nesra, “Yeni Türkiye Sineması Taşrada Ne Arıyor?”, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, (Haz. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 109-115.
- Hasanoğlu, Alper, “Ödipus’un Doğudan Yazılışı”, *Therapia Sophia*, 25 Kasım 2018: <https://therapiasophia.com/2018/11/25/odipusun-dogudan-yazilisi/> (Erişim Tarihi: 26.01.2020).
- <https://www.youtube.com/watch?v=KcT1FxsWs5M&t=7s> (Erişim Tarihi: 19.12.2019).
- Kacıroğlu, Murat, “Mustafa Çiftçi’nin Öykülerinde Yozgat”, *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı*, C. 3, Bozok Üniversitesi Yayınları,

Yozgat 2016, s. 199-203.

Örgen, Ertan, “Taşranın Öyküdeki Yeni Görünümleri”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)*, S. 36, 2016, s. 125-138.

Sennett, Richard, *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Şenses, Fikret, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Tolstoy, Lev Nikolayeviç, *Anna Karenina*, (Çev. Uğur Büke), Cilt 1, Can Yayınları, İstanbul 2018.

Uysal, Serap, “Mustafa Çiftçi: ‘Burnunun dibinde sen varsın ama o seni değil İstanbul’ dakini görüyor!”, 26 Mayıs 2014 tarihli röportaj: <https://www.edebiyathaber.net/mustafa-ciftci-burnunun-dibinde-sen-varsin-ama-o-seni-degil-istanbuldakini-gormeyi-tercih-ediyor/> (Erişim Tarihi: 08.02.2020).