

T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

MUSTAFA ÇİFTÇİ'NİN HİKÂYE KİTAPLARININ YAPI VE TEMA
BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS

Sakibe AYDIN

NİSAN-2025
GÜMÜŞHANE



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**MUSTAFA ÇİFTÇİ'NİN HİKÂYE KİTAPLARININ YAPI VE TEMA
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**EXAMINATION OF MUSTAFA ÇİFTÇİ'S STORY BOOKS IN TERMS OF
STRUCTURE AND THEME**

YÜKSEK LİSANS

Sakibe AYDIN

**NİSAN-2025
GÜMÜŞHANE**



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**MUSTAFA ÇİFTÇİ'NİN HİKÂYE KİTAPLARININ YAPI VE TEMA
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**EXAMINATION OF MUSTAFA ÇİFTÇİ'S STORY BOOKS IN TERMS OF
STRUCTURE AND THEME**

YÜKSEK LİSANS

Sakibe AYDIN

Danışman: Prof. Dr. Fatih YALÇIN

**NİSAN-2025
GÜMÜŞHANE**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “**Mustafa Çiftci'nin Hikâye Kitaplarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi**” isimli bu tezimin, tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, alıntı yaptığım tüm çalışmaları kaynakçada belirttiğimi ve Gümüşhane Üniversitesi'nin lisanslı kullanıcısı olduğum intihal yazılım programı ile Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün belirlediği kısıtlara uygun olarak raporladığımı taahhüt ederim. Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

15/04/2025

.....
Sakibe AYDIN

TEŞEKKÜR

“Mustafa iftci’nin Hikâye Kitaplarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” isimli tez çalışmam boyunca akademik birikimini ve deneyimlerini esirgemedi bana yardımcı olan ve yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Fatih YALÇIN hocama, çalışmalarıyla yolumu aydınlatan ve bu alanda eksik yönlerimin giderilmesinde büyük katkısı olan Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AYYILDIZ hocama, tez jürimde bulunarak kıymetli tespitleri ve önerileriyle çalışmama katkıda bulunan Doç. Dr. Osman ORUÇ’a, hikâyeleriyle tezime kaynaklık eden yazar Mustafa ÇİFTCİ’ye teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca; hayatım boyunca destekleri ile her zaman yanımda olan aileme, süreç boyunca ve hayatımın her alanında beni cesaretlendirerek destekleyen ve bu yolda örnek aldığım sevgili eşim Mustafa AYDIN’a, varlığıyla hayatıma anlam katan oğlum Efe AYDIN’a teşekkürü bir borç bilirim.

Sakibe AYDIN
GÜMÜŞHANE – 2025

ÖZET

Bu çalışmada Mustafa Çiftci'nin *Adem'in Kekliği ve Chopin* (2012), *Bozkırda Alltmışaltı* (2014), *Ah Mercimeğim* (2017) ve *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* (2021) hikâye kitapları içerisinde yer alan hikâye metinleri yapı ve tema olarak iki ana başlık altında incelenmiştir. Çalışmamızın amacı; son dönem yazarlarından biri olan Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinden hareketle, fikir dünyasını gözler önüne sermek ve yapılan hikâye tahlilleri neticesinde hikâyeciliği ve hikâye hakkındaki görüşlerini açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda da edebiyatımız içindeki yeri ve önemi de tespit edilmeye çalışılacaktır. *Giriş* bölümünde önemli bir edebi tür olan hikâye hakkında kısa bir değerlendirme yaptıktan sonra çalışmanın içeriği hakkında bilgiler verilmiştir. Ardından *Mustafa Çiftci'nin Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri* bölümünde yazarın hayatı, edebi şahsiyeti ve fikir dünyası değerlendirildikten sonra eserleri hakkında genel bilgiler sunulmuştur. İkinci bölümde ise hikâye metinleri yapı bakımından olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri şeklinde alt başlıkları altında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Son bölüme gelindiğinde incelenen hikâyelerin temaları Aşk/Sevda, Yoksulluk, Evlilik, Arkadaşlık/Dostluk, Esnafılık ve Diğer başlıkları altında tahlil edilerek Mustafa Çiftci'nin edebiyatımız içindeki yeri ve önemi saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa ÇİFTCİ, Hikâye, Yapı, Tema

SUMMARY

In this study, Mustafa iftci's story texts in the story books Adem'in Kekliği ve Chopin (2012), Bozkırda Alltmışaltı (2014), Ah Mercimeğim (2017) and Ağlaya Ağlaya ldük Anam Bacım (2021) were analyzed under two main headings as structure and theme. The aim of our study is to reveal the literary idea world of Mustafa iftci, one of the last period writers, based on his stories and to reveal his views on storytelling and story as a result of the story analyzes. In this context, his place and importance in our literature is emphasized. After giving brief information about the story, which is an important literary genre, in the introduction section, information about the content of the study is given. Then, in the section on Mustafa iftci's Life, Literary Personality and Works, information about the author's life, literary personality and intellectual world is given, followed by general information about his works. In the second section, the story texts are analyzed in terms of structure under the names of plot, time, space, cast of characters, narrator and point of view, narrative techniques. In the last section, the themes of the analyzed stories are analyzed under the headings of Love / Infatuation, Poverty, Marriage, Friendship / Friendship, Tradesmen and Other, and it is tried to determine the place and importance of Mustafa iftci in our literature.

Keywords: Mustafa ÇİFTCİ, Story, Structure, Theme

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	III
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	IV
TEŞEKKÜR	V
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
TABLolar DİZİNİ.....	X
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XI
1.GİRİŞ	1
2. MUSTAFA ÇİFTCİ'NİN HAYATI, EDEBİ ŞAHSİYETİ VE ESERLERİ	3
2.1. Mustafa Çiftci'nin Hayatı.....	3
2.1.1. Edebî Şahsiyeti ve Fikir Dünyası.....	4
2.1.2. Eserleri.....	8
2.1.2.1. Adem'in Kekliği ve Chopin.....	8
2.1.2.2. Bozkırda Altmışaltı	8
2.1.2.3. Ah Mercimeğim	9
2.1.2.4. Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım.....	9
2.1.2.5. Diğer	9
3. MUSTAFA ÇİFTCİ'NİN HİKAYELERİNİN YAPI VE TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	12
3.1. Hikâyelerin Yapı Bakımından İncelenmesi.....	12
3.1.1. Olay Örgüsü.....	12
3.1.2. Zaman.....	25
3.1.3. Mekân.....	35
3.1.3.1. Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerindeki Açık Mekânlar	40
3.1.3.2. Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerindeki Kapalı Mekânlar.....	42
3.1.4. Şahıs Kadrosu	46
3.1.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	54
3.1.6. Anlatım Teknikleri	60
3.1.6.1. Anlatma ve Gösterme	62
3.1.6.2. Tasvir	64
3.1.6.3.Özetleme	65

3.1.6.4. Leitmotiv/Leitmotif	66
3.1.6.5. Montaj	67
3.1.6.6. Diyalog	68
3.1.6.7. Geriye Dönüş Tekniği	70
3.1.6.8. Mektup Tekniği	71
3.1.6.9. İç Monolog	72
3.2. Hikâyelerin Tema Bakımından İncelenmesi.....	73
3.2.1. Aşk/Sevda	73
3.2.2. Yoksulluk.....	83
3.2.3. Evlilik	91
3.2.4. Arkadaşlık/Dostluk	93
3.2.5. Esnaflık.....	96
3.2.6. Zorbalık	98
3.2.7. Diğer	100
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	103
KAYNAKLAR.....	106
ÖZGEÇMİŞ.....	110

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Hikâyelerin tema ve olay örgüsü açısından sınıflandırılması.....	23
Tablo 2. Hikâyelerdeki zamanlar.....	35
Tablo 3. Mekânlar.....	46
Tablo 4. Anlatıcı ve bakış açısı	57
Tablo 5. Hikâyelerin temalarına göre sınıflandırılması	99
Tablo 6. Diğer temalar	101



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	63
---------------	----



1. GİRİŞ

Zamanla birçok değişime uğrayan hikâye türü, günümüzde öykü kelimesi ile aynı tür için ortaklaşa kullanılmaktadır: “Türsel anlamda en çok değişime uğrayan ve ilk örneklerinden en çok uzaklaşan edebî türlerden biri olan hikâye, günümüzde ismini dahi yeni bir isimle ortaklaşa kullanmaktadır. Aslında hikâyedeki bu durum edebî türün isimsel değişimi, roman türünden de tanıdık bir durumdur.” (Aslan, 2019: 2064). Alim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi* adlı çalışmasında öykü kelimesinin edebiyatımıza Nurullah Ataç aracılığıyla girdiğini ve bu iki ismin birbirinden farklı olarak kullanılması gerektiğini; birbirlerinin yerini tam olarak karşılamayacaklarını vurgulamaktadır. Necati Tonga ise öykü kelimesini uydurma bir kelime olarak görmektedir: “Öykü kelimesi, çağrışımı çok kuvvetli, girift olan hikâyeyi dilimizden kovmak üzere ortaya atılmış uydurma bir kelime olarak yorumlanabilir.” (2008: 377). Yine aynı doğrultuda bir yorumu Ömer Lekesiz yapar:

Öykü hikâyeyi dilimizden kovmak üzere uydurulmuş ama yerine uydurulduğu kelimeyi kovmak bir yana onun kıyıcılığına, biraz ürkek bir hâlde tutunmuş. Çünkü “kes şu hikâyeyi” demişiz de “kes şu öyküyü” dememişiz. Hikâyeyi telmihli, tecahül-i arifli, tevriyeli, istiareli kalıplarla rahatça kullanırken öyküyü daha çok edebiyatla ilişkilendirerek kullanmışız. Buna göre, yaşayan iki sözcüğün farklı içerikler yüklenerek kullanılması, bir zorunluluk olarak belirmiş (1998: 12).

Aynı tür için kullanılan bu iki ismin, farklı anlamlar taşıdığı ve öykü isminin tamamen uydurma olarak görüldüğü şeklindeki görüşler bir kenara bırakılarak hikâyenin tanımı yapılacak olursa hikâye; TDK’de bulunan anlamı ile *gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türüdür*.¹ İslam Ansiklopedisi bu türün tanımını şu şekilde yapar: *Yalın bir olayın çevresinde kişilerin ilişkilerini anlatma esasına dayanan edebî tür*. Kelime anlamı olarak Arapça kökenli olan hikâye, “anlatmak, tekrar etmek, nakletmek...” gibi anlamlara gelmektedir. Son dönemlerde popüler olarak kullanılan öykü kelimesinin manası ise aynı şekilde Arapça olan “taklit etmek” anlamına gelen öykünmek kelimesinden ortaya çıkmıştır.²

Kelime kökeninden çok edebiyat dünyasındaki yeri incelendiğinde; Batı edebiyatından, edebiyatımıza çeviriler eşliğinde geçtiği görülür. Çok köklü bir tür olmasına rağmen edebiyatımızda, hikâye adının kullanılmaya başlanması çok sonraları

¹ TDK

² HÜSEYİN YAZICI, "HİKÂYE", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hikaye#1> (01.10.2023).

gerçekleşir. Tanzimat ile ilk örneklerinin görülmeye başlandığı düşünülse de geçmişteki destan örnekleri incelendiğinde, hikâye türünün izlerine rastlamak mümkündür. Bu da demektir ki hikâye adı altında olmasa dahi farklı türler içerisinde bu türün izlerine rastlanabilmektedir. Hikâye olarak edebiyatımıza çeviriler eşliğinde dâhil olmuş olsa dahi edebiyatımızın önemli isimleri, bu türde özgünlüğü yakalamamızı sağlamıştır. Bu isimlerden birisi de çalışmamıza konu olan ve son dönemlerin popüler dizilerinden birisi olan Gönül Dağı'na hikâyelerinin derlenmesi ile hayat veren Mustafa Çiftci'dir.

Yozgat'ta doğup büyüyen Çiftci'nin, hikâyelerine genel çerçeveden bakıldığında çoğunlukla bu mekân etrafında şekillendiği görülür. Yozgat, sosyo-kültürel yapısı nedeniyle "taşra" olarak tanımlanır. Köksal Alver, *Taşranın Halleri* kitabında taşrayı şu şekilde tanımlar: "Dışarısı veya kenarı olarak ifade edilen taşraya, neyin dışı / kimin kenarı? Sorusu sorulduğunda verilecek cevap: Taşra merkezin kenarıdır" (2017: 11). Çiftci de merkezin kenarı olan Yozgat'ı hikâyelerinin temelinde oturturken, merkez olan Ankara'dan kopma yaşamaz. Sık sık Ankara'ya da değinmeyi ihmal etmez. Cemal Süreya, edebiyatımızın taşraya bakışını iki başlık olarak tasnif eder: *Kentli yazarların taşraya bakışı ya da taşralı yazarların taşraya bakışı*. Çiftci, bu iki başlık altında incelendiğinde ikinci kol olan *taşralı yazarların taşraya bakışına* örnek gösterilebilir. Çünkü taşra olarak tanımlanan Yozgat'ta doğup büyüyen Çiftci, hikâyeleri ile bizlere taşra hayatından kısa kesitler sunar. Bunu yaparken taşradaki insanların aile yapısını özellikle de baba figürü üzerinden, oğulları ile aralarındaki bağı inceler. Hikâyelerinde bolca diyalog tekniğini kullanarak taşranın samimi üslubunu bizlere yansıtır. Bu çerçeve de taşrada doğup büyüyen ve bu çevreyi hemen hemen her hikâyesinde okuyucuya hissettiren yazarın, eserlerini hayatından ayrı bir kefeye koymak doğru bir inceleme olmayacaktır. Bu yüzden ki çalışmamızın ilk bölümünde Mustafa Çiftci'nin hayatı olabildiğince ele alınacaktır. Çalışmanın devamındaysa incelenen hikâyelere değinilecek, yine aynı hikâyeler yapı ve tema bakımından incelenecektir. İncelememiz süreci boyunca bilgiler, kategorize edilerek sistematik bir biçimde Mustafa Çiftci'nin hikâye türüne bakışı ortaya konacak ve edebiyatımıza olan katkıları belirlenmeye çalışılacaktır.

2. MUSTAFA ÇİFTÇİ’NİN HAYATI, EDEBİ ŞAHSİYETİ VE ESERLERİ

2.1. Mustafa Çiftci’nin Hayatı

Edebiyatımızın yaşayan yazarlarından biri olan Mustafa Çiftci, 1 Haziran 1977 yılında; hikâyelerinde çokça bahsi geçen Yozgat’ta doğmuştur. Ebe Leylâ Hanım ve Memur Celal Bey’in ilk çocuğudur. İlk ve ortaöğretimini doğduğu şehirde tamamlamış ve ardından babasının hukuk okumasını istemesine rağmen, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü tercih etmiş ve bu okuldan 1999 yılında mezun olmuştur. 2000-2001 tarihleri arasında Güney Afrika Cumhuriyeti’nde bulunmuştur. Ona göre hayatının en güzel zamanlarını bu yıllar oluşturmaktadır (BBC News Türkçe, 2019). Kendi vatanına döndükten sonra yazarlıkla beraber radyo ve TV programcılığı, İngilizce okutmanlık gibi işlerde de çalışmıştır. Annesine çok bağlı olan yazar, ikisi yurt dışında biri yurt içinde olan toplam üç yüksek lisans programını annesine duyduğu özlemden dolayı yarıda bırakarak, Yozgat’a ailesinin yanına geri dönmüştür. Bu durumu kendisi şu şekilde açıklamaktadır: “Ben kariyerimi annemden ayrı kalmamak üzerine kurmuş bir adamım.” (BBC News Türkçe, 2019).

Yazar olmak gibi bir hayali olmayan Mustafa Çiftci, edebiyatla iç içe olması ve 2005 yılında tanık olduğu bir olay neticesinde hikâye ve deneme yazarlığına adım atmıştır. 2007 yılında ilk hikâyesi *Adem’in Kekliği ve Chopin*, Sivas’ta yayınlanan Akşar Dergisi’nde yayımlanmıştır. Farklı dergilerde yayımlanan hikâyeleri *Adem’in Kekliği ve Chopin* kitabında 2012 yılında toplanarak kitaplaştırılmıştır. Yazar tarafından yıllar içinde yapılan düzenlemelerin ardından aynı kitap, 2015 yılında İletişim Yayınları tarafından tekrar basılmıştır. Daha sonra 2016 yılına gelindiğinde yazar, Necip Fazıl Ödülleri’nde “İlk Eser” ödülünü almıştır. Yıllar içinde aynı yayınevi ile çalışarak iki kitap daha bastırılmıştır. Bunlardan ilki 2014’te basımı yapılan *Bozkırda Altmışaltı* kitabıyken, ikincisi ise; 2017’de basılan *Ah Mercimeğim* kitabıdır. *Bozkırda Altmışaltı* kitabı ile Türkiye Yazarlar Birliği tarafından “2014 yılının En İyi Hikâye Kitabı” ödülüne layık görülmüştür (Erdöl, 2020).

Annesine yürekten bağlı olan Çiftci, 2017’de annesini kaybetmesinin ardından büyük üzüntü yaşamıştır. Annesinin ölümünü kabullenmekte zorlanan Çiftci, başta Yozgat’tan gitmeyi düşünmüş olsa da bugün hâlâ doğup büyüdüğü şehrin belediyesinde AR-GE ofisi sorumlusu olarak çalışmaktadır. Evli ve iki çocuk babası olan yazar,

Yozgat halkı tarafından “Celal Bey’in oğlu” veya “Memur Mustafa Bey” olarak tanınmaktadır. Bunun yanında Çiftci, günümüzde sadece bir hikâyeye yazarı değildir. *Ot, Birikim, Cins, Nihayet, İtibar, Dergâh* gibi dergilerde ve Star gazetesinde hikâyelerinin yanı sıra deneme yazıları da yayınlanmıştır. Ayrıca yazma çalışmalarına hâlâ devam etmektedir (BBC News Türkçe, 2019).

2.1.1. Edebî Şahsiyeti ve Fikir Dünyası

Mustafa Çiftci, Yozgat’ta doğup büyümüş ve günümüzde de hâlâ aynı şehirde yaşamını sürdüren bir yazardır. Ele almış olduğu hikâyelerin çoğunda Yozgat’ı mekân olarak seçer. Çiftci, modern hikâyeye konularını ve mekânlarını bir köşeye bırakıp; taşrayı merkeze alarak ilerlemiş bir yazardır. Bunun nedeni ise; taşranın daima kötü, umutsuz ve hastalıklı bir bölge olarak görülmesine karşı çıkmak istemesidir. Çiftci’ye göre taşra ve taşra insanı, zaman içerisinde kalıplaşmış ifadelerle insanlara olumsuz olarak yansıtılmaktadır (Erdöl, 2020).

Katıldığı bir programda “Başka coğrafyalar yazmayacak mısınız?” sorusuna yazar; “Belki de bu bilinçaltının dışı vurumu gibi bir şey. Önce çocukluğunuzu anlatıyorsunuz sonra orta yaş anlatıyorsunuz ama bunun farkında değilsiniz. Rüya gibi.” (Çiftci, 2016) ifadeleriyle cevap verir. Bu sözüyle yazar, başka bir coğrafyaya geçemeyeceğini, geçiş yapılan hikâyelerin ise çok sığ olduğunu düşündüğünü ve bunun okuyucu tarafından hissedildiğinden bahseder. Yine aynı program içerisinde kitapları, yazılan kitap ve yapılan kitap olarak ikiye ayırır. Yazara göre farklı coğrafyalara açılmış kitaplar, uzun ömürlü olmayacaktır. Bu sebeple de kendi eserlerinin yazılan kitaplardan olmasını istediğini ve bu yüzden de farklı coğrafyalara açılmayacağından bahseder. Tüm bunlar yazarın, eserlerinde taşradan çok uzaklaşmamasının nedenini de açıklamaktadır (Çiftci, 2016).

Yazarın, taşra görüşünden sonra benimsediği bir diğer husus ise; edebiyatın insan hayatından beslendiği görüşüdür. Çiftci’ye göre edebiyat, umut ve mutluluk demektir. Nasıl ki bir insanın temel ihtiyaçları ekmek ve suysa, edebiyat da bu temel ihtiyaçlardan biridir onun için. Yazar, edebiyatın “iyi insan olma ihtimalini arttırdığını” (Çiftci, 2016) savunur. Çiftci için edebiyat, insanı temele alır ve yazarın dünyasından okuyucuya sunar. Çiftci, kendi yazıları hakkında şunları söyler:

İnsan hayatı karşısında edebiyatın durumu nedir mesela? El elin eşeğini türkü çağırarak ararmış. Biz de vatandaşın derdini kendimize hikâyeye ediyoruz. Ama hikâyenin sahibi asıl dert sahibi olandır. Yananı Allah görür. Bize de gösterir. Gördüğümüzü yazıyoruz. Ama ne görüyoruz? Çok gezmem ben mesela. Oturma odasından mutfığa geçmeye üşenen adamım.

Ama kalabalık sınıflarda okudum. Mahalle ortamında büyüdüm. Bunların etkisi vardır yazdıklarında mutlaka (Çiftci, 2018).

Mustafa Çiftci'deki yazma isteği küçük yaşlarda, doğduğu evde başlar. Okumuş bir ailede dünyaya gelmesinin yanında, annesinin onun ile kurduğu iletişim ve ona anlattıkları sayesinde Çiftci, okuyan bir bireyden yazar olmaya ilk adımlarını atar. Bunun yanında annesi ve anneannesinin iyi bir dinleyici olmaları ve Çiftci'yi yazma konusunda cesaretlendirmeleri sonucunda yazarda büyük bir yazma isteği uyanmış olur:

Gel zaman git zaman benim içimde dağlara taşlara sığmayan bir anlatmak hevesi belirdi. Ekmek kuyruğundaki sataşmaları, bir anda önüme çıkan kediyi, serçelerin toprak teyemmümünü hâsılı ne bulursam ne duyarsam ne görürsem anlatmak istiyordum. İçimden gelen anlatmak iştahını teskin için anlatmaya başladım... Önce annem ve anneanneme anlatıyordum. Sonra anlattıklarımı yazmamı istediler, yazdım. Biz bunları yayımlayalım dediler. Eh öyle olsun bakalım dedim. Anlattıklarımı yayınladılar. Yayımlananlar okundu (Çiftci, 2016).

Bunun yanında Çiftci, annesinin hayatındaki yerini şu cümlelerle açıklar:

Annem sevmenin ne kadar tılsımlı bir iş olduğunu yaşayarak gösterdi. Sevmeyi belleyen kişi birçok şeyi beraberinde öğreniyor. Sevmek çok öğretici bir şey. Aynı zamanda eksiklerinizi de severken görüyorsunuz. Hatır, gönül gözetken bir adam olmak sevdasına düşerseniz heybenize çok şey doluyor. Bununla beraber burada anlatamayacağım ana-oğul mahremiyeti içinde kalacak nice şeyler katmıştır annem bana. Bu vesileyle bir kere daha rahmet diliyorum (Gülsüm, 2021).

Yazmaya bu şekilde başlayan Çiftci, iki ana tema etrafında yazılarını şekillendirmiştir. Bunlardan ilki seveda, ikincisi ise yoksulluktur. Çiftci, “Benim iki tane damarım var: ilki seveda ilişkin, diğeri yoksulluğa ilişkin. Bu ikisinin etrafında dönüp duruyorum.” (Çiftci, 2016) sözleriyle hikâyelerinde çokça yer alan iki temayı vurgulamaktadır. Onu, seveda konusuna iten en temel olay ise dedesinin ölen eşiyle yaşadığı aşktır. Mehmet dedesinin ilk eşi Leyla Hanım, yaşadıkları dönemdeki yoksulluktan kaynaklı olarak yetersiz beslenir ve bunun neticesinde de dönem hastalıklarından vereme yakalanır. Hastaneye gitmelerine rağmen artık çok geçtir ve doktorlar yapacak bir şeyleri kalmadığından dolayı Leyla Hanım'ı eve gönderirler. Yolda dünyaya son bir kez bakmak isteyen Leyla Hanım, dışarıyı seyreder. Eve vardıklarında mahalledeki kadınlar Leyla Hanım'ın etrafına toplanır. Bu sırada Mehmet Dede'de işe gitmeye hazırlanır ve eşine bir isteği olup olmadığını sorar. Leyla Hanım ise eşinin yarım saat daha onunla kalmasını ister ve geçen bu yarım saatin sonunda Leyla Hanım vefat eder. Çiftci'nin dedesi, torununa ilk eşini hep gözü yaşlı anlatır. Yazarın annesinin adı da dedesinin İlk eşi Leyla Hanım'dan gelmektedir. Bu aşktan çok etkilenen Çiftci, kendi

kızının adını da Leyla koymuştur (Çiftci, 2016). Bu durumundan etkilenen yazar, birçok hikâyesinde aşkı hatta çoğunlukla aşkın mutlu sonla bitmeyen hallerini işler.

Hikâyelerinin beslendiği bir diğer tema ise yoksulluktur. “Yaşadığım memleket, yoksul bir memleket, zor bir memleket.” (Çiftci, 2016). Diyen yazar, bu şehrin yoksulluğunu da hikâyelerinin ana temalarından biri haline getirir. Bunun yanında yoksulluğu temele almasının bir diğer nedeni çalıştığı yerde başına gelen bir olaydır: Başkan yardımcısı, halkın sıkıntılarını dinlemek amacıyla belediye tarafından görevlendirilir. Çiftci de belediye çalışanlarından biri olduğu için orada bulunmaktadır. Sıkıntıları olan halk uzun bir kuyruk oluşturur. Bu kuyruk içinde Çiftci’nin dikkatini bir adam çeker. Üç buçuk saat sırada bekleyen adama sonunda sıra geldiğinde, adam kendi için hiçbir şey istemediğini ancak 10 yaşındaki kızına geçmiş bayram ayakkabı alamadığı için bayram boyunca ağladığını, ona bu bayram bir ayakkabı alabilmek istediğini söyler (Çiftci, 2016). Bir ayakkabı için saatlerce sırada bekleyen bu baba, Çiftci’nin hikâyelerindeki yoksulluk olgusunun temelini oluşturur.

Yoksulluk ve aşk temalarını esas alan Çiftci, bu iki kavramın Anadolu insanının ruhindaki anlamını ve tesirini ise şu şekilde açıklamaktadır:

Yoksulluğun sebebi hastalık, kıtlık, harp ve göçtür. Memleket çok uzun zaman bu dertlerden yakasını kurtaramamıştır. Yoksulluk bu açıdan bir sebep değil neticedir. Herkes her zaman az biraz yoksuldur. Uğruna türküler yakılan dertlerden biridir yoksulluk. Ama işin güzel tarafı bu memleketin çocuğu terbiyesini yoksulluktan değil dininden, geleneğinden almıştır. Yoksulluğu kendine hoca bellemiştir. Yoksulluğu birilerinin gözüne sokmamıştır. Bu haliyle yoksulluğu yaşamıştır. Yoksulluk töresi diyebiliriz buna. Aşk ise yoksulluktan daha kavi bir meseledir.bozkırın çocuğunun belini yoksulluk bükmez ama sevda bükür. Yoksullukla korkutamazsınız burayı. Çünkü yoksullukla yaşamasını bilir. Ama sevda soluk kesen, adamın böğrüne vuran bir sancıdır. Baş etmesi zordur. Türküler, şiirler, ağıtlar, masallar hep sevda sancısına merhem olsun diye vardır. Ama herkes bilir ki sevdaya merhemi bulmak Lokman Hekim’e bile nasip olmamıştır. Biz de merhemsiz bu yaranın hikayesini anlatmaya talip olmuştuz. Rabbim mahcup etmesin (Gülsüm, 2021).

Çiftci, ağırlıklı olarak aşk ve yoksulluk temalarını hikâyelerinde işlese de sadece bu iki temayla sınırlı kalmaz. Eğitim, evlilik, arkadaşlık, esnafılık gibi temaları da hikâyelerinde sıkça kullanır. Bulduğu taşrayı, taşranın günlük ve doğal dilini kullanmakla yetinmeyerek ve temele insanı yerleştirerek ilerler. İnsan temelli ve kendi çevresi etrafında şekillenen hikayelerinde esnafı da unutmaz. Hikayelerinde esnaf babalar ile farklı yerde olmayı ve farklı meslekler arzulayan evlatlar yer alır. Bu esnaf babalar, çocukları için bir gelecek planlar. Bu gelecekte ise çocukların önüne sadece iki seçenek sunulur; ilki babadan kalma mesleği devam ettirmek, ikincisi ise -çoğunluklukla Ankara’da- okuyarak meslek sahibi olmaktır. Ancak tüm hikayelerdeki çocuklar, bu iki yolu seçmez. Kendi yollarını ve kaderlerini çizen evlatlarla da karşılaşmak mümkündür.

Memur bir ailenin çocuğu olan Çiftci'nin esnaflığı bu kadar içtenlikle işleyebilmesi, gözlem yeteneğinin üst düzeyde olduğunun ve yaşadığı çevrenin farkında olduğunun göstergesidir. Çiftci'nin izlenimlerine göre esnaf, kaderine rıza gösterir. Fakat çocuklarının aynı kaderi yaşamalarına razı gelmez:

Ben memur çocuğuyum. Lojman gördüm. Resmi servislerle daireye gitti babam. Bana bu kadar esnaf hikayesi nasıl (b)ulaştı bilmiyorum. Ama esnaf deyince aklıma, “para kazanmak insanın ne çok vaktini alıyor” sözü gelir. Düşünün, esnaf dediğiniz, birçoğu üç kuruş para için çoğu zaman elektrik sobasının dibinde soğuk, kuytu dükkânlarda ömür tüketen insanlar. Ama onlar çocuklarının -ille de oğullarının- bu soba dibinde asker şafağı sayar gibi ömür tespahi çekmelerine razı olmazlar. İt dirliği bizimki derler. İt dirliği yani rezillik yani sözde bi düzen ama tam anlamıyla perişanlık (Uysal, 2014).

Yazarın üzerinde durduğu ve hikâyelerini beslediği son husus ise baba-oğul ilişkisidir. Çiftci, tek bir baba tipi üzerinde durmayarak; vurdumduymaz, hoşgörülü, fedakâr, kimi zaman beceriksiz, kimi zaman sorumsuz baba tiplerini karşımıza çıkarır. Türk toplumunda karşılaşılabilecek her türlü baba tipi işlenir. İyi ve kötü denilebilecek iki baba tipini de okuyucuya sunan yazar, karşıtlıkları vererek toplumdaki ideal baba karakterinde bulunması gereken özellikleri vurgular (Sakallı, 2017).

Bütün hikâyelerinde ele almış olduğu konular hayattan bir kesit niteliğindedir. Hiçbirinde olağan dışı bir olaya rastlanmaz. Gerçekçi bir yol izleyen Mustafa Çiftci, hikâyelerinde halk ağzı unsurları da kullanmaktan geri kalmaz. Onun bu özelliğini Betül Öztoprak, ele almış olduğu makalede şu şekilde özetler:

Her şeyden önce Yozgat halkının ağız özelliklerini eserlerine yansıtmakla işe başlayan yazar, geleneksel aile yaşantısının korunduğu söz konusu şehirde dedenin, babanın ailedeki yeri, kadın ve çocukların konumları, komşuluk ilişkileri, evlilik, düğün, cenaze işlemleri kısaca doğumdan ölüme kadar her aşamada yaşanılanları gerçekçi bir bakış açısıyla ve herkesin anlayabileceği bir üslupla dile getirmektedir (2022: 92-93).

Çiftci, hikâyelerinde gerçekçi ve anlaşılır bir üslubu yakalarken diyalog, anlatma, gösterme gibi teknikleri çokça kullanır. Diyalog tekniğinin kullanıldığı hikâyelerde bakış açısı sık sık değişiklik gösterir. Metne sorulan “Kamera kimde?” sorusu bizi anlatıcıya ve hikâyede kullanılan bakış açısına götürür. Kurmaca bir tür olan hikâyede ilk olarak bir anlatıcının varlığı hissettirilir ve bu anlatıcı kamerayı kumanda eden bir el konumundadır (Ayyıldız, 2004: 18). Çiftci'nin hikâyelerinde ise bu el, çoğunlukla kahraman bakış açısını kullanan anlatıcıdır. Başkişi genellikle başına gelenleri, kendi ağzından okuyucuya sunar. Ayrıca ilahi ve müşahit bakış açısını kullanarak yazdığı birçok hikâyesi de mevcuttur. Bunun yanı sıra Çiftci'nin hikâyeleri, tek bir duygu üzerinde kurulmaz. Karakterler birden çok duyguyu hissettirebilir. Birden çok duygu ile çatışma yaşayabilir ve monoton bir hayattan

ani dönüşler yaşayabilir. Örneğin karakterler bir anda beklenmedik bir olay karşısında ya mutlu ya da hüzünlü olabilir. Daha sonra birden eski monoton hayatına geri dönebilir. Hikâyelerini gerçekçi bir tavırla ele alan Çiftci, hayatın değişkenliğini duygular eşliğinde okuyucuya aktarır: “Duygu geçişlerini çok yoğun işler hikâyelerinde Çiftci. Bu da onun hikâyeciliğine gerçekçi bir yön kazandırır. Çünkü yaşam, tek bir duyguyla süregelen bir olgu değildir. Devamlı değişir.” (Demir, 2024: 3).

2.1.2. Eserleri

2.1.2.1. Adem’in Kekliği ve Chopin

Mustafa Çiftci’nin ilk hikâye kitabı, *Adem’in Kekliği ve Chopin*’dir. Farklı yerlerde yayımlanan hikâyelerinin bir araya getirildiği bir kitaptır. Kitabın ilk sayfasında “İzinden gitmeyi kendime şeref bellediğim babam Celal Çiftci’ye...” (Çiftci, 2012) diyerek, ilk kitabını babası Celal Çiftci’ye ithaf etmektedir. Kitap, ilk olarak 2012 yılında Ülke Kitapları’nda yayınlanmış, ardından Çiftci’nin yeniden düzenlemeleriyle beraber, 2015 yılında İletişim Yayınları tarafından yeniden basılmıştır. Kitap içerisinde, toplam 16 hikâye bulunmaktadır. Bunlardan ilki kitaba adını veren *Adem’in Kekliği ve Chopin*’dir. Devamında ise *Çati’ye Kıyamam*, *Anamın Adı Bahriye*, *Gülizar*, *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi*, *Kasap Kokusu*, *Eniştemin İlaçları*, *Kıpkırmızı*, *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih*, *Müjgân*, *Komik Oluyorsun İlyas*, *Neşeli Gelin*, *Portakal*, *Şırl Şırl*, *Turkuaz Ajansı*, son olarak da *Diyeşet* hikâyesi yer almaktadır. Kitap, toplam 16 hikâye ve 139 sayfadan oluşmaktadır. Yazar, kitap içerisinde göç, seveda, yoksulluk ve gurbet temalarını işlemiştir.

2.1.2.2. Bozkırda Altmışaltı

Yazarın, ikinci kitabı olan *Bozkırda Altmışaltı*, 2014 yılında İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. İlk kitabını babasına ithaf eden yazar, bu kitabının giriş sayfasında ise şu cümleyi kurar: “İçimden geldiği gibi sevgimi gösteremediğim Annem’e...” (Çiftci, 2014). Çoğu konuşmasında annesi ve ona olan sevgisinden bahseden yazar, bu kitabını sevgisini içinden geldiği gibi gösteremediği annesine ithaf etmektedir. Basıldığı tarih 2014’te Türkiye Yazarlar Birliği tarafından “En İyi Hikâye Kitabı” seçilmiştir. Toplam 160 sayfadan oluşan bu kitap, 7 adet hikâyeden meydana gelmektedir. Bunlar: *Handan Yeşili*, *Kara Kedi*, *Ensesi Sararmış Adamlar*, *Ankara’daki Evlatlar*, *Bir İğne Bin Kuyu*, - *Elif*, *Tine*, *Tolga- Piç Sevi*’dir. İlk kitabından farklı olarak bu kitap, ismini içerisinde yer alan hikâyelerin birinden almamaktadır. Hikâyelerin çoğu Yozgat’ta geçmektedir. Bu

sebeple bozkır, Yozgat'tır denilmesi mümkündür. Ayrıca altmışaltı, Yozgat'ın plaka kodu olmasıyla da dikkat çekicidir. Yazarın her iki kelimeyle de Yozgat'a atıfta bulunduğu görülür.

2.1.2.3. Ah Mercimeğim

Yazarın bir diğer hikâye kitabı da *Ah Mercimeğim*'dir. Toplam 107 sayfadan ibaret olan bu eser, 2017 yılında İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. İçerisinde toplam 6 adet hikâye bulunmaktadır. Bunlar: *Ah Mercimeğim*, *Baba Neredesin?*, *Bacanaklar*, *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde*, *Köfte Ekmek*, *Uykucu Duman* ve *Ben* şeklindedir. Çoğu kitabını birine armağan eden Mustafa Çiftci, bu eserini ise “Kardeşim, yoldaşım, arkadaşım Hüseyin Çiftci'ye” (Çiftci, 2017) diyerek kitabını Hüseyin Çiftci'ye armağan etmiştir. Kitap adını, ilk sayfalarda yer alan ve kendisinden yaşça büyük birine aşık olan bir gencin hikâyesinden almaktadır.

2.1.2.4. Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım

Çiftci'nin son hikâye kitabıdır. Bu kitap, 2021 yılında İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. Yazar bu son kitabını, “ Muhterem refikam Songül Hanım'a muhabbetle, hürmetle...” cümlelerini kurarak eşine armağan etmektedir. Kitap içerisinde toplam 16 hikâye bulunmaktadır. Bunlar: *Bir Avluda Üç Aile*, *Dilara*, *Maykıl'ı Pek Severdik*, *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım*, *Fikret ile Fattirik*, *Bağın Bahçenin Mühendisi*, *Derdimin Adı Rafet*, *Nuruş*, *Kara Tabak*, *Bir Yevmiyeye İki Muallim*, *Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz*, *Baktirim*, *Kitapçı Baytar*, *Mamay*, *Ev işi Varken Roman Okunur Mu?*, *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* şeklindedir. Bu eserinde yazar, benimsediği bütün görüşlerini hikâyelerine yansıtmaktadır. Bu 16 hikâye içerisinde bütün temalara rastlamak mümkündür. Kitabın arka kapağında yer alan şu sözler, içerisinde yer alan konuları özetler niteliktedir:

Anasına gurban oğullar, oğullarının sesinden her şeyi anlayan babalar. Badır budur konuşan eniştelere, eltiden yana dertli gelinler. Kafası cıva gibi ziv ziv akan deliler, lacivert pantolla beyaz göynek giyenler. Maykıl Ceksın'a taş çıkartan bebeler, Bergen konserine yevmiye sayan taşralı muallimler. Daha neler neler... Es garibin bağrına! Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım, bozkırın sesi, nefesi. Bazısında yokluk, bazısında gariplik kokusu... Mustafa Çiftci, her şeye rağmen gülen gözlerle bakıyor hayata. Kedere neşe katarak anlatıyor hikâyelerini (Çiftci, 2021).

2.1.2.5. Diğer

Yazarın sadece hikâyeleri bulunmamaktadır. *Kalfa Uykusu* adında bir deneme kitabı da mevcuttur. Toplam 188 sayfa olan bu kitap, 2021 yılında İletişim Yayınları

tarafından basılmıştır. Yazar bu kitabını “ Genç yaşta aramızdan ayrılan Duhan Çiftci’nin aziz hatırasına hürmetle” (Çiftci, 2021) diyerek Duhan Çiftci’ye armağan etmiştir. Kitap toplam üç ana bölüm ve birçok alt başlıktan oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Bölümlere geçmeden evvel, *Takdim ve Teşekkür* bölümünde, hissetmek ve hissettirmek gayretiyle yazan Çiftci’nin, bu yazılarının deneme olduğu fikri Tanıl Bora tarafından bu sözlerle ortaya atılmıştır: “...bu denemeler, edebi anlatıya yakın metinler, yani akıl fikir denemesinden ziyade bir deneme...” (Çiftci, 2021).

Kalfa Uykusu’nun yanında Tanıl Bora ile birçok ortak çalışmada da bulunmuştur. Tanıl Bora ve Adem Erkoçak tarafından derlenerek, 2015 yılında İletişim yayınları tarafından basılan 288 sayfalık “*Bir Berber Bir Berbere*” kitabı içerisinde Çiftci, “*Berber Dediğin*” yazısıyla yer almaktadır. Çiftci de dâhil olmak üzere toplam 17 ismin katkıları ile oluşturulmuş bir kitaptır. Bu isimler şu şekildedir: Mustafa Çiftci, Tanıl Bora, Adem Erkoçak, Süha Ünsal, Barış Bıçakçı, H. Bahadır Türk, Hasan Ali Toptaş, Gülname Turan, Ercan Kesal, Murat Toklucu, Ahmet Büke, Necip Sarıcı, Abdullah Çelik, Özer Korkunç, Gökhan Akçura, Tarhan Gürhan ve Sinem Erenler.

Yazarın Tanıl Bora ile yaptığı bir diğer çalışma da yine aynı yayınevi tarafından 2017 yılında basılan, “*Yengeler Cumhuriyeti*” kitabıdır. 182 sayfa olan bu kitaba Çiftci, sunuş yazısı ve “*Yengeler Cumhuriyeti*” yazısıyla katkı sağlamıştır. Yazar, “*Yengeler Cumhuriyeti*” yazısında Afrika’da yaşadığı bir olayı anlatır. Kitap, *Yenge Realitesi ve Yengeler Geçidi* isimli toplam iki bölümden oluşmaktadır. Çiftci, bu kitabın derlemesini Tanıl Bora ile birlikte yapmıştır. Bu iki ismin haricinde toplam 16 isim daha kitaba katkıda bulunmuştur. Bu isimler şu şekildedir: Metin Solmaz, Kiraz Akın, Ender Özkahraman, Cihan Aktaş, Ercan Kesal, Sema Aslan, Sema Karabıyık, Ethem Baran, Hüsrev Hatemi, Fatma Barbarosoğlu, Adem Erkoçak, Funda Şenol Cantek, Mahir Ünsal Eriş, Leyla Burcu Dünder, Rita Ender ve Deniz Erkul Düzgün.

İz Yayıncılık tarafından 2017 yılında basımı yapılan, editörlüğünü Köksal Alver ve Duran Boz’un üstlendiği *Mekân Hikâyeleri* kitabında Çiftci, “*Mekânımız Cennet Olsun*” denemesiyle karşımıza çıkmaktadır. Kitap toplam 61 yazarın mekân temalı yazılarından oluşmaktadır.

Tüm bunların yanında Mustafa Çiftci, 2018 yılından itibaren Star Gazetesi’nde köşe yazarlığı yapmaktadır. Ayrıca gerek Yozgat gerekse kitapları hakkında konuşmak için TV programlarına, çeşitli sempozyumlara, söyleşilere katılarak edebi tartışmalarda bulunmuştur. 2005 yılından itibaren deneme ve öykü yazılarını edebiyat ve kültür sanat dergilerinde yayınlamayı seçmiştir. Bunlardan birkaçı şu şekildedir: *Yeni Şafak Kitap Eki*,

*Aşkar, İtibar ve Birikim dergisi, Star gazetesi, Nihayet ve Cins Dergi, Ot Dergi, Dergâh,
Türk Edebiyatı Dergisi, Kitap-lık.*



3. MUSTAFA ÇİFTÇİ'NİN HİKAYELERİNİN YAPI VE TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. Hikâyelerin Yapı Bakımından İncelenmesi

3.1.1. Olay Örgüsü

Hikâye türünün temel yapı taşlarından biri olan olay örgüsü, metindeki vaka silsilelerinin zamana yayılarak oluşturulan anlatı bütünüdür. Bir başka deyişle olay örgüsü, “sebeup-sonuç ilişkisiyle bağlantılı olaylar ağının adıdır.” (Ayyıldız ve Birgören, 2017: 78). Aynı doğrultuda Forster’da neden-sonuç ilişkisine şu şekilde değinmektedir: “Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir” (2001: 128).

Çeşitli kavramlarla adlandırılan olay örgüsü; yazarının şahit olduğu, hayal ettiği veya düşündüğü her şeyi konu edinebilir. Ronald B. Tobias, kurgu diye tanımladığı olay örgüsünü; hikâye metnini ayakta tutan bir iskelete benzetir. Ona göre yazarın işlediği tüm ayrıntılar, bu iskeletin kemiğinde asılı bir şekilde bulunmaktadır (1996: 11). Forster’e göre ise olay örgüsünün özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Olay örgüsü yalın ve özlü olmalı.
2. Karmaşık olduğu durumlarda bile tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalı.
3. İçinde gizem olsa dahi okuyucuyu yanıltmaktan kaçınmalıdır (2021: 130-131).

Bunun yanı sıra olay örgüsü, çeşitli motiflerden oluşmaktadır. Bu motiflere, motif örgüsü adı verilmektedir. Metnin motif örgüsü, bakış açısına veya herhangi bir akım karşısındaki eğilimine göre değişiklik göstermektedir. Motif yerine çekirdek tabirini kullanan Şerif Aktaş, çekirdeğin metin içerisinden çıkarıldığında metnin vermek istediği mesajın anlaşılamayacağını belirtir. Araştırmacıların metnin çekirdeği ve bu çekirdeğin etrafında şekillenen metin halkalarının, eş zamanlı olarak incelenmesi gerektiğini savunur. Bu şekilde yapılan bir incelemenin araştırmacıya kazandıracaklarını şu şekilde açıklar:

Metin halkalarının tanziminde nakledilen vakanın edebi türe ve devrin modasına ait hususiyetlerin, eser vasıtasıyla ifade edilmesi istenen düşüncenin tesiri olduğu gibi anlatıcının vaka zinciri ve şahıs içindeki yeri, onlara nispetle bulunduğu mevkiide ehemmiyetli yol oynar. Bu bakımdan, metindeki muhtelif parçaları birleştiren kurallar bakış açısı ile de yakından alakalıdır. İşte bu karşılıklı ve çok yönlü münasebetlerin tamamını daha iyi tesbit etmek ve değerlendirmek için okuma ve yaratma zamanını karşılayan düz çizgi üzerinde metin halkası olarak fonksiyonlarını dikkate almak gerekir. Böyle bir hazırlık metni ‘art zamanlı’ bir sistem içinde incelemede yardımcı olacağı gibi ona ait unsurlarda bariz vasfi ‘eş zamanlı’ olan yeni bir sistem meydana getirmemize imkân hazırlayacaktır (1991: 72).

Mehmet Tekin'e göre kurmaca metinlerdeki olay örgüsünün edebi bir boyut kazanabilmesi için zamana, mekâna ve şahıs kadrosuna ihtiyacı vardır. Bunlar olmadan olay örgüsü, edebi bir değer taşıyamaz. Ancak bu gerekli malzemeler yeterli değildir. Olay örgüsüne zaman, mekân ve şahıs kadrosu düzleminde canlılık kazandıran, anlatım yani dildir. Tekin için olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu birer eşya olmaktan öteye geçemez. Onun için kurmaca metinlerde önemli olan dil ve anlatımdır:

...vak'ının (kurmaca yapının içinde yer alan vak'ının), 'edebi' bir boyut kazanması için bir mekâna, zamana ve şahıs kadrosuna ihtiyacı vardır. Bunlar, gerekli fakat yeterli değildir. Asıl olan, anlatımdır; yani dilin devreye sokulmasıdır. Dil, roman söz konusu olunca, bir bilinçlendirme mekanizmasıdır: Vak'aya "şahıs-mekân-zaman" düzleminde canlılık (hayatîyet) kazandıran dildir. Vak'a, şahıs, zaman ve mekân... Bütün bunlar nihayetinde birer malzemedir; eşyadır (2014: 70).

Edebi metinlerin sesi olan olay örgüsü, tek bir vak'a düzleminde ilerleyeceği gibi farklı vak'a yapılanmaları düzleminde de ilerleyebilir. Örneğin İsmail Çetişli olay örgüsünü üç ana başlık altında incelemektedir. Bunlar: Tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helezonik olay örgüsü şeklindedir.

Tek Zincirli Olay Örgüsü: Çoğunlukla başkişi ve başkişinin etrafında yaşanan olayların, kısa soluklu anlatıldığı olay örgüsü tipidir.

Çok Zincirli Olay Örgüsü: Asıl olayın etrafında türeyen ve zaman zaman olaylarda birleşmenin görüldüğü olay örgüsü şeklindedir.

Helezonik Olay Örgüsü: Birden çok olayın birbiri içerisine geçmesi durumudur. Hikâye içinde hikâye olarak tanımlanabilir. Böyle durumlarda önemli olan çerçeve hikâye ve iç hikâye arasında bulunan bağlantıların kurulabilmesidir (Çetişli, 2016: 82-86).

Aynı şekilde Şerif Aktaş da olay örgüsünü üç başlık altında sınıflandırır. Bunlar şu şekildedir:

1. Vak'a tek bir zincir halinde nakledilir: Bu gruba girenler, daha ziyade, Sergüzeşt romanı cinsinden eserlerdir.
2. Eserin Vak'ası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vak'a zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vak'a zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir.
3. Bir vak'a, bir başka vak'a içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vak'a ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vak'a zinciri yerine iç içe geçmiş

vak'alardan söz etmek yerinde olur. Halit Ziya'nın "Bir Şi'r-i Hayâl" adlı hikâyesi bu tarzda örnek olacak cinstendir (1991: 76-77).

Bütün bu bilgilerden hareketle Mustafa Çiftci'nin hikâyeleri değerlendirildiğinde, Çiftci'nin hikâyelerinde çoğunlukla tek bir olayın anlatıldığı ve metnin, o olay üzerinden ilerlediği görülür. Özellikle de aşk/sevda temasını ele aldığı hikâyelerde tek zincirli olay örgüsü tipinde olduğu gibi olay, âşık olan anlatıcı karakterinden etrafında tek yönlü olarak şekillenir. Aşk/sevda temalı hikâyelerinde Çiftci'nin belirli bir sıra takip ettiği görülür:

1. Hayatın monotonluk içinde gidişi.
2. Âşık olma hâdisesiyle monotonluğun kırılması. Yani âşığın sevgiliye dair hayaller kurması, ona ulaşip açılma çabaları göstermesi, bu esnada gündelik hayatı aksatan bir heyecan ve sarsaklık hâlinin karaktere hâkim olması.
3. Sevgiliye hiç ulaşamamak, karşılık bulmamak veya karşılık bulunsa dahi öne çıkan farklı engelleri aşamamaktan doğan hayal kırıklığının hâkim olması.
4. Nekâhet 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 hüznünlü bir hatıra olarak anımsamak (Bolat, 2020: 124).

Örneğin Çiftci'nin *Adem'in Kekliği* ve *Chopin* ve *Handan Yeşili* adlı hikâyelerinde bulunan ana karakterler, sıradan bir şekilde günlerini geçirirlerken âşık oluşları ile hayatları tepe taklak olur. İki karakter de sevgiliye ulaşma yolunda zorluklar yaşamaktadır. Özellikle de Adem karakteri, sevdiği kadının ismini dahi bilmemektedir. Bu da aşkın imkânsızlığını gözler önüne sermektedir: "Ben ne yapsam nasıl etsem bilmiyorum. İşe gidiyorum, eve geliyorum, ağzımın hiç tadı yok. Eski Adem öldü. Üstüne de beyaz bir örtü örttüler. Adını bari bileydim. Bir kalp çizerdim. Yazardım adını benimkinin yanına. Adem ile felanca derdim. Adını bileydim... Çok dua ettim: 'Hey gurban olduğum Mevlam bir daha göster bana.'" (Çiftci, 2015: 9).

Tıpkı Tuncay Bolat'ın yaptığı sıralamada olduğu gibi hem Adem karakteri hem de *Handan Yeşili* metnindeki Çetin karakteri, sevgiliye ulaşamamanın hayal kırıklığını yaşayarak normal hayatlarına geri dönerler. Bunun neticesinde de Adem, ailesinin uygun gördüğü iyi biriyle evlenir. Ancak Çetin karakteri için bu geçerli değildir. Çetin, normal

hayatına geri dönmekle yetinir. İki hikâyede geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılmamaktadır.

Geriyeye dönük, buruk bir aşk hikâyesi olarak anlatılan hikâyeler; *Komik Oluyorsun İlyas*, *Şırl Şırl*, *Ankara'daki Evlatlar* ve *Ah Mercimeğim* şeklinde sıralanabilir. Bu üç hikâyede de aşk; geçmişte hayal kırıklığı yaşatan, buruk bir anı olarak anlatılır. Ancak üçünün de hayal kırıklığı yaşama sebepleri farklıdır. Hem *Şırl Şırl* hem de *Ankara'daki Evlatlar* hikâyelerinde ele alınan aşk, karşılıklıdır. Ancak ikisinde de karşılaşılan zorluklar neticesinde büyük bir hüsrana yaşanır. Aynı şekilde iki hikâyede de aşkın önüne çıkan engel, anne karakteridir. *Şırl Şırl* hikâyesi, ismi verilmeyen genç kızın on altı yaşlarına dönmesiyle başlar. Henüz on altı yaşlarında olan genç kız, aynı köyden Bilal adında genç bir erkeğe âşık olur ve aynı şekilde aşkına karşılık bulur. Babasına çok düşkün olan genç kız, babasının Bilal ve kendisi hakkında dönen dedikoduları duymasından çekindiği için Bilal'e evlenme konusunda baskı yapar. Ancak bu iki sevdalıyı ayıran, Bilal'in annesi olur. Oğlunu buldukları yerden uzağa okumak için göndererek bu evliliğe mâni olur. Bu gidiş genç kız için çok yakıcı olur. Ancak o da aşk yolunda çektiği acıların mükâfatı olarak iyi bir evlilik yapar: “Felancanın oğlu felanca helal süt emmiş iyi bir adam çıktı. İki kızımız oldu, bana da iki kızıma da iyi bakar, bir gün olsun kırmaz beni, geçimimiz güzel, düzenimiz iyi, yani yuvamda mesudum, Rabbim herkese nasip etsin.” (Çiftci, 2015: 110).

Ankara'daki Evlatlar hikâyesinde ise tüm hayatını çocuklarının eğitimi için harcamış bir babanın, eski aşkı olan Güldane'nin oğlunun ondan yardım istemesi sonucu duygularının tekrar canlanması anlatılır. Gençliğinde Güldane'ye âşık olan Refet Efendi ne yaparsa yapsın Güldane'nin annesini evliliğe ikna edememiştir: “Güldane'nin bir aksi anası var idi... Hâşâ huzurdan eşek olmuş, kiritmiş, inat etmiş, vermemiştir Güldane'yi. Refet Efendi çok yanmış, Yozgat'ın bağında, bahçesinde çok haykırmış, biraz içmiş, biraz kusmuş ama Güldane'yi vermemişler.” (Çiftci, 2014: 78). Bu durum karşısında Refet Efendi'den kendisini kaçırmamasını istemesine rağmen Refet Efendi, cesaret göstermez ve sevdiğini kaybeder. Güldane'nin oğluna yardım ederek, onda tekrar hayal kırıklığı yaratmamak için çok çaba sarf eder. Ancak sonuç yine değişmez ve Güldane yeniden hayal kırıklığı yaşar:

Sonra güldane'nin yüzü yavaş yavaş değişti. Bakışı değişti. Otuz beş sene evvel bir gecede Refet'e, “Beni kaçır,” diye yalvaran kız oldu sanki O bakışı, o duruşu bilen Refet Efendi aynı yerden ikinci kere vuruldu. O zaman da, o gece de böyle bakmıştı Güldane... Cesaret edip de Güldane'yi kaçıramayan Refet Efendi, şimdi de çocuğu işe yerleştirememişti... Onlar gittiler, Refet Efendi oturamadı. Ayakta duramadı. Diyecek laf bulamadı. Baktı öyle uzun uzun gidenlere. O gece baktığı gibi. O gece giden ve otuz beş sene sonra bir kere daha gelen Güldane'ye baktığı gibi (Çiftci, 2018: 85).

İki hikâyeden farklı olarak *Komik Oluyorsun İlyas* hikâyesindeki aşk, karşılıklı değildir. Hikâyede Mühendis İrfan'ın, üniversite yıllarında Merve Hanım'a olan karşılıksız aşkı geriye dönük şekilde anlatılır. Bu hikâyeyi farklı kılan şey; diğer metinlerin aksine aşka karşı alaycı bir tavır sergilenmesidir. Uzun yıllar sonra eski aşkıyla bir köyde tesadüfen karşılaşan Mühendis İrfan'ın aşkı tekrar uyanır fakat Merve Hanım'ın, Mühendis İrfan'a karşı hisleri, yıllar içinde hiç değişmez. Onu hâlâ “salak” olarak görmektedir. Mühendis İrfan, tıpkı diğer hikâyelerde olduğu gibi iyi bir evliliğe sahiptir. Ancak Merve Hanım'ı gördüğünde yıllar önceki duyguları tekrar açığa çıkar: “Mühendis beyin, Merve Hanım'a olan dayanılmaz, karşı konulmaz, adamı hasta eden, zamanında Ankara sokaklarında afadersiniz eşşek gibi anırtarak şarkı söylettiren ilgisi, sevgisi, aşkı ne varsa hepsi birden depreşmişti. Şu anda elinden gelse, ceketini, gömleğini çıkarıp Merve'nin kolundan çekip “Heeyt ulan yeter, Merve gel kız buraya,” deyip alıp kaçırarak.” (Çiftci, 2015: 80). Hikâyede Mühendis İrfan'ın büyük aşkı, buruk bir aşk hikâyesi olarak karşımıza çıkar.

Geriye dönük, buruk bir aşk hikâyesi olarak işlenen son hikâye ise *Ah Mercimeğim*'dir. İsmi verilmeyen anlatıcı, henüz on beş yaşlarında iken kendinden yaşça büyük olan Aslı'ya âşık olur. Fakat hem çocukluğundan dolayı hem de Aslı'nın kendinden yaşça büyük olması sebebiyle aşkına hiçbir zaman açılmaz ve onu kaybeder. Aslı, durumu oldukça iyi olan biriyle evlenerek, başka bir şehre taşınır. Ancak anlatıcı, uzun yıllar boyunca onu unutamaz. Büyüyüp tüm imkânlarla sahip olduğunda bile Aslı'yı aklından çıkaramaz. Onun boşanıp, geri döndüğünü öğrendiğinde ise artık her şey tamamdır. Bu hikâyeyi diğerlerinden farklı kılan şey ise; buruk bir aşk hikâyesi olarak başlayan metnin, mutlu sonla bitmesidir. Mustafa Çiftci'nin aşk temalı hikâyelerinde sonu mutlu biten nadir hikâyelerindendir.

Mutlu sonla biten bir diğer hikâye ise *Müjgân*'dir. Tıpkı diğer hikâyelerde olduğu gibi hayatı monotonlaşan ana karakterin, âşık olması ile duyguları tepetaklak olur. Babasının terk edişiyile baba görevi üstlenen anlatıcı başkışı, köylerine mevsimlik işçi olarak gelen ailenin kızı Müjgân'a âşık olur: “Gülsem de ağlasam da Müjgân hiç aklımdan gitmiyor. Karnımdaki ateş yanıyor duramıyorum.” (Çiftci, 2015: 73). Ancak diğer kızlar gibi Müjgân'da köyde kalmak istemediğinden anlatıcının evlilik teklifini kabul etmez. Bunun üzerine anlatıcı, aşkından vazgeçmez ve bu ısrarı sayesinde Müjgân'ı evliliğe ikna eder.

Aşkın en masum şekli olan çocukluk aşkının anlatıldığı tek zincirli olay örgüsüne sahip hikâyeler ise; *Elif*, *Tina*, *Tolga* ve *Fikret ile Fattirik* adlı metinlerdir. İki hikâye de

çocukluk aşkını konu edinmektedir. Fakat *Elif, Tina, Tolga* hikâyesindeki çocukluk aşkı, Tolga karakterinde takıntı boyutuna ulaşırken *Fikret ile Fattirik* hikâyesindeki aşk, masum duyguların anlatıldığı bir metinden öteye geçmez. Ancak iki hikâyenin de diğer hikâyelerle olan ortak noktası ikisinde de kavuşma gibi bir durumun söz konusu olmamasıdır.

Hikâyelerinin çoğunda tek zincirli olay örgüsünü kullanan Çiftci, aşk temasını kullandığı hikâyelerinin haricinde de geriye dönüşler yaparak, geçmişten kimi zaman kötü ve hüznü kimi zaman ise iyi bir anı anlatıyormuş gibi bahseder. Örneğin *Derdimin Adı Rafet* hikâyesindeki başkişi, geçmişte yaşadığı kötü bir olay ve travmalar sonucu belirli bir nesneden nefret etmektedir. *Derdimin Adı Rafet* hikâyesinde yer alan ismi verilmeyen anlatıcının, kendisiyle aynı hastalığa sahip olan Rafet karakteri ile hastanede aynı odaya düştükten sonra başına gelenlerden ötürü; Rafet'e olan nefretini gazeteye yönelttiği görülmektedir. Aynı olgu, *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih* hikâyesinde de yer almaktadır. Anlatıcı olan Aysel karakterinin annesi, geçmişte kaplumbağa ile ilgili yaşadığı kötü bir anı yüzünden kaplumbağa ile ilgili her şeyden korkmaktadır. Kızının evlenmesini istemediği Engin'in, ona kaplumbağa kabuğundan yapılmış bir tesbih hediye etmesi, Engin'e karşı tamamen cephe almasına ve ölene kadar da damadına karşı iyi bir tavır takınmamasına neden olur. Öte yandan hüznü bir anı olarak karşımıza çıkan bir diğer olay örgüsü ise *Eniştemin İlaçları* hikâyesinde yer almaktadır. Bir çocuğun gözünden, bir evlilikte çiftlerin ölene kadar ki süreçte birbirlerinden nasıl uzaklaştıkları anlatılır. Çocukları olmayan bir çiftin, birinin kendini eve diğerinin ise şifalı ilaçlar yapmaya adanması zaman içerisinde birbirlerinden ne derece uzaklaştıkları gösterilir. Yine bir çocuğun gözünden, geçmişte okumak için verdiği mücadelenin anlatıldığı hikâye ise *Baba Neredesin?* hikâyesidir. Babasının tavırlarına ve ellerindeki imkânların kısıtlı olmasına rağmen okumak için verdiği mücadeleyi kazanan bir çocuk karakter söz konusudur. Metinde yer alan Bâki karakteri, Çiftci'nin yoksulluktan kurtuluş yolu olarak karakterlerine sunduğu eğitim için mücadele eden ve bu mücadeleyi kazanmış bir karakterdir. Aynı şekilde çocuk anlatıcının olduğu ve geçmişten bahseden bir diğer hikâye de *Maykıl'ı Pek Severdik* hikâyesidir. Bu hikâyeyi diğer çocuk anlatıcılardan farklı kılan şey, nadir kullanılan bir anlatıcı tipi olan biz anlatıcının -yani dördüncü şahıs anlatıcının- kullanılmasıdır. Buradaki çocuk karakterler tıpkı *Kıpkırmızı* ve *Derdimin Adı Rafet* hikâyelerinde olduğu gibi çocukların bulunduğu yere sadece yazları gelen Alamancı Faruk'un büyük oğlu Tarık tarafından zorbalığa uğrarlar. Çok sevdikleri Michael Jackson'ın kasetlerini izleyebilmek uğruna Tarık'ın türlü zorbalıklarına katlanırlar:

Sora sora öğrendim. Bir arkadaşımız, “iyi resim yapıyorum,” demiş ama Tarık’ı ikna edememiş. Tarık ondan boya kalemlerini çıtır çıtır yemesine istemiş. Arkadaş kırmızı boyadan başlayarak hepsini yemiş. Bir başka arkadaş Tarık’ın karşısında top sektirmiş. Tarık beğenmemiş. “Topunu bıçakla yarmama izin verirsen olur,” demiş. “Fos” diye cânım topu yarmış Tarık... (Çiftci, 2021: 23).

Bu hikâyeyi diğerlerinden farklı kılan şey ise yaşanan zorbalık sonucu bir nesneye nefretin yöneltmesi gibi bir durumun söz konusu olmamasıdır. Tarık gittikten sonra da çocuklar, Michael Jackson’ı aynı şekilde sevmeye devam eder. Zorbalığa uğrayan bir diğer karakter ise *Bağın Bahçenin Mühendisi* hikâyesinde yer alan İrfan karakteridir. Eşinin babasının sorduğu sorulara karşılık verememesi nedeniyle İrfan’ın, kaybettiği itibarını ve saygınlığını geri kazanma çabası anlatılır. Ancak bu hikâyede de zorbalık sonucu bir nesneye nefret yönetilmez ve diğer hikâyelerdeki gibi olay örgüsü geçmişte yaşanmaz.

Geçmişten bahseden ve tek zincirli bir olay halkasına sahip olan son hikâye *Dilara*’dır. Babası ile arası kötü olan ve geçimini düğünlerde oyunculuk yapıp para kazanarak sağlayan Yusuf karakterinin, montunun bile olmamasına rağmen elindeki tüm parayı arkadaşının sevdiği kızı kaçırmaya yardım etmek için harcaması anlatılır. Bu fedakârlığının sonucu olarak da arkadaşının çocuğuna Yusuf’un ismini vermek istemesi, onu duygulandıran iyi bir anı olarak gösterilir.

Aşk teması haricinde ele aldığı diğer hikâye metinlerinde Çiftci, olay örgüsünde belirli bir sıra takip etmez. En sık kullandığı temalardan bir diğeri olan yoksulluk temalı hikâyelerinin tümünde, tek zincirli olay örgüsünü kullanır. Karakterlerin hepsi, yoksullukla mücadele etmektedir. Bazı karakterlere yoksulluktan kurtuluş yolu sunulur. Örneğin; *Portakal* adlı hikâyede hayatında hiç portakal yiyemeyecek kadar fakir olan bir çocuğun kurtuluşu, eğitim ile gerçekleşir. Bu hikâyenin aksine *Diyeşet*, *Piç Sevi* ve *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyelerinde yoksulluktan kurtuluş yolu olarak evlilik gösterilir. *Piç Sevi* ve *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyelerinde evliliği yaparak hem kendini hem de ailesini kurtaran erkek karakterlerdir. Bu noktada dikkat çekici oldukları söylenebilir. İki hikâyeden farklı olarak *Diyeşet* hikâyesinde yapılan evlilik, zoraki bir evliliktir. Vefat eden eşinin ardından hayata tutunmaya çalışan Cemiyet Yenge’nin, uğradığı iftira sonucu namusuna laf gelmemesi adına iyi biriyle evlenmesi anlatılır. Aynı tema içerisinde yer alan diğer; *Gülizar*, *Kara Kedi*, *Köfte Ekmek*, *Kara Tabak* ve *Bir Yevmiyeye İki Muallim* hikâyelerinde tek zincirli olay örgüsü zemininde, yoksullukla mücadele eden karakterlerin başına gelenler anlatılmaktadır. Bu hikâyelerin

hepsinde karakterler, geçim derdi telaşıyla hayatla mücadele etmektedir. Aynı tema farklı açılardan ve farklı meslek çerçevelerinden okuyucuya sunulur.

Aynı şekilde iftci'nin evlilik ve esnaflığı temele aldığı tüm hikâyelerde tek zincirli olay örgüsünü kullandığı görülür. Olaylar, anlatıcı etrafında Şekillenir ve bu doğrultuda anlatılır. Evlilik konulu *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi* adlı hikâyede başta severek yapılan evliliğin, belirli bir zaman sonra problemlili bir boyuta taŐınması anlatılır. *Neşeli Gelin* hikâyesinde ise oğulları için neşeli bir gelin isteyen anne karakterinin, bu durumu kendine görev edinmesi ve sonucunda da bir nevi hüsrana uğraması anlatılır. Son olarak *Bir İğne Bin Kuyu* hikâyesinde oğlunun üzerinde baskı kuran baba karakterinin, zorla evlendirdiği oğlunun bu baskıdan kaçıŐı ve bu kaçıŐ sonucunda pişman olması anlatılır. *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi* ve *Neşeli Gelin* hikâyelerinden farklı olarak zorla yaptırılan evliliğin sonuçları vurgulanmaktadır.

Mustafa iftci, esnaflık müessesini ele aldığı hikâyelerinde aynı Şekilde tek zincirli olay örgüsü tipini kullanmayı seçer. Esnaflık müessesesi, farklı meslek gruplarına sahip insanların gözünden okuyucuya sunulur. Örneğin; *Kasap Kokusu* hikâyesi, babası kasap olan bir çocuğunun gözünden aktarılır. Et kokması sebebiyle eşiyle problem yaşayan baba karakterinin, zamanla modernleŐen yaŐamla birlikte et kokmayacak kadar mesleğinin değerinin düşmesi anlatılır. Aynı modernleşme, *Turkuaz Ajans* hikâyesinde daha net Şekilde görülür. Tabelacı olan Asım'ın mesleğini oğluna bırakması ile işlerin işleyişi tamamen değişir. İŞlerin deęiŐmesine adapte olamayan babası Asım'ı sık sık uyaran Nurettin, geçirdiği kaza sonucu babasının işleri gayet başarılı yönettiğini görmesiyle haksızlık ettiğinin farkına varır. Farklı bir meslek grubunun ele alındığı son hikâye *Kitapçı Baytar*'dır. Veterinerlik okuyan gencin, okulu bırakmak zorunda kalması sonucu kitapçılık mesleğine yönelmesi anlatılır. Ancak babasının desteği ve ısrarı üzerine okulunu bitirir ve kendi mesleğini yapar hale gelir. Buna rağmen kitapçı dükkânını kapatmaz.

Çiftci, çoğu hikâyesinde olduğu gibi farklı konuları işlediği hikâyelerini de çoğunlukla tek zincirli olay örgüsü üzerine kurmuŐtur. Tıpkı *Baba Neredesin?* hikâyesinde olduğu gibi *Bir Avluda  Aile* metninde de eğitim için verilen mücadele anlatılmaktadır. *Baba Neredesin?* hikâyesinin aksine burada mücadele eden kişi, anne karakteridir. Anne karakterinin eşinin babasından gördüğü olumsuz tavırlara karşın, çocuğunun eğitimi için elinden geleni yapması anlatılır. Buradaki anne karakterinin zıttı olarak *Ev İŞi Varken Roman Okunur Mu?* hikâyesinde yer alan anne karakteri, okumaktan daha çok ev işlerine önem veren bir tiptir. Hikyedeki vak'a; annesinin baskılarına karşın kızının bulduğu her fırsatta okumaya çalışması ve hatta eşini bile bunu göz önünde

bulundurarak seçmesidir. İki hikâyeden farklı olarak *Anamın Adı Bahriye* hikâyesinde istediği partide mebus olma hayalleri kuran anlatıcının, kızının Tonguç adındaki bir gence kaçmasıyla yaşadığı problemler ve hayallerine veda edişi anlatılır. Konusu pişmanlık olan *Baktirim* hikâyesinde ise hasta olan oğlunun hastalığını ciddiye almayan bir babanın, evladının engelli kalmasıyla yaşadığı pişmanlık sonucu akli dengesini kaybetmesi anlatılır. Son olarak *Mamay* hikâyesinde ailesinden daha çok babaannesine bağlı olan bir çocuğun, babaannesiyile birlikte geçirdiği zamanlar ve onu yatılı okula ikna etmesi anlatılır.

Çiftci'nin nadiren kullandığı çok zincirli olay örgüsü; *Bacanaklar*, *Uykucu Duman ve Ben*, *Nuruş* isimli hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. Çok zincirli olay halkaları, anlatıcı etrafında bir araya gelmektedir. Örneğin; *Bacanaklar* hikâyesinde birbirlerine bacanak diye hitap eden iki çocuğun aileleri ile ilgili yaşananlar, çocuklar etrafında bir araya getirilir:

“İkinci eş, yani Zakir’in anası Almanya’ya gitmiş, bir daha gelmemiştir. Adı Tuğçe’ymiş. Zakir’in babası bir zamanlar Almancıymış. Almanya’da bu kadınla tanışıp evlenmiş. Sonra biriktirdiği paralarla buraya gelmiş. Kadın onunla kalmak istememiş. Zakir’i de bırakıp dönmüş Almanya’ya.” (Çiftci, 2017: 46). Öte yandan ismi verilmeyen anlatıcının, babası ile arasındaki ilişki de olay halkasının bir başka zinciridir:

Anama eziyet ettiği, para getirmeyip hovardalık ettiği için kızdığım babama uykusundayken acırdım... Babam uykusundan evvel benimle oynamak isterdi... Babamın bu oyununu sevmiyordum. “Baba ben sadece senin yanında oturayım, sen bana tırla mal çektiğin İran’ı, Irak’ı anlat. Boğuşmak neymiş ki? Demek isterdim... “Eve daha sık gel, gelince anamla konuş, bizimle daha çok kal,” demek isterdim (Çiftci, 2017: 48).

İki farklı hayatın ortak noktası, bu iki bacanaktır:

Babam imtihan meselesini bilmiyordu çok detaylı olarak. Ama annemin sevinmesine bakarak o da ilk defa bana sarıldı. İnsanın babasının sarılması çok başka bir şeymiş. Zakir’in babası ise çok gözyaşı döktü. Sakallarından aşağı inan yaşları Zakir sildi. Babasının gönlü olsun diye “Üzülme baba, ben yurt müdürleriyle görüşüp seni yanıma aldıracağım,” dedi. Zakir babasının üzüldüğünü zannetti ama Zakir’in babası şükrediyordu. “Kurtardın kendini aslanım,” diyerek öptü kokladı Zakir’i (Çiftci, 2017: 56).

Ayrıca Zakir’in üvey annesi ve üvey kardeşleri ile yaşadığı problemler de farklı olay halkalarından biridir. Bir diğer hikâye olan *Uykucu Duman ve Ben*’de asıl olay, ismi verilmeyen anlatıcı genç kızın okul yıllarında iftiraya uğramasıdır. Ancak öncesinde hem genç kızın ailesiyle yaşadıkları hem de *Uykucu Duman* lakaplı Nezaket Hanım’ın başına gelenler farklı olay çerçeveleriyle okuyucuya sunulur:

Ben okumak istemiyordum ki. Anama kalsa doğru olan da buydu. Yani benim okumam boş bir işti. Ama babamın askerde yaşayıp unutamadığı, bize de unutturmadığı bir hatırası vardı. Asker arkadaşı Mustafa demiş ki, 'Benim hanımım hemşiredir. Parasını kazanır. Gözüm arkada kalmaz.' Bu cümle babamın aklına kazanmış. 'Kızım okuyacak, hemşire olacak. Parasını kazanıp kimseye muhtaç olmayacak.' Bu cümlelerle büyüdüm (Çiftci, 2017: 97).

Babasının ısrarları üzerine üniversiteyi kazanan genç kız, Uykucu Duman'ın pansiyon evine yerleşmesiyle asıl olayın olduğu bölüme geçilmiş olur. Hikâyenin diğer çerçeve olaylarından biri de Nezaket Hanım'ın yaşadıklarıdır:

-Kocamın aklına girdiler. Libya'sı batsın. Kim dediye herif Libya sevdasına düştü. 'Şantiyede yatar kalkarım. Bulgur bulamaç yerim. Vara yoğa harcamam, para biriktirim. Sonra bir ufak kamyon alırım. Ev taşırım, sebze getiririm, kömür çekerim o kamyonla. Geçinir gideriz, sadece iki sene sabretsek yeter,' dedi. Ama orada parasını vermemişler. Bizim herif ecik it otuydu. İnatlaştı mı inatlaşırdı. Paramı alamadım diye kamyonunu mühendisin üstüne sürmüş. Onlar da boş değil tabii. Şantiyede mühendisin köpeği olmuş bir herif küreği nasıl indirdiyse, bizim herifin kellesinden kan boşanmış. Orada gömdüler, getirtiler bile (Çiftci, 2017: 101-102).

Ayrıca Nezaket Hanım'ın oğluyla ilgili yaşadıkları da başka bir çerçeveden anlatılır:

Benim bebem iki yaşına gelmişti. Adı Baran'dı. Yürümeye başlamıştı. Dur durak bilmeden yürüyordu. Ne bulursa kırar dökerler ya, o yaşta... Çok oynardı bu halıyla. İşte bak halıda el izleri bile durur. Duvarda asılı olduğundan boyu yetmez, benim kucağıma gelmek isterdi... Geyikleri okşardı. Dili dönmez, geyik diyemezdi de, 'meyik meyik' diye severdi. Baran'ım ne isterse yapardım. Rahat büyüsün derdim. Nasıl güzel büyüyordu yavrum. Etileri bıdık bıdık, gözleri erik gibi. Ama nazar ettiler yavruma. Bir gece ateşlendi yavrum. Ben de sirkeli bez koydum alnına, başında beklerken uyumuşum. Sıçrayıp uyandım, hemen yavrumun ateşine baktım. Ateş ne gezer. Baran'ım bizi koyup gitmiş. Cansız yavrumu kucakladım. Kuş gibiydi kızım, kuş gibi... (Çiftci, 2017: 106).

Asıl olay ise; okumakta gözü olmayan genç kızın, sevgilisiyle gününü gün ederken babasının uyarısı üzerine kendisine gelmesiyle başlar. Genç kız, okuyabilmesi için sevgilisi Cenani'den ayrılması gerektiğinin farkına vararak, onu terk eder. Ancak o günden sonra işler iyice tersine döner. Cenani, genç kızla barışamayınca hem genç kızın kötü yolda olduğu hem de yaşadıkları pansiyonda genç kızların pazarlandığına dair iftiralar atar. Bu iftiralar, büyüyüp içinden çıkılmaz bir hâl alınca, iş karakola taşınır. Aileleri aranan genç kızların hepsi evlerine dönerken, anlatıcı genç kızın ailesi onu reddeder. Böylelikle Uykucu Duman'ın taşlanan evinde ikisinden başka hiç kimse kalmaz.

Çok zincirli olay halkasına sahip son hikâye ise *Nuruş* hikâyesidir. Asıl vak'a, ailesi vefat eden Nuruş'un, çocukluktan itibaren birlikte yaşadığı ailenin vefatı ile hem hikâyenin anlatıcısı hem de vefat eden ailenin oğlu olan kişinin onu kendi yanına

almasıdır. Olayın çerçevelerinden ilki Nuruş'un ailesinin başına gelenlerdir: "Annesi bizim için uzun zaman çalışmış. Mutfakta bir kazan üzerine devrilmesiyle çok şiddetli yanmış. Epey süre hastanede kalmış ama kurtulamamış. Nuruş o sebepten süt içmez, içeni sevmezdi. Ayrıca rahmetli babası bizim benzinliğe mazot taşırken tanker devrilmiş, yanarak ölmüştü. Nuruş her fırsatta mezarlığa gider, tanısın tanımaysın tüm mezarlara su dökerdi." (Çiftci, 2021: 47).

Asıl vak'anın gerçekleşmesine vesile olan bir diğer olay ise Nuruş'un anlatıcının amcasıyla yaşadıklarıdır: "Aradan geçti bir zaman. O günlerde bir telefon geldi. Arayan amcamın hanımıydı. Nuruş'u ilçenin yaramaz adamları kızdırmışlar. Nuruş da en iyi bildiği işi yapıp adamların evini taşlamış. Cam çerçeve koymamış. Amcam da Nuruş'u epeyce hırpalamış. Ben haberi alır almaz memlekete vardım. Nuruş amcamdan yediği dayak sebebiyle yattığı yerden kalkamıyordu ama yatarken bile konuşmayı kesmedi." (Çiftci, 2021: 50).

Asıl olay ise; anlatıcının Nuruş'u yanına almasıdır. Nuruş, burada tüm kötü huylarından vazgeçer ve iyi yönde bir gelişim sergiler: "Bir zaman sonra Nuruş'un kıyafetinde devrim yaptık. Keçe yeleğini, kalın çoraplarını çıkarıp saçlarına bir ayar verince kat kat elbisenin altından serçeler gibi bir kız çıktı." (Çiftci, 2021: 52). Aynı değişim Nuruş'un davranışlarına ve tavırlarına da yansır. Hatta herkes artık ona Nuruş değil, annesinin takmış olduğu Nuriye ismiyle seslenmeye başlar.

Çiftci'nin olay içinde farklı bir olay anlattığı ve nadiren kullandığı helezonik yapıya sahip hikâyeleri; *Ensesi Sararmış Adamlar* ve *Kıpkırmızı* hikâyeleridir. *Ensesi Sararmış Adamlar* hikâyesi; eşi Belgin Hanım'ın kaybindan sonra büyük bir hüzne kapılan Haydar Bey'in, eski arkadaşı olan Taksici Sadi ile karşılaştıktan sonra tekrar hayata tutunmasını anlatmaktadır. Bu hikâyeyi helezonik kategorisinde incelememizin sebebi ise; hikâyenin olay örgüsüyle bir bağlantısı bulunmayan Kamber'in yaşamının anlatılmasıdır:

Kamber bekçi iken çok sıkıntı çekti. Yokluk olur da böyle mi olur? ... Bahçenin hatırına kira almadılar. Amma Kamber başka yere gidemedi. Gidip de bir iş bir yapamadı. Zaten sanatı da yok. Sağda solda yük çekti. Bahçeden kırılan dalları, milletin bağdan budadığı çubukları kışın yakacak etti kendine. Ben bilirim kasaplar akciğerleri, 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 (Çiftci, 2014: 61).

Kamber, yaşadığı geçim derdi yüzünden çocuklarını yetiştirme yurduna veren bir babadır. Ancak burada dikkat çeken şey Kamber değil, kızı Meliha'nın yurda verilmemek adına göstermiş olduğu çabadır. Aynı düzlemde oluşturulan ve farklı iki olayın anlatıldığı bir diğer hikâye ise *Kıpkırmızı*'dır. İsmi verilmeyen çocuk karakterinin domatesi çok

sevmesi, bir sabun görüşüyle hülyalara dalması ve inat ederek dedesine geçmişi anlatması asıl olay gibi gösterilir. Ancak buradaki asıl olay; dede karakterinin domatesten nefret etmesine sebep olan askerlik yıllarındaki çavuştur. Çavuş domatesi çok seven ve askerlerine her türlü eziyeti yapan bir adamdır. Bir gün çavuşun dede karakterinin ensesine vurduğu tokat, bardağı taşıran son damla olur ve dede karakteri çavuşa saldırır. Sonucunda aldığı ağır cezalar bile çavuştan kurtulmuş olmanın verdiği mutluluğu engellemez: “En son hatırladığım bu laflar oldu, ondan sonrasını bilmiyorum, ben çavuşa Allah ne veriyse vurmuşum, bizi zor ayırmışlar, iki ay ceza aldım, o iki ay boyunca burnumdan getirdiler, sen çavuşa el kaldırmışsın, koyarlar mı kendi haline, her türlü pis işi yaptım, hela bile temizledim ama hiçbiri umrumda değil, çavuşun domatesinden kurtulmuşum ya...” (Çiftci, 2015: 66).

Tablo 1. Hikâyelerin tema ve olay örgüsü açısından sınıflandırılması

Temalar	Tek Zincirli Olay Örgüsüne Sahip Hikâyeler	Çok Zincirli Olay Örgüsüne Sahip Hikâyeler	Helezonik Olay Örgüsüne Sahip Hikâyeler
Aşk/Sevda	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Adem'in Kekliği ve Chopin</i> • <i>Çati'ye Kıyamam</i> • <i>Müjgân</i> • <i>Komik Oluyorsun İlyas</i> • <i>Şırl Şırl</i> • <i>Handan Yeşili</i> • <i>Ankara'daki Evlatlar</i> • <i>Elif, Tina, Tolga</i> • <i>Ah Mercimeğim</i> • <i>Fikret ile Fattirik</i> 		

Tablo 1. (Devamı)

Yoksulluk	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gülizar</i> • <i>Portakal</i> • <i>Diyeşet</i> • <i>Kara Kedi</i> • <i>Piç Sevi</i> • <i>Bahar Eyyamında</i> <i>Bülbül Sesinde</i> • <i>Köfte Ekmek</i> • <i>Kara Tabak</i> • <i>Bir Yevmiyeye İki</i> <i>Muallim</i> 		
Evlilik	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bildiğin Kara</i> <i>Koca Hikâyesi</i> • <i>Eniştemin İlaçları</i> • <i>Neşeli Gelin</i> • <i>Bir İğne Bin Kuyu</i> 		
Arkadaşlık/Dostluk	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maykıl'ı Pek</i> <i>Severdik</i> • <i>Cengiz Biyoloci</i> <i>Okuyacak Yavrum</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bacanaklar</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ensesi</i> <i>Sararmış</i> <i>Adamlar</i>
Esnaflık	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Kasap Kokusu</i> • <i>Turkuaz Ajans</i> • <i>Kitapçı Baytar</i> 		
Psikolojik Buhran	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bağın Bahçenin</i> <i>Mühendisi</i> • <i>Derdimin Adı</i> <i>Rafet</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Kıpkırmızı</i>
Diğer	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Kaplumbağa</i> <i>Kabuğundan</i> <i>Doksan Dokuzluk</i> <i>Tesbih</i> • <i>Bir Avluda Üç</i> <i>Aile</i> • <i>Ev İşi Varken</i> <i>Roman Okunur</i> <i>Mu?</i> • <i>Anamın Adı</i> <i>Bahriye</i> • <i>Baktirim</i> • <i>Mamay</i> • <i>Baba Neredesin?</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Uykucu</i> <i>Duman ve</i> <i>Ben</i> • <i>Nuruş</i> 	

3.1.2. Zaman

Her anlatı, edebi bir boyut kazanabilmek için olay örgüsü, mekân ve şahıs kadrosunun yanı sıra bir zamana ihtiyacı duyar. Metnin yazarı, anlatıyı başlatmak ve bitirmek için zamanı kullanır. Mehmet Tekin'in değindiği gibi roman ve hikâye türleri ister yazı ister söz ile sunulsun, insanın inşa etmiş olduğu bir yapıdır. Belli bir amaç doğrultusunda inşa edilmiş bu yapı, zaman eşliğinde gerçek değerine ulaşır. Bu sebeple anlatı, belli veya belirsiz bir zamanda ortaya çıkar (2014: 122). Forster'ın "Her romanda bir saat vardır" (1982: 68) ifadesi bütün anlatma ve gösterme esasına bağlı metinler için olduğu gibi hikâye türü içinde geçerlidir. Örnek alınarak kurgulanan dünyanın bir parçası olan insan için zaman, önemli bir olgudur. Bu parçanın kronolojik olarak aktarılmamasının, gerçeklikten uzaklaşmak olduğunu İsmail Çetişli şu şekilde açıklar: "Olaylar belirli bir zaman koridoru içinde başlayıp biter; insanlar yine belli bir zaman koridoru içinde büyürler. Günler, aylar, yıllar birbirini kovalar; mevsimler değişir. Aksi takdirde adı geçen türler, gerçeklik intibasını büyük ölçüde kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalırlar." (2016: 96). Çetişli'nin zamanın kronolojik olarak aktarılması hususundaki bu sözleri, geleneksel anlatıların bir özelliğidir. Ancak postmodernist anlatılara bakıldığında, bu kronolojik sıranın yıkıldığı görülür. Metinlere, psikolojik zamanın dâhil oluşuyla zaman kavramı iç içe geçmiş bir vaziyet alır. Ancak Çiftci'nin hikâyelerinde bu tür bir zaman anlayışı bulunmamaktadır. Onun bütün hikâyeleri, zaman anlayışı açısından geleneksel hikâye anlayışının izinden gitmektedir.

Edebi anlatı türlerinde zaman, yazarlar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır. Örneğin edebi eserleri bir iletişim vasıtası olarak tanımlayan Şerif Aktaş, zamanı; vaka ve anlatma zamanı olarak iki şekilde inceler: "...anlatma esasına bağlı bir eserde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya vaka zincirinin meydana getirdiği bir zaman dilimi ve yerine göre, onların anlatıcı rolünü yüklenmiş fiktif kahraman tarafından idrak edildiği bir an mevcuttur." (1991:118-119). İsmail Çetişli de Şerif Aktaş'la aynı düzlemde bir sınıflandırma yapar. Zamanı, vak'a zamanı ve anlatma zamanı olarak iki şekilde sınıflandırır:

Vak'a zamanı: Roman, tiyatro ve hikâyede, olayların başlama noktası ile bitiş noktası arasında geçen zamana vak'a zamanı denir.

Anlatma zamanı: Roman ve hikâyedeki olayların, anlatıcı tarafından görülüp, öğrenilip, yaşanıp, idrak edildikten sonra, kendi tercih ve imkânlarına göre okuyucuya nakledildiği zamandır (Çetişli, 2016: 96-98).

Çoğu araştırmacı zamanı vak'a ve anlatma zamanı olarak ayırmaktadır. Ancak bunlara farklı isimlerin de verildiği görülmektedir. Örneğin Mustafa Ayyıldız ve Hamdi

Birgören'in kaleme aldığı *Edebiyat Bilgi ve Kuramları* adlı kitap içerisinde zaman, eş zaman (Vak'a zamanı ya da reel zaman) ve art zaman (kırılmalar) şeklinde incelenmiştir: "Eş zaman metnin gerçek zamanıdır. Olaylar bir yerde başlar bir yere kadar devam eder ve biter. Ancak eş zaman paralelinde, geri dönüşler, geleceğe gidişler yoluyla anlatıcı (yazar), ikinci bazen üçüncü zaman çizgileri meydana getirebilir. İşte bunlara art zaman adı verilir." (2017: 79).

Tüm bunlara ek olarak Nurullah Çetin, zamanı sınıflandırırken vaka ve anlatma zamanının yanı sıra nesnel zaman olarak da ayrı bir başlık açar: "Kozmik zaman. Takvime bağlı olan zaman. Çerçeve zaman. Aktüel zaman. Somut, var olan, gerçek zaman. Dış zaman, geçip giden tarih. Dış dünyanın, evrenin, toplumların yaşamış oldukları, insan bilincinin bir bakıma dışında kalan genel zamandır." (2013: 127). Bu ifadelerle Nurullah Çetin, belirli bir zaman diliminde yaşanan bir olayın konu alındığı anlatılarının zamanının, gerçek zaman dilimi ile ilişkisinden bahsetmektedir. Örneğin; Birinci Dünya Savaşını konu edinen bir romanın nesnel zamanı, 1914 ve sonrasıdır (2013: 127).

Mustafa Çiftci'nin hikâyelerine bakıldığında zamanın çoğunda belirsiz olduğu görülmektedir. Ancak değindiği bazı hususlar neticesinde, metinlerin zamanları tahmin edilebilmektedir. Tıpkı Nurullah Çetin'in değindiği gibi nesnel zamanın -yani gerçek zamanın- tahmin edildiği hikâyeleri şu şekildedir: *Maykıl'ı Pek Severdik*, *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* ve *Bir Yevmiyeye İki Muallim*. Michael Jackson hayranı çocukların başına gelenlerin anlatıldığı *Maykıl'ı Pek Severdik* hikâyesinin "O zamanlar..." diye başlamasından anlaşılır ki vaka ve anlatı zamanı aynı değildir: "O zamanlar Maykıl Ceksın yeni yeni ameliyatlar geçirip elini yüzünü doktor milletinin insafına bırakıyordu." (Çiftci, 2021: 21). Bu cümleden hareketle hikâyenin, vaka zamanının Michael Jacksın'ın ameliyat olmaya başladığı dönemler yani 1977'li yıllara tekabül etmektedir. Hikâyenin sonuna gelindiğinde ise "****" işareti ile otuz yıllık bir süre atlanarak anlatı zamanına geri dönülür. Michael Jacksın ve Mücteba Abi vefat etmiş ve teknoloji ilerlemiş durumdadır. Michael Jacksın'ın ölüm tarihi göz önüne alındığında anlatı zamanının 2009'dan sonra olduğu söylenebilir. Aynı zamanda hikâyenin nesnel zamanı da 1977'li yıllardır.

Hem vaka zamanının hem de nesnel zamanın aynı olduğu ve nadiren net bir şekilde gösterildiği hikâye ise *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım*'dir: "İşte o yıllarda, yani seksenler ve doksanların başında rüzgâr eniştemden yana esiyordu." (Çiftci, 2021: 25). Geçmişten günümüze kronolojik olarak aktarılan hikâyenin anlatı zamanı ise belli

değildir. Anlatı zamanı incelendiğinde hem anlatıcı karakterin hem de hayranı olduğu Küçük Emrah'ın büyümüş olduğu görülür. Ancak net bir zaman ifadesi verilmez.

Son olarak *Bir Yevmiyeye İki Muallim* hikâyesine bakıldığında hem vaka hem de anlatı zamanının net bir şekilde verilmediği görülür. Ancak hikâyede yer alan Bergen konserinden hareketle, hem nesnel zamanın hem de vaka zamanının 1977-1989 yılları arası olduğu söylenebilir.

Bu hikâyelerinin dışında Çiftci'nin incelenen hiçbir hikâyesinde hem vaka hem de anlatı zamanını net bir şekilde vermediği görülür. Çiftci'nin hikâyelerinde yer alan zaman, belirsizdir. Kimi zaman uzun bir süreyi kapsayan kimi zaman ise bir günlük bir olayın anlatıldığı hikâyeler karşımıza çıkar. Bu hikâyelerin tümünde geleneksel zaman anlayışı dışına çıkmaz. Psikolojik zamanı, hikâyelerine dahil etmeyerek içinden çıkılmaz bir zaman karmaşası yaratmaz. Anlatı zamanını kalan hiçbir hikâyesinde vermeyen Çiftci'nin hikâyelerini, vaka zamanı yönünden incelemek doğru bir izlenim olacaktır. Mustafa Çiftci'nin hikâyelerindeki vakaların zamanları genellikle uzun sürmektedir. Örneğin; *Adem'in Kekliği ve Chopin* hikâyesinde karşımıza çıkan zaman belirsizdir. Hikâyeye bakıldığında zamanın, Adem'in askere gidene kadar olan süreç ve askerden sonraki süreç olarak ikiye ayrıldığı görülür. Uzun süreyi kapsayan olaylar, zaman atlamaları ile hızlandırılır. Buna Adem'in askerlik dönemine geçişi, ardından ayrıntıya girilmeden askerliğinin bitişi ve çalışma hayatına atılışı örnek verilebilir. Ayrıca hikayenin sonunda yer alan evlilik süreci sanki bir gün anlatılıyormuş gibi hızlıca atlanarak geçilir: "Allah'ın emri Peygamber'in kavli... Mayıs'ta nişan, haziran sonunda düğün... Aldık geldik Atiye'yi Ankara'ya." (Çiftci, 2012: 11).

Bir diğer hikâye ise *Çati'ye Kıyamam*'dir. Olaylar, Çati'nin çocukluğundan başlayarak evlenmesine kadar devam eder. Zamanın otuz küsur yıllık bir süreyi kapsadığı söylenebilir. Bunu hikâyede geçen şu bölümden anlayabiliriz: "Çati otuz küsur yıl ömür sürdükten sonra Halime'yi bulmuştu." (Çiftci, 2012: 33). Zamanı uzun soluklu ve yaklaşık olarak bir insan ömrü kadar olan hikâye ise *Anamın Adı Bahriye*'dir. Hikâye, başkarakter Nurettin'in üniversite yıllarından başlayarak, yaşlılık dönemine kadar sürmektedir. Hikâyenin sonuna kadar sıklıkla zaman atlamaları yapıldığı görülür. Aynı düzlemde ilerleyen *Kasap Kokusu* hikâyesinde ise zaman, ana karakterin çocukluğundan başlayarak, babasının yaşlanma anına kadar sürer. Ana karakterin çocuk olduğu, babasının kedilere et vermezse kalbinin taşa dönüşeceğini düşünmesinden anlaşılır. Ayrıca olaylar, dükkânda işlerin çok iyi gittiği dönemden başlayarak, marketlerin artması ile babanın dükkânı sadece arkadaşları ile sohbet etmek için açtığı döneme kadar sürer.

Zamanın yaklaşık olarak 20 yıllık bir süreyi kapsadığı *Eniştemin İlaçları* hikâyesinde, teyzesi ve eniştesinin evliliğine dışarıdan seyirci olan anlatıcının, çocukluk yıllarından başlayan olaylar hem teyzesi hem de eniştesinin ölümüne kadar sürer. Bu anlamda Çiftci'nin uzun soluklu hikâyelerinden biri olduğu söylenebilir. 20 yıllık bir süreyi kapsadığı tahmin edilen bir diğer hikâyeye de *Turkuaz Ajans*'tır. Hikâyeye, Asım'ın resim öğretmeni olmak için gittiği üniversitede sağ-sol tartışmaları çıkmasıyla, Asım'ın babası oğlunu okuldan alır: “Resim öğretmeni olacaktım ama fakülteyi bitiremedim... Sağdan soldan karışıp gidince Türkiye... Bizim yüksek tahsil de yalan oldu...” (Çiftci, 2012: 111). Bundan hareketle hikâyenin başlama zamanı, ülkemizde sağ-sol tartışmalarının yaşandığı dönemde üniversitelerin de bu karışıklığa katıldığı süreçte -yani 1980'li yıllarda- başladığını söylemek mümkündür. Asım, okulu bırakıp eve döner. O saatten sonra zaman hızlı bir şekilde aktarılır. Önce “Tabelacı Asım” olur. Ardından kendi işini kurar, Sevim'le evlenir, iki kızı ve bir oğlu olur. Büyüyen kızlar evlenip giderken oğlu Nurettin, okumayarak babasının yanında kalır. Dükkânı ajansa çevirmek isteyen Nurettin, babasının elindekilere ek olarak tarla da satarak Turkuaz Ajans'ı kurar. Ajans işlerinin yayılmaya başladığı dönemin 2000'li yıllar olduğu düşünülürse hikâyenin zaman atlayışının 20 yıla yakın bir süre olduğu tahmin edilir.

Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk hikâyesine bakıldığında ise net bir zaman kavramına rastlamak mümkün değildir. Asıl olay, geriye dönüş yapılarak anlatılır. Vaka zamanı, anlatılan zamandan farklıdır. Her şey annesinin mezarına giden Aysel'in annesini hatırlamasıyla başlar. Bu andan itibaren geriye gidilerek geçmişte yaşananlar anlatılır. Hikâyenin sonunda yine anlatı zamanına geri dönülür. Asıl olay, Aysel'in küçüklüğünden başlayarak evlilik çağına kadar sürer. Zaman tam olarak belirtilmese de “iki yaşımdayken, on seneden fazla olmuş” gibi zaman ifadeleri kullanılır. *Eniştemin İlaçları* metninin aksine olaylar, şimdiden geriye dönüş yapılarak son bölümde yine şimdiye bağlanmasıyla son bulur. Tıpkı *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk* hikâyesinde olduğu gibi *Şırl Şırl* hikâyesinde de asıl olay, şimdiden geriye dönüş yapılarak anlatı zamanına kadar devam eder. Zamanın net olarak bilinmediği hikâyeye, ismi verilmeyen genç anlatıcının henüz on altı yaşındayken Bilal karakterine aşık olmasıyla başlar ve Bilal'in annesi tarafından köyden gönderilmesi sonucu ayrılımlarıyla devam eder. En son ise aradan geçen dört yılın ardından anlatıcı, tanımadığı biriyle evlenir ve bu adamdan iki kız çocuğu olur. Bu noktada zamanın tespiti söz konusu değildir.

Zamanda kronolojik bir sıra takip eden Çiftci, bu sırayı *Portakal* adlı hikâyesinde de sürdürür. Hem vaka hem de anlatı zamanı net bir şekilde belli olmayan bu hikâyede

Çiftci, anlatıcı konumunda olan küçük çocuğun, dede evinden yatılı okula geçiş sürecini kronolojik olarak aktarır. Yatılı okuldan sonra ne olduğu, hangi mesleği kazandığı gibi ayrıntılara yer verilmez. Ancak son bölümde verilenlerden anlaşılır ki; hikâye anlatıcının çocukluk yıllarına dönerek okuyucuya anlattığı bir tür anılar dizisidir: “Okudum. Elif de okudu. Ben o günü hiç unutmadım. Şimdi ne vakit portakal yesem elimi yıkamam, bir süre koklarım. Elif’i koklar gibi, anamı koklar gibi koklarım...” (Çiftci, 2014: 103). *Şırl Şırl ve Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih* metinlerinin aksine, bu hikâyede geçmişten bahsedildiği son bölüme gelindiğinde anlaşılır.

Çiftci’nin geçmişe dönerek değil, doğrudan olayın başlangıcından başlayarak gelecek zamanda son buldurduğu hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir: *Diyeşet, Kara Kedi, Ensesi Sararmış Adamlar, Bir İğne Bin Kuyu, Elif, Tina, Tolga, Piç Sevi, Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde, Bir Avluda Üç Aile, Bağın Bahçenin Mühendisi, Nuruş, Kara Tabak, Baktirim, Kitapçı Baytar, Mamay ve Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?*

Diyeşet hikâyesi, Cemiyet Yenge’nin eşinin vefatı ile başlayarak, çektiği sıkıntılar ve uğradığı iftira sonucu başka bir evlilik yapma kararına kadar sürer. Aynı şekilde *Kara Kedi* hikâyesi de başkarakter Aziz Efendi’nin dükkânının belediye tarafından yıkılmasıyla başlayarak, koku sattığı festivalde darp edilmesine kadar devam eder. Ancak bu iki olay arasındaki zaman hakkında net bir bilgi yoktur. Bir diğer uzun soluklu hikâyelerden biri olan *Ensesi Sararmış Adamlar* metni, eşini kaybederek hayata küsen Haydar Bey’in eski arkadaşı olan Sadi Usta’yla yeniden karşılaşmasıyla başlar ve iki arkadaşın sırayla vefat etmesiyle son bulur. Diğer hikâyelerde olduğu gibi bu hikâyede de iki durum arasında geçen süreyi tahmin edebilecek hiçbir ipucuna rastlanmaz. *Bir İğne Bin Kuyu* hikâyesine bakıldığında asıl olayın Niyazi Usta’nın oğlunu, kendi ustasının kızı olan Memnune ile evlendirmek istemesiyle başladığı görülür. Bu zoraki evlilik sonucu oğlunun kaçmasına neden olan Niyazi Usta, son bölüme gelindiğinde oğlunun hayallerinin peşinden gitmesinin iyi olmayacağı konusunda haklı çıkarak onu eve geri getirir ve hikâye bu şekilde son bulur. Hikâyenin hem vaka hem de anlatı zamanı ile ilgili hiçbir bilgi bulunmamasına karşın evlilik süreci, Memnune’nin hamileliği, Niyazi Usta’nın bir süre oğlunu araması gibi unsurlar göz önüne alınarak uzun bir süreyi kapsadığı söylenebilir.

Çiftci’nin oldukça uzun bir süreyi kapsayan bir diğer hikâyesi de *Elif, Tina, Tolga*’dır. Tolga’nın çocuk yıllarında sınıf arkadaşı olan Elif’e âşık oluşu ile başlayan hikâye, bu aşkı saplantı ve hastalık haline getiren Tolga’nın aşkıdan vazgeçmesi sonucunda Tina’yla evlenmesi ile son bulur. Hikâyede zamandan çok, aşk teması ön plana çıkarılmak istendiğinden zaman unsuru, belirli bir gün ile kısıtlı kalmaz. Hem boyut hem

de zaman olarak uzun bir hikâyedir. *Elif, Tina, Tolga* hikâyesi kadar uzun olmasa dahi *Piç Sevi* hikâyesi de oldukça uzundur. Piç Sevi lakaplı Erkan karakterinin futbolcu olma hayalleri ile başlayan hikâye, hastalığı neticesinde hayallerine veda edişiyile devam eder ve bir diğer hayali olan Ebru'ya kavuşmasıyla son bulur. Hikâyede yalnızca Erkan'ın Bursa'ya gittiği dönemin, yaz mevsimi olduğu belirtilir. Diğer süreçler için belirtilen kesin bir zaman yoktur. Aynı şekilde içerisinde hiçbir zaman ifadesine rastlanmayan diğer hikâye de *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde*'dir. Düğünlerde şarkı söyleyerek geçimini sağlayan Cabir Usta'nın oğlu için farklı bir gelecek düşünmesiyle başlayan hikâye hem eşiyle arasını düzeltmesi hem de oğlunun iyi bir eş seçimi ile kendini kurtarmasıyla son bulur. Bir günü anlatan bir hikâye olmadığı ve içerisinde kalıp zaman ifadeleri bulunmadığı için vaka zamanını net bir şekilde ifade etmek mümkün değildir. Uzun bir süreyi kapsadığı söylenebilir. Ayrıca İfakat Hanım'ın tavırlarının nedeni geriye dönüşler yapılarak açıklığa kavuşturulur. Cabir Usta, anılarını oğluna geriye dönüşlerle aktarır ve hikâyenin temeli oluşturulur.

Bir Avluda Üç Aile hikâyesinde ise vaka zamanı hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Hikâye, avludaki üç aileden biri olan anlatıcının, eltisi Melahat karşısında yaşadığı ayrımcılıkla başlar ve oğlunun doktor olup hem annesini hem de kardeşini yanına almasına kadar sürer. Bu yönden zamanın kesin bir tespiti yapılamadığı gibi geniş bir zaman aralığını kapsadığı söylenebilir. Aynı şekilde bir ailevi problemin işlendiği *Bağın Bahçenin Mühendisi* hikâyesi, başkişi İrfan'ın mühendis oluşu ile başlar, evlenip yuva kurduktan sonra kayınpederi yüzünden kaybettiği itibarını geri almaya çalışmasıyla biter. Bu bağlamda uzun soluklu bir hikâye olduğu söylenebilir. Ancak hem vaka zamanı hem de anlatı zamanı hakkında net bir bilgi verebilmek mümkün değildir. *Nuruş* adlı hikâyede de aynı şekilde zaman belirsizdir. Geriye dönüş yapılarak *Nuruş*'un anlatıcının ailesine nasıl emanet edildiği hakkında bilgi verilir: “Annesinin, babasının bize çok hakkı geçmiş, kendisi de bize emanet olmuş bir kızcağızdır işte. Annesi bizim için uzun zaman çalışmış. Mutfakta bir kazan sütün üzerine devrilmesiyle çok şiddetli yanmış. Epey süre hastanede kalmış ama kurtulamamış.” (Çiftci, 2021: 47). Vaka zamanı tahmin edilemese de uzun bir süreyi kapsayan bir hikâye olduğu söylenebilir. Anlatıcının ailesi ve *Nuruş*'la birlikte yaşadığı dönemden başlar, evlenip iki kızını büyütüp hem babasını hem de annesini kaybettiği döneme kadar sürer.

Tıpkı *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinde olduğu gibi *Kara Tabak* hikâyesinde de zaman, anlatıcının çocukluk yıllarından başlayarak gençliğine kadar sürer. Kronolojik olacak şekilde zaman atlamalarının yapıldığı bir hikâyedir. Çocukluk yıllarından başlayan bir diğer hikâye de *Mamay*'dir. Babaannesini çok seven çocuğun onunla geçirdiği günlerden

başlayan hikâye, anlatıcı çocuğun büyüyüp çocuk sahibi olduğu dönemde son bulur. Hikâyenin sonuna gelindiğinde geçmişten bahsedildiği görülür. *Ah Mercimeğim* hikâyesi de aynı şekilde anlatıcının çocukluk yıllarında aşık oluşuyla başlar ve evlilik çağına gelmesine kadar sürer. Aynı şekilde anlatıcının, çocukluk yıllarından başlayarak gençliğine kadar devam eden son hikâye *Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?* hikâyesidir. Üç kız kardeşin çocukken aile evinde başlayan hikâye, büyüyüp evlendikleri yıllara kadar sürer. Ancak zaman hakkında net bir ifade kullanmak mümkün değildir.

İsmi bir ilaçtan alan *Baktirim* hikâyesinin de zamanı hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Kısa soluklu olan bu hikâyenin uzun bir zamana yayıldığı görülür. Mutlu bir evlilikleri olan Kadir ve Nermin çiftinin oğulları Beytullah'ın havale geçirmesi ile hayatlarının tepe taklak oluşu ele alınır. Olaylar, Beytullah beş yaşına geldiğinde başlar ve ne kadar sürdüğü belli olmayan yıllar boyunca devam eder. *Baktirim* hikâyesi gibi biçim olarak kısa ama zaman açısından uzun olan *Kitapçı Baytar* hikâyesinde de net bir zaman bulunmaz. Hikâye, anlatıcı olan gencin üniversite yıllarında sağ-sol tartışmalarının olduğu dönemlerde başlar. Devamında ise üniversiteyi bırakan genç hem bir kitap dükkânı açar hem de okulunu bitirir. Son bölüme gelindiğinde ise sakin bir kızla evlendiği görülür. Zaman bakımından diğerlerinden farklı bir özelliğe sahip değildir.

Bu hikâyelerin yanı sıra Mustafa Çiftci'nin zamanı, tahmini olarak bir yıl veya daha az olan hikâyeleri de mevcuttur. Bu hikâyeleri şu şekilde sıralamak mümkündür: *Gülizar*, *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi*, *Kıpkırmızı*, *Müjgân*, *Komik Oluyorsun İlyas*, *Neşeli Gelin*, *Handan Yeşili*, *Ankara'daki Evlatlar*, *Baba Neredesin? Bacanaklar*, *Köfte Ekmek*, *Uykucu Duman ve Ben*, *Dilara*, *Derdimin Adı Rafet*, *Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz*, *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum*.

Öncelikle bu hikâyeler içerisinde zamanı bir gün içerisinde olup biten hikâyeleri; *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi* ve *Komik Oluyorsun İlyas*'dır. *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi* metninde olaylar, bir gün içerisinde yaşanıp bitmektedir. Hatta hikayenin çoğu hastaneyle ilgili olduğundan zaman bir gecedir denilebilir. Çünkü anlatıcı yaşadıklarını flash back tekniği ile geriye dönüşler eşliğinde doktora anlatır. Ayrıca zamanın gece olduğunu vurgulamak için birçok yerde gece ifadesi kullanılır: “Gece yarısı avradıyla kavgalı, kolu cam kesiği bir adam geliyor. Bizim iş ne olacak diyor.” (Çiftci, 2015: 51). Bunun dışında kesin bir zaman veya tarih belirtilmemektedir. *Komik Oluyorsun İlyas* hikâyesinde ise asıl olay, Mühendis İlyas'ın köye seminer için geldiği sırada eski sevdası Doktor Merve'yle karşılaşmasıdır. Bir gün içinde yaşanan, birkaç saatlik bir durumdur. Ayrıca sık sık geriye

dönüşler yapılarak İlyas'ın, Doktor Merve'ye âşık olduğu zamanlar belirli aralıklarla okuyucuya sunulur. Bu geriye dönüşler eşliğinde, asıl vaka desteklenir. Sonunda ise İlyas, tıpkı geçmişteki gibi bir tavırla karşılaşarak mutsuz bir şekilde köyden ayrılır.

Kıpkırmızı hikâyesine bakıldığında ise anlatı zamanının bir gün olduğu görülür. Ancak vaka zamanına bakıldığında asıl olayın zamanının, dede karakterinin askerlik süresi boyunca olduğu görülür. Domatesten nefret eden dedesinden gizli olarak domates yiyen torunun, yakalanması ve dedesini domatesten neden nefret ettiğini anlatması için ikna etmesiyle olaylar başlar. Ardından geriye dönüş yapılarak dedenin askerlik çağına geri dönülür. Bu doğrultuda asıl olayın birkaç aylık bir süre olduğu söylenebilir. Aynı şekilde birkaç ayda olup biten olayların anlatıldığı hikâyelerden biri de *Neşeli Gelin*'dir. Olaylar, anlatıcının oğlu Memduh'un internet üzerinden bir kızla tanışması ve onunla evlenmek istemesiyle başlar. Münir, bu meselenin ağırdan alınması taraftarıdır. Ancak eşi Suzan, çok acelecidir. Bu bağlamda zamanın yaklaşık bir aylık bir süreyi kapsadığı söylenebilir. Ayrıca hikâyede kısa zaman parçaları da verilir. Bunlardan birisi; Münir'in hasta numarası ile gittiği hastanede bir gece kalmasıdır. Ayrıca hikâyede geriye dönüşlerle şimdiki zaman desteklenir. Memduh'un doğumundan sonra Suzan'ın hastalanması, Memduh'un Suzan tarafından nasıl yetiştirildiği, Memduh'un ismi konusunda Suzan ve Münir'in ettiği kavga geriye dönüş yapılarak aktarılır. Memduh'un yetiştirme tarzı verilerek sakin kimliğinin sebebi açıklığa kavuşturulur.

Yine *Handan Yeşili* hikâyesindeki zaman da birkaç ayı geçmez. Babası tarafından dükkânın başına geçirilen Çetin karakterinin, bir gün dükkâna gelen bir kıza âşık olmasıyla başlayan hikâye, kızın evli olduğunu öğrenmesiyle son bulur. Net bir zaman kavramı olmamasına karşın, yaşananların bir gün olmayacak kadar uzun olduğu konusunda hemfikiriz. Çetin'in aşk acısı çekmesi, aşkının peşine düşmesi, hayal kırıklığı yaşaması ve bunun sonucunda da hayata küsmesi yaklaşık olarak birkaç aylık bir süreye tekabül etmektedir. Aynı süre zarfına sahip *Bacanıklar* hikâyesi, anlatıcının takım diktirmek için terziye gitmesi ile başlar. Devamında iki arkadaş pantolonları almak için döndüklerinde Türkan'ın derdini öğrenirler. Aradan geçen yaklaşık bir haftanın üzerine; kaçırma planları, sınava hazırlık, sınavı kazanma ve en sonunda da planın iptali ile Türkan'ın buldukları yerden ayrılışı gibi olaylar gerçekleşir. Bunların da yaklaşık birkaç aylık bir süreyi kapsadığı söylenebilir. Zamanı birkaç ayı geçmeyen son hikâye ise *Köfte Ekmek* hikâyesidir. Olaylar, Demet karakterinin fastfood işine girerek, şehre inme isteğiyle başlar ve işletmenin kapatılmasıyla son bulur. Bu noktada geniş bir zaman aralığını kapsadığı düşünülebilir. Dükkânın açılışının okulların açılış tarihine denk geldiği göz önüne alınırsa, hikâyenin okulun açılmadan birkaç ay öncesinde başladığı ve

son bölümde elinde kalan malzemelerle köy okuluna yardımda bulunması doğrultusunda okullar kapanmadan son bulduğu söylenebilir. Tahmini olarak bir okul dönemi kadarlık bir zamanı kapsamaktadır.

Çiftci'nin zaman olarak sadece bir mevsim kadar süren hikâyeleri ise *Müjgân* ve *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum*'dur. *Müjgân* hikâyesinin tamamı uzun bir süreyi kapsamaktadır. Anlatıcının babasının gidişiyle okulu bırakmasından, askerliğini yapıp evlilik çağına gelmesine kadar sürer. Ancak asıl vaka zamanı, köye dönemlik olarak nohut toplamaya gelen Müjgân'la başlar. Buradan hareketle asıl olayın nohut hasatı süresi kadar olduğu söylenebilir. *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* hikâyesinin net bir zamanı olmasa da vakaların yazın gerçekleştiği söylenebilir: “Biz sadece o yaz değil yirmi sene bekledik.” (Çiftci, 2021: 95). Küçük çocukların yaz mevsimi boyunca başından geçenlerden sonra son bölüme gelindiğinde, yirmi yıllık bir atlama yapılarak kısa bir bilgi verilir: “Biz sadece o yaz değil yirmi sene bekledik. Cengiz “biyoloci” okumadı. Açıköğretimden işletme bitirdi. Ama hâlâ defterine hayvan resimleri çiziyor.” (Çiftci, 2021: 95).

Öte yandan *Dilara* hikâyesindeki asıl olayın zamanı da bir mevsim kadardır. Ancak hikâyenin geneline bakıldığında ise bu sürenin daha da arttığı görülür. Çünkü asıl olay, düğünlerde oyunculuk yapan Yusuf'un, kış için palto almayı hedeflediği yaz mevsiminde yaşanır. Vaka zamanı yaz mevsimi olarak saptanan bu hikâyenin, anlatı zamanı bilinmemekle birlikte; Yusuf'un palto alabilmek için para biriktirmeye başlaması, Halil'in kız kaçırması ve en sonda da Halil'in bir oğlu oluşu göz önüne alındığında bir seneden fazla bir süreyi kapsadığı söylenebilir.

Tıpkı *Dilara* hikâyesinde olduğu gibi zamanı uzun bir süreyi kapsayan ancak asıl olayın kısa bir sürede gerçekleştiği -bir yılı geçmeyen- hikâyeler de mevcuttur. Bu hikâyelerin vaka zamanlarının bir yıla yayıldığı görülmektedir. Örneğin *Gülizar* hikâyesi; ismi verilmeyen anlatıcı karakterin eşinin bütün aileyi, fabrikada çalışma hayaliyle Yozgat'ın merkezine getirmesiyle başlar ve kaza geçirerek tekrar köye dönmesiyle son bulur. Hikâyede günlerin geçip gittiğini ve olayların sadece bir günde yaşanmadığını göstermek amacıyla kısa zaman atlamaları yapılır. Ayrıca hikâyede iki defa flash back tekniği kullanılarak geriye dönüş yapılır ve hikâyenin bütünleyici özelliği korunur. Bunlardan ilki, ismi okuyucuyla paylaşılmayan ana karakterin, anne ve babasını kaybettiği zamanlardan bahsettiği kısımdır. İkincisi ise hikâyenin olay zamanından çok sonra anlatıldığını anladığımız bölümdür: “Ayşegül'üm yavrum o vakitler iki yaşından ecik fazlaydı.” (Çiftci, 2012: 45). Bu bölümden hareketle olayın çok önceleri yaşandığını

söylemek mümkündür. Bunların dışında hikâyenin vaka ve anlatı zamanı hakkında çıkarımda bulunmak mümkün değildir.

Aynı şekilde vaka zamanı bir yılı kapsayan bir diğer hikâye *Baba Neredesin?*’ dir. Hikâyede geçen, “Kırıkkale’ye geldiğimizde dokuz yaşımı bitirip onumdan gün almıştım ama hâlâ okul yüzü görmemiştim.” (Çiftci, 2017: 26) cümlesinden hareketle, hikâyenin Bâki’nin 10 yaşlarında başladığı ve olayların seyrine göre de yaklaşık bir yıllık zaman dilimini kapsadığı söylenebilir. *Baba Neredesin?* hikâyesinde olduğu gibi *Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz* hikâyesi de bir yıllık süreyi aşmaz. Hikâyede olayların başlangıcı için şu cümle kurulur: “Avcılık ve atıcılık derneğimizin başkan seçimin yaptığımız pazar günü bizim için pek yorucu oldu.” (Çiftci, 2021: 67). Bundan sonraki süreçte sırayla seçimin tamamlanması, başkanın derneği kalkındırma çalışmaları, derneğin teftiş mevzusu, başkanın hastalanışı ve tekrar geri dönmesi gibi vakaların yaşanması göz önüne alınırsa hikâyenin bir yıllık veya daha az bir süreyi kapsadığı söylenebilir.

Bahsi geçen hikâyelerden farklı olarak *Ankara’daki Evlatlar* metninde olaylar, tüm hayatını çocuklarının eğitimine adanmış olan ve onları mesleklerine kavuşturmayı başarmış bir babayla başlar. Asıl olay ise her şey bu denli yolunda devam ederken, eski aşkı Güldane’nin oğlunun Refet Efendi’den yardım istemesiyle başlar. Ancak geçmişte olduğu gibi Güldane karakterinin, tekrar hayal kırıklığı yaşanmasıyla son bulur. Bu anlamda hem çerçeve hem de asıl vakanın uzun soluklu olduğu söylenebilir.

Tüm bu hikâyelerinin incelenmesi neticesinde Mustafa Çiftci’nin, hiçbir hikâyesinde zaman kavramı üzerinde durmadığı, zamanı tıpkı diğer etkenler gibi dekor amaçlı kullandığı sonucuna varılır. Birkaç hikâyesi haricinde hem vaka hem de anlatı zamanının belirsiz olduğu görülür. Hikâyelerinde sık sık zaman atlamaları yaparak okuyucunun, olayın her yönüne hâkim olmasını sağlar. Tüm bunlar haricinde Çiftci, hikâyelerinde; bir ay önceden, o sene,şimdi, sonra, on gün içinde, aradan geçti bir zaman; bir gün... şeklinde belirsiz zaman ifadelerini sık sık kullanmaktadır.

Tablo 2. Hikâyelerdeki zamanlar

Zamanı Net Olan Hikâyeler	Uzun Zaman Aralığına Sahip Hikâyeler	Kısa Zaman Aralığına Sahip Hikâyeler
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maykıl'ı Pek Severdik,</i> • <i>Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım,</i> • <i>Bir Yevmiyeye İki Muallim.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Adem'in Kekliği ve Chopin,</i> • <i>Çati'ye Kıyamam,</i> • <i>Anamın Adı Bahriye,</i> • <i>Kasap Kokusu,</i> • <i>Eniştemin İlaçları,</i> • <i>Kaphumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih,</i> • <i>Şırl Şırl,</i> • <i>Portakal,</i> • <i>Diyeşet,</i> • <i>Kara Kedi,</i> • <i>Ensesi Sararmış Adamlar,</i> • <i>Bir İğne Bin Kuyu,</i> • <i>Elif, Tina, Tolga,</i> • <i>Piç Sevi,</i> • <i>Ah Mercimeğim,</i> • <i>Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde,</i> • <i>Bir Avluda Üç Aile,</i> • <i>Bağın Bahçenin Mühendisi,</i> • <i>Nuruş,</i> • <i>Kara Tabak,</i> • <i>Baktirim,</i> • <i>Kitapçı Baytar,</i> • <i>Mamay,</i> • <i>Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gülizar,</i> • <i>Bildiğin Karı Koca Hikâyesi,</i> • <i>Kıpkırmızı,</i> • <i>Müjgân,</i> • <i>Komik Oluyorsun İlyas,</i> • <i>Neşeli Gelin,</i> • <i>Handan Yeşili,</i> • <i>Ankara'daki Evlatlar,</i> • <i>Baba Neredesin?</i> • <i>Bacanaklar,</i> • <i>Köfte Ekmek,</i> • <i>Uykucu Duman ve Ben,</i> • <i>Dilara,</i> • <i>Derdimin Adı Rafet,</i> • <i>Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz,</i> • <i>Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum.</i>

3.1.3. Mekân

Edebi anlatıların önemli yapı taşlarından birisi olan mekân, TDk'ye göre "1.isim Yer, bulunan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök bilimi Uzay" (TDK, 2005) anlamlarına gelmektedir. "Kurmaca evrenin oluşturduğu öğelerin konumlandığı gerçek ya da hayali sahneler, mekânı oluşturur. Kurmaca kahramanlar mekânla somutlaşır. Mekân ayrıca insan karakterini belirleyen temel faktörlerden biridir de. Yine Türk hikâyeciliğinde mekân,

toplumun içinde bulunduğu sosyal, siyasi ve ekonomik yapının anlaşılmasında önemli ipuçları sunar” (Cebecioğlu, 2023: 78). Bir başka deyişle, içerisinde şahıs kadrosu barındıran ve bu doğrultuda da bu şahısların dünyada yaşadıkları olayların anlatıları, bir mekâna ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda mekân unsuru, anlatıların önemli parçalarından biridir. Kısacası “eserde yaşanan olayların sahnesidir.” (Çetişli, 2016: 99-100). Mehmet Narlı ise mekânı şu şekilde tanımlamaktadır: “Şahısları tanıma yollarından biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler. Yer değiştirmelerin vakaya ve davranış biçimlerine kattığı değişiklikleri de gözden uzak tutmamak gerekir.” (2002: 91).

Metindeki olayların, gerçek veya hayal ürünü -hatta ütöpik- olsun bir mekâna ihtiyaç duyduğunu belirten Mehmet Tekin, mekân unsurunu şu şekilde sınıflandırır:

- a) Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) Roman kahramanlarını çizmek,
- c) Toplumu yansıtmak,
- d) Atmosfer yaratmak (2014: 143).

Çevre veya atmosfer şeklinde adlandırılan mekân unsuru, olay örgüsü açısından birçok iz taşır. Bu yüzden de yazar, mekânı tesadüfi olarak değil, özenle seçer. Olaylar açısından başlatıcı, bağlayıcı veya tamamlayıcı görevler üstlendiğinden oldukça önemli bir unsurdur (Ayyıldız, 2011: 183-184). Şaban Sağlık ise mekânı, pitoresk bir yapı oluşturabilen, yansıma işlevi gören, kişilerin ve psikolojik yapılanmayı tamamlayabilen bir yapı olarak açıklar. Ona göre mekânın, çağrışım ve sembollerle ilgili birçok işlevi bulunmaktadır (Sağlık, 2002: 145).

Gaston Bachelard ise *Mekânın Poetikası* isimli kitabında şiir poetikası üzerine kurduğu şu cümleler, hikâye metinleri içinde geçerlidir: “Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır” (Bachelard, 2014: 28). Yazarın, eserinde kurguladığı veya yorumladığı algısal bir yapı olan mekân unsurunun, metin içerisinde; olay örgüsü, şahıs kadrosu ve zamanla uyumlu olması gerekir: “Mekânın oluşturduğu atmosfer ve tesirin olay örgüsüne ve kişilere hâkim bir durumda olması gerekir” (Wellek-Waren, 1993: 196).

Tüm bunların yanı sıra metinlerde, herhangi bir mekân belirtmeksizin olaylar yaşanabilir. Fakat mekân, anlatılara derinlik kazandırması açısından önemli bir unsurdur. Bahar Dervişcemaloğlu *Anlatıbilime Giriş* adlı kitabında mekân unsurunun önemini vurgulamak adına şu cümleleri kurmaktadır:

Mesela hastanedeki yatağından olayları anlatan ve ölümü yaklaşmış olan bir anlatıcı, muhtemelen anlatma eylemini tamamlamak için acele edecektir. Ayrıca anlatıcının mekânının anlatılan mekânla çeliştiği anlatılar (mesela hapishanedeki hücrelerinden, dışarıda yani açık mekânda gerçekleşen olayları anlatan bir anlatıcı düşünün); anlatma mekânıyla anlatılan mekân arasında belirli bir mesafenin olduğu anlatılar mesela; Ankara'da bulunup da İstanbul'da gerçekleşen olayları anlatan bir anlatıcı düşünün) ya da anlatılan olayların içinde geçtiği çeşitli yerlerin değişik bakış açılarından ve farklı mesafelerden sunduğu anlatılar vb. söz konusudur (Dervişcemaloğlu, 2016: 174-175).

Mekânı sınıflandırmakta mümkündür. Birçok araştırmacı bu konu üzerine eğilim göstermiştir. Örneğin; Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı, Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)* adlı eserinin birinci bölümünde "Hikâyelerde Görülen Mekân Türleri" başlığı altında 1870-1922 yılları arasında kullanılan mekân türlerini sınıflandırmıştır. Ayşe Demir, bu bölümde mekânı; iç mekân, dış mekân, kapalı mekân, açık mekân, burası başka bir yer, kapsayan-kapsanan mekân, karanlık mekânlar, aydınlık mekânlar, kadın mekânları, çocukluk mekânları ve rüya mekânları alt başlıkları altında incelemiştir. Ancak şimdiye bakıldığında mekânın bu denli ayrıntılı sınıflandırılmadığı görülmektedir. Örneğin; Nurullah Çetin'in roman doğrultusunda yapmış olduğu sınıflandırma, hikâye metinleri içinde geçerli ve oldukça yeterli bir sınıflandırmadır. Çetin, mekânı somut mekânlar ve soyut mekânlar olacak şekilde iki ana başlık altında incelemektedir. Bu evrene ait, bildiğimiz mekânlar olarak tanımladığı somut mekânları, açık mekân ve kapalı mekân olacak şekilde ikiye ayırmaktadır:

- a. Açık mekân: Buna 'geniş mekân', 'dış mekân' da denir. Olayların cereyan ettiği köy, kasaba, şehir, ülke, ova, deniz, dağ gibi açık alanlardan oluşan mekân.
- b. Kapalı mekân: Buna 'dar mekân', 'iç mekân' da denir. Ev, oda, daire, iş yeri gibi kapalı yerler (2013: 134).

Çetin, soyut mekânları ise ütopyik mekânlar, fantastik mekânlar, metafizik mekânlar ve duygusal mekânlar şeklinde dört başlık altında inceler. Bu mekân türleri daha çok gerçekçi olmayan mekânlardır. Mustafa Çiftci'nin hikâyeleri baz alındığında hikâyelerinde soyut mekânlara yer vermediği görülür. Onun hikâyelerinde görülen mekânlar, daha çok açık ve kapalı mekânlardır. Çoğu zaman mekân bildirerek hikâyelerinin gerçekçiliğini artıran Çiftci, doğup büyüdüğü taşrayı -Yozgat'ı- hikâyelerinin temeline oturtur. Mekânın karakterlerin psikolojileri üzerindeki etkisine değinmeyen Çiftci'nin, hikâyelerindeki mekânları açık mekânlar ve kapalı mekânlar olacak şekilde incelemek mümkündür. Ayrıca Çiftci, hikâyelerinde tek bir mekânla sınırlı kalmamaktadır. Çoğu hikâyesinde hem açık hem de kapalı mekânı bir arada kullanmaktadır.

1.1. Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerindeki Açık Mekânlar

Hikâyelerinde daha çok olayları ön plana çıkartan Çiftci, mekânı çoğu zaman dekor olarak kullanmaktadır. Ancak tam anlamıyla mekân unsurunu geri plana attığı söylenemez. Doğup büyüdüğü taşra hayatını konu edinen Çiftci, mekân olarak da merkeze Yozgat ve çevresini oturtmaktadır. Bunun yanı sıra hikâyelerdeki açık mekânlara örnek olarak sık sık Yozgat'ın köyleri, mahalleleri ve kimi zaman da merkezi karşımıza çıkar. Fakat Çiftci'nin hikâyeleri sadece Yozgat ile sınırlı kalmaz. Kimi hikâyelerinde İstanbul, Ankara, Bursa, İzmir ve Almanya gibi farklı mekânlara da rastlanır. Ancak bu mekânların bazıları olayların ana mekânı olarak değil, sadece isim olarak karşımıza çıkar. Buna örnek olarak Almanya verilebilir.

Mustafa Çiftci'nin olayların merkezine mekân olarak Yozgat'ı oturttuğu ve bu mekânı net olarak belirttiği hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir: *Adem'in Kekliği ve Chopin, Çatiye Kıyamam, Gülizar, Diyeşet, Handan Yeşili, Kara Kedi, Ensesi Sararmış Adamlar, Ankara'daki Evlatlar, Bir İğne Bin Kuyu, Elif, Tina, Tolga ve Piç Sevi*. Bu hikâyelerde mekânın Yozgat olduğu açık bir şekilde belirtilmiştir. Ancak Çiftci'nin diğer hikâyelerinin de çoğunun, dolaylı olarak Yozgat'ta geçtiği okuyucuya hissettirilir. Hikâyelerinde olayları ön planda tutan Çiftci, çoğunlukla mekânlar hakkında detaylı bilgiler vermez. Özellikle de Yozgat hakkında doğrudan betimleyici cümleler kurmaz. *Çati'ye kıyamam, Gülizar, Diyeşet, Handan Yeşili, Kara Kedi ve Ensesi Sararmış Adamlar* hikâyeleri Yozgat'ta başlar ve yine aynı şekilde Yozgat'ta son bulur. Kimi zaman farklı şehir isimlerine kısa da olsa değinildiği görülür. Özellikle de Ankara, hikâye kahramanları için oldukça önemli bir yerdir. Ayrıca Ankara, Yozgat'a yakınlığı sebebiyle ve birçok Yozgatlıyı içerisinde bulundurması nedeniyle önemli bir şehirdir. Çiftci, katıldığı bir programda Ankara için şu sözleri sarf etmektedir: “Ankara, Yozgat için; nefes aldığımız, hastalanınca hastalığımızın şifası için gittiğimiz, yedek parça bulamadığımızda gittiğimiz, okumaya, yaşamaya gittiğimiz yer.” (Çiftci, 2016).

Bu doğrultuda hikâyelerinde Ankara'ya da sık sık yer verdiği görülür. Örneğin; *Adem'in Kekliği ve Chopin* hikâyesine bakıldığında Ankara, karakterin çalışmak için gittiği bir yer olarak gösterilir. Yozgat'ta başlayan hikâye, Ankara'da son bulur. Aynı olgu *Ankara'daki Evlatlar* hikâyesinde de mevcuttur. Yozgat'ta doğup büyüyen evlatlar, Ankara'da hem okurlar hem de mesleklerini burada sürdürürler. Bunların haricinde *Komik Oluyorsun İlyas ve Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyelerinde Ankara, ana

mekân olarak kullanılır. Bu hikâyelerde Ankara, doğrudan olayların meydana geldiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nadiren dahi olsa bazı hikâyelerde farklı şehirlerin de mekân olarak seçildiği görülür. Örneğin; *Bir İğne Bin Kuyu* adlı hikâye de asıl mekân Yozgat'tır. Fakat Şahin karakterinin kısa süreliğine kaçtığı İzmir de açık mekânlar arasındadır. Aynı durum *Piç Sevi* hikâyesinde de mevcuttur. *Bir İğne Bin Kuyu* adlı hikâyede olduğu gibi hikâyenin ana mekânı Yozgat'tır. Fakat Piç Sevi lakaplı Erkan karakterinin kısa süreliğine bulunduğu Bursa da diğer açık mekânlar arasındadır. Bu iki hikâyeden farklı olarak *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinde Yozgat'ta başlayan hikâyenin yurtdışında devam ettiği görülür. Diğer iki hikâye gibi Yozgat'a tekrar dönüş yapılmaz. Bu hikâyelerdeki dış mekânlar, sadece bu şehirlerle kısıtlı değildir. Çoğunlukla Yozgat'ın mahalleleri ve sokakları da dış mekân olarak kullanılmıştır. Ana mekânın doğrudan farklı bir şehir olarak kullanıldığı hikâyeler ise *Baba Neredesin?* ve *Bir Yevmiyeye İki Muallim*'dir. *Baba Neredesin?* hikâyesinin ana mekânı Kırıkkale'dir. Çiftci'nin, bütün hikâyeleri içerisinde hem isim olarak hem de ana mekân olarak Kırıkkale'yi seçtiği tek hikâye metnidir ve bu açıdan önemlidir. *Bir Yevmiyeye İki Muallim* hikâyesi ise İstanbul'da geçmektedir.

Mustafa Çiftci, çoğu hikâyesinde isim olarak Yozgat'ı belirtmese dahi hikâyelerinde verdiği izlenimlerle, mekânın Yozgat olduğu hissiyatını vermektedir. Bunun yanı sıra farklı yerleri sık sık isim olarak hikâyelerinde kullanır. Örneğin; Almanya bunlardan birisidir. Çiftci'nin hikâyelerinde Almanya; çalışmaya gidilen, evlenip gidilen, bir akrabanın veya tanıdığın yaşadığı yer olarak gösterilir: “Ablalarımın yaşı on yedi oldu olmadı, hemen biri Almanya'da öbürü Belçika'da birer damat buldu. Damatlar uzaktan akraba olurlar. Babam bir ay içinde nişan, üç ay içinde düğün paketledi ablalarımı.” (Çiftci, 2014: 10).

“Bu sabunu teyzem Almanya'dan getirdi, kokulu sabun bunlar, ne güzel yeşil ve beyaz çizgileri var, koklayınca Almanya'ya gidiyorsun, ben çok yaptım ama gözlerini kapatman gerekiyor, elini burnuna götüreceksin, gözlerini kapatıp derin bir nefes alacaksın, hoop Almaya'dasın, ben böyle her yerini gezdim Almanya'nın...” (Çiftci, 2015: 64-65).

Ana mekânının net olarak belli olmadığı fakat Almanya'yı isim olarak kullanan hikâyeler şu şekilde sıralanabilir: *Kıpkırmızı, Bacanaklar, Bir Avluda Üç Aile, Maykıl'ı Pek Severdik, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* ve *Bağın Bahçenin Mühendisi*.

Almanya'nın yanı sıra ara ara Belçika, Fransa, Libya, Endonezya ve Avrupa'da hikâyelerde sadece isim olarak kullanılan mekânlar arasındadır. Bu isimlerin geçtiği hikâyeler; *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih, Bacanaklar, Bahar*

Eyyamında Bülbü Sesinde, Uykucu Duman ve Ben, Bir Avluda Üç Aile, Dilara, Maykıl'ı Pek Severdik, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım ve Bağın Bahçenin Mühendisi şeklindedir. Geriye kalan; *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi, Eniştemin İlaçları, Müjgân, Neşeli Gelin, Şırl Şırl, Ah Mercimeğim, Fikret ile Fattirik, Nuruş, Kara Tabak, Kitapçı Baytar, Mamay ve Cengiz Biyoloci Okuyacak* isimli hikâyelerde kullanılan mekânlar çoğunlukla yer isimleri belirsiz açık mekânlardır. Bu hikâyelerdeki açık mekânlar şu şekilde sıralanabilir: Yol, mezarlık, köy, çeşme başı, mahalle, bağ, bahçe, dere kenarı, çarşı, avlu, sokak, deniz kenarı, ismi verilmeyen çevre ilçeler ve hikâyelerde yer alan evlerin önü.

Mustafa Çiftci, hikâyelerinde kullandığı mekânları çoğunlukla dekor amaçlı kullandığından, mekânların ayrıntılı betimlemelerini yapmamaktadır. Hatta mekân hakkında bilgi verdiği hikâyeler, sınırlı sayıdadır. Ayrıntılı olarak betimleme yaptığı hikâyelerden birisi *Turkuaz Ajans*'tir: "Görünür bir yerde koca bir dükkân, hepsi aynı renkte mobilyalar, bilgisayarlar, kocaman yazıcılar, cihazlar, her tarafı camdan bir kapı... Kapının üstüne parlak bir yazı: 'Turkuaz Ajans'" (Çiftci, 2012: 112). Tüm bunlar haricinde geriye kalan altı adet hikâyede sadece kapalı mekânlar kullandığı görülür.

3.1.3.1. Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerindeki Açık Mekânlar

Hikâyelerinde daha çok olayları ön plana çıkartan Çiftci, mekânı çoğu zaman dekor olarak kullanmaktadır. Ancak tam anlamıyla mekân unsurunu geri plana attığı söylenemez. Doğup büyüdüğü taşra hayatını konu edinen Çiftci, mekân olarak da merkeze Yozgat ve çevresini oturtmaktadır. Bunun yanı sıra hikâyelerdeki açık mekânlara örnek olarak sık sık Yozgat'ın köyleri, mahalleleri ve kimi zaman da merkezi karşımıza çıkar. Fakat Çiftci'nin hikâyeleri sadece Yozgat ile sınırlı kalmaz. Kimi hikâyelerinde İstanbul, Ankara, Bursa, İzmir ve Almanya gibi farklı mekânlara da rastlanır. Ancak bu mekânların bazıları olayların ana mekânı olarak değil, sadece isim olarak karşımıza çıkar. Buna örnek olarak Almanya verilebilir.

Mustafa Çiftci'nin olayların merkezine mekân olarak Yozgat'ı oturttuğu ve bu mekânı net olarak belirttiği hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir: *Adem'in Kekliği ve Chopin, Çatiye Kıyamam, Gülizar, Diyeşet, Handan Yeşili, Kara Kedi, Ensesi Sararmış Adamlar, Ankara'daki Evlatlar, Bir İğne Bin Kuyu, Elif, Tina, Tolga ve Piç Sevi*. Bu hikâyelerde mekânın Yozgat olduğu açık bir şekilde belirtilmiştir. Ancak Çiftci'nin diğer hikâyelerinin de çoğunun, dolaylı olarak Yozgat'ta geçtiği okuyucuya hissettirilir. Hikâyelerinde olayları ön planda tutan Çiftci, çoğunlukla mekânlar hakkında detaylı bilgiler vermez. Özellikle de Yozgat hakkında doğrudan betimleyici cümleler kurmaz.

Çati'ye kıyamam, Gülizar, Diyeşet, Handan Yeşili, Kara Kedi ve Ensesi Sararmış Adamlar hikâyeleri Yozgat'ta başlar ve yine aynı şekilde Yozgat'ta son bulur. Kimi zaman farklı şehir isimlerine kısa olsa dahi değinildiği görülür. Özellikle de Ankara, hikâye kahramanları için oldukça önemli bir yerdir. Ayrıca Ankara, Yozgat'a yakınlığı sebebiyle ve birçok Yozgatlıyı içerisinde bulundurması nedeniyle önemli bir şehirdir. Çiftci, katıldığı bir programda Ankara için şu sözleri sarf etmektedir: “Ankara, Yozgat için; nefes aldığımız, hastalanınca hastalığımızın şifası için gittiğimiz, yedek parça bulamadığımızda gittiğimiz, okumaya, yaşamaya gittiğimiz yer.” (Çiftci, 2016).

Bu doğrultuda hikâyelerinde Ankara'ya da sık sık yer verdiği görülür. Örneğin; *Adem'in Kekliği ve Chopin* hikâyesine bakıldığında Ankara, karakterin çalışmak için gittiği bir yer olarak gösterilir. Yozgat'ta başlayan hikâye, Ankara'da son bulur. Aynı olgu *Ankara'daki Evlatlar* hikâyesinde de mevcuttur. Yozgat'ta doğup büyüyen evlatlar, Ankara'da hem okurlar hem de mesleklerini burada sürdürürler. Bunların haricinde *Komik Oluyorsun İlyas ve Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyelerinde Ankara, ana mekân olarak kullanılır. Bu hikâyelerde Ankara, doğrudan olayların meydana geldiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nadiren dahi olsa bazı hikâyelerde farklı şehirlerin de mekân olarak seçildiği görülür. Örneğin; *Bir İğne Bin Kuyu* adlı hikâye de asıl mekân Yozgat'tır. Fakat Şahin karakterinin kısa süreliğine kaçtığı İzmir de açık mekânlar arasındadır. Aynı durum *Piç Sevi* hikâyesinde de mevcuttur. *Bir İğne Bin Kuyu* adlı hikâyede olduğu gibi hikâyenin ana mekânı Yozgat'tır. Fakat Piç Sevi lakaplı Erkan karakterinin kısa süreliğine bulunduğu Bursa da diğer açık mekânlar arasındadır. Bu iki hikâyeden farklı olarak *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinde Yozgat'ta başlayan hikâyenin yurtdışında devam ettiği görülür. Diğer iki hikâye gibi Yozgat'a tekrar dönüş yapılmaz. Bu hikâyelerdeki dış mekânlar, sadece bu şehirlerle kısıtlı değildir. Çoğunlukla Yozgat'ın mahalleleri ve sokakları da dış mekân olarak kullanılmıştır. Ana mekânın doğrudan farklı bir şehir olarak kullanıldığı hikâyeler ise *Baba Neredesin?* ve *Bir Yevmiyeye İki Muallim*'dir. *Baba Neredesin?* hikâyesinin ana mekânı Kırıkkale'dir. Çiftci'nin, bütün hikâyeleri içerisinde hem isim olarak hem de ana mekân olarak Kırıkkale'yi seçtiği tek hikâye metnidir ve bu açıdan önemlidir. *Bir Yevmiyeye İki Muallim* hikâyesi ise İstanbul'da geçmektedir.

Mustafa Çiftci, çoğu hikâyesinde isim olarak Yozgat'ı belirtmese dahi hikâyelerinde verdiği izlenimlerle, mekânın Yozgat olduğu hissiyatını vermektedir. Bunun yanı sıra farklı yerleri sık sık isim olarak hikâyelerinde kullanır. Örneğin; Almanya bunlardan birisidir. Çiftci'nin hikâyelerinde Almanya; çalışmaya gidilen, evlenip gidilen, bir akrabanın veya tanıdığın yaşadığı yer olarak gösterilir: “Ablalarımın yaşı on yedi oldu

olmadı, hemen biri Almanya’da öbürü Belçika’da birer damat buldu. Damatlar uzaktan akraba olurlar. Babam bir ay içinde nişan, üç ay içinde düğün paketledi ablalarımı.” (Çiftci, 2014: 10).

“Bu sabunu teyzem Almanya’dan getirdi, kokulu sabun bunlar, ne güzel yeşil ve beyaz çizgileri var, koklayınca Almanya’ya gidiyorsun, ben çok yaptım ama gözlerini kapatman gerekiyor, elini burnuna götüreceksin, gözlerini kapatıp derin bir nefes alacaksın, hoop Almaya’dasın, ben böyle her yerini gezdim Almanya’nın...” (Çiftci, 2015: 64-65).

Ana mekânının net olarak belli olmadığı fakat Almanya’yı isim olarak kullanan hikâyeler şu şekilde sıralanabilir: *Kıpkırmızı, Bacanaklar, Bir Avluda Üç Aile, Maykıl’ı Pek Severdik, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım ve Bağın Bahçenin Mühendisi*.

Almanya’nın yanı sıra ara ara Belçika, Fransa, Libya, Endonezya ve Avrupa’da hikâyelerde sadece isim olarak kullanılan mekânlar arasındadır. Bu isimlerin geçtiği hikâyeler; *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih, Bacanaklar, Bahar Eyyamında Bülbü Sesinde, Uykucu Duman ve Ben, Bir Avluda Üç Aile, Dilara, Maykıl’ı Pek Severdik, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım ve Bağın Bahçenin Mühendisi* şeklindedir. Geriye kalan; *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi, Eniştemin İlaçları, Müjgân, Neşeli Gelin, Şırl Şırl, Ah Mercimeğim, Fikret ile Fattirik, Nuruş, Kara Tabak, Kitapçı Baytar, Mamay ve Cengiz Biyoloci Okuyacak* isimli hikâyelerde kullanılan mekânlar çoğunlukla isimleri belirsiz açık mekânlardır. Bu hikâyelerdeki açık mekânlar şu şekilde sıralanabilir: Yol, mezarlık, köy, çeşme başı, mahalle, bağ, bahçe, dere kenarı, çarşı, avlu, sokak, deniz kenarı, ismi verilmeyen çevre ilçeler ve hikâyelerde yer alan evlerin önü.

Mustafa Çiftci, hikâyelerinde kullandığı mekânları çoğunlukla dekor amaçlı kullandığından, mekânların ayrıntılı betimlemelerini yapmamaktadır. Hatta mekân hakkında bilgi verdiği hikâyeler, sınırlı sayıdadır. Ayrıntılı olarak betimleme yaptığı hikâyelerden birisi *Turkuaz Ajans*’tır: “Görünür bir yerde koca bir dükkân, hepsi aynı renkte mobilyalar, bilgisayarlar, kocaman yazıcılar, cihazlar, her tarafı camdan bir kapı... Kapının üstüne parlak bir yazı: ‘Turkuaz Ajans’” (Çiftci, 2012: 112). Tüm bunlar haricinde geriye kalan altı adet hikâyede sadece kapalı mekânlar kullandığı görülür.

3.1.3.2. Mustafa Çiftci’nin Hikâyelerindeki Kapalı Mekânlar

Mustafa Çiftci, hikâyelerinde taşrayı mekân olarak işlerken bu yerin özellikle de birkaç adet kapalı mekânı üzerinde çokça durur. “Dünyada ticaretin temeli, esnaflıktan gelmektedir. İlk çağlardan bu yana trampa usulünden, paranın icadına ve sonrasında da günümüz modern ticari hayata geçiş aşamaları, esnaflığın da tarihini anlatır. Küçük

işletmeler olarak görülen esnaflık, sosyal ve ekonomik yaşam içinde büyük öneme sahiptir.” (Uysal, 2016; 49). Bu önemin farkında olan Çiftci, neredeyse bütün hikâyelerinde esnaflığı ve bu doğrultuda mekân olarak dükkânları işler. Bu mekânı, abartı düzeyde yüceltecek betimlemelerden uzak durur. Fakat kimi hikâyesinde bir diğer kapalı mekânlardan biri olan marketler veya yeni nesil işletmeler ile kıyaslamalarda bulunarak esnaflığı, bu doğrultuda da dükkân mantığını üstün görür:

Bilerek elimdeki kolayı düşürdüm. Her yer kola oldu. Acaba kim koşacak diye merakla baktım. Kimse kıpırdamadı. Nereden çıktıysa bir temizlikçi kız çıktı. “Biz hallederiz,” dedi buz gibi bir sesle. İmtihanı geçtiler benim gözümde. Bizim lokantada değil kolayı düşürmek, vatandaş çatalını düşürse iki garson birden koşar. Ben bizim usulü sevmedim. Bunlar daha sakın, daha iş bilir geldi bana. Bir başka mesele, bizde herkes işi yapar. Ustamız kaçsa bir sabah yerine şef garson çorbayı çıkarır. Öğleye kadar da babam köfteleri hazırlar. Yani ustasız kalsak bile ortada kalmayız. Ama buralarda kimse kimsenin işine karışmıyor. Sonra müşterilere baktım. Masadakilerin çoğu karnını doyurmak derdinde. Oturup sohbet eden az. Zaten herkes kendi yemeğini alıp oturur. Askerde de öyleydi. Servis yapan olmayınca, lokanta havası da olmuyor (Çiftci, 2017: 82).

Ancak hikâyelerde yer alan bu önemli mekân hakkında ayrıntılı betimlemelerde ve tasvirlerde bulunmaz. Çiftci’nin hikâyelerinde bu mekân çoğunlukla içten, samimi ve sıcak bir yer olarak karşımıza çıkar: “Mal davar keser, et doğrar. Elleri et kokar. Elleri kocaman. Ete her vurduğunda “hıh” der. Çok seyrettim babamı ben. Kediler gibi. Onlar da seyrediyor ya kasapları. Onlar bekler ki bir parça et atılsın, babam da onları besler. Onlar da dua eder bize. Etsinler tabi, sadece kedilere değil, dükkâna sadaka istemeye gelenlere de az da olsa verir babam. Onlar da bize dua eder, etsinler tabi.” (Çiftci, 2015: 53). Çiftci’nin özellikle üzerinde çok fazla durduğu bu mekânın, *Turkuaz Ajans* hikâyesinde modernleşme ile isim olarak değişime uğradığı görülür: “Ben “dükkân” dedikçe oğlan kızıyor, “Baba ‘dükkân’ deme ‘ajans’ de ‘ajans.’” (Çiftci, 2015: 113). Aynı değişim işlerin işleniş şekline de yansır: “Ajansın işleri fena değil, her şey bilgisayarda yapılıyor, benim yıllar önce göz nuru döküp boyadığım tabelalar, afişler iki tık tık ile hazır oluyor, kocaman bir cihazda harfler kesiliyor, hoop alıyorsun oradan yapıştırıyorsun, işlem tamam...” (Çiftci, 2015: 115).

Çiftci, hikâyelerinde çokça kullandığı dükkânları her defasında farklı bir kesimden seçerek tekrara düşmekten kaçınmıştır. Bu dükkânlar; kimi zaman bir terzi kimi zaman bir bakkal kimi zaman bir toptancı kimi zaman da bir hırdavat dükkânı olarak karşımıza çıkar. Çiftci, hikâyelerinde bu mekânı ön plana alıyorsa her birini farklı kesimlerden seçer. Ancak bu kapalı mekânı ön planda tutmadığı hikâyelerinde ise çoğunlukla bakkal dükkânları karşımıza çıkar. Özellikle de bu mekânın ön plana çıktığı üç adet hikâyesi mevcuttur: *Kasap Kokusu*, *Turkuaz Ajans* ve *Kitapçı Baytar*. Esnaflığı

temele alan bu üç hikâyenin farklı dükkânlarda geçtiği görülmektedir. Bu dükkânlar hikâyelere de isimlerini vermeleri açısından önemlidir.

Taşrayı kendine mekân olarak seçen Çiftci, taşranın aile yapısının işlerken en çok tercih ettiği bir diğer mekân ise olayların yaşandığı evlerdir. Taşranın ataerkil aile yapısını olduğu gibi yansıtan Çiftci, bu mekânın nasıl görüldüğünden daha çok aile yapılarını ön plana çıkarmaktadır. Ancak bunu yaparken de bu yerin sıcaklığını sezdirmekten geri kalma. Hikâyelerinde modern evler ve taşra evleri arasında keskin kıyaslamalar yapmayan Çiftci'nin *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinde bu sınırdan çıktığı görülür. Ailesinin maddi durumu iyi olan ve modern aile yapısına sahip Tolga'nın, taşra aile yapısına sahip olan Elif'in evini daha sıcak bulduğu görülür: “Benim annem çörek yapmaz, pasta yapardı. Pasta kalıpları kullanılırdı. Elif'in annesi, çörek yapardı. Pasta kalıbı olduğunu hiç zannetmem.” (Çiftci, 2014: 110).

“Elif'in evinde yediklerimizi annemden de isterdim. Ama o pek razı olmazdı. Ayva sobanın üzerine konulmaz çünkü leke yapardı. Pekmez üzerine tereyağı dökerek yemeyi denediler ve pek sevmediler.” (Çiftci, 2014: 110). Aynı sıcaklığı *Mamay* hikâyesinde Mamay karakterinin avludaki odasında da görmek mümkündür: “Mamay'ın odası hep sıcaktır. Mamay sobayı harlandırır. Soba üstünde kekik, ıhlamur kaynatır. Akşam olur. Bizim odamızda radyo yok. Televizyon desen zaten kimsede yok.” (Çiftci, 2021: 80). *Mamay* hikâyesinde olduğu gibi bir yerin evden çok yuva olduğu mesajı *Baktirim* hikâyesinde de görülür: “Hanımı Nermin ile öyle muhabbetli, öyle cıvıltılı bir yuvaları vardır ki evde karı koca saklambaç oynar, radyodan türkü dinler, çekirdek çitlermiş. Bu yuvaya bir de yavru gelmiş. Adı, Beytullah...” (Çiftci, 2021: 71). Aynı oldu *Nuruş* hikâyesinde de devam etmektedir. Fakat bütün hikâyelerinde yer alan evlerin sıcak ve mutlu bir yuva olduğu söylenemez. *Kara Tabak* hikâyesi incelendiğinde burada yer alan evin, ikarakterlerin yaptıkları işlerden dolayı çekilemez bir hâl aldığı görülür: “Sonra aheste aheste geri dönerdik. Her köşesinde yığınla deriler, varil varil sular, derilerden çıkan ve insanı canından bezdiren artıklarla dolu evimize.” (Çiftci, 2021: 57). Aynı şey *Diyeşet* hikâyesi içerisinde yer alan Cemiyet Yenge'nin evi için de geçerlidir. Eşini kaybeden Cemiyet Yenge için bu ev, bir mezardan farksızdır: “Meğer topraklar kürek kürek mezara değil de bu eve atılmış. Meğer esas mezar bu evmiş dedi. Korktu bir zaman odalara giremedi... Geride bir tek bu ev kalmıştı. Bir duvarı çeşmeyle bitişik aradan bir yol geçer sonrası mezarlık olan ev.” (Çiftci, 2012: 119-120). İki hikâyede olduğu gibi mutlu bir yuvadan uzak olan bir ev de *Eniştemin İlaçları* hikâyesinde yer alır. Çocukları olmayan Çiftin, birbirlerinden uzaklaşarak yalnızlaşmaları buldukları mekâna da

yansır: “Hep yalnız. Hep pencere kenarında. Hep tertemiz, dengeli, terazili evinde. Hep sessiz, ıssız evinde bir radyo cızırtısını yoldaş ederek bekledi, bekledi.” (Çiftci, 2012: 62).

Tüm bunlar haricinde Çiftci’nin hikâyelerinde sık sık kalabalık ailelerin yaşadığı ve sadece bir avlusu bulunan evlere de rastlanır. Örneğin *Portakal* hikâyesinde kalabalık ailesiyle birlikte kalan bir çocuğun durumu şu şekilde açıklanır: “Sofrada azıcık başını çevirsen önündeki ekmeğe kaybolur. Ekmeğe katık ettiğin ne ki zaten; çökelek, turşu, soğan, bulursan pekmez... Akşam oldu mu kendi minderinin dışında bir yere oturmak yok. Kıpırdamak bile yok.” (Çiftci, 2015: 99). Bu doğrultuda kalabalık evlerin işlendiği hikâyelerin, sıcaklıktan daha çok zorluklarının ele alındığı söylenebilir.

Hikâyelerde yer alan önemli kapalı mekânlardan biri de okullardır. Eğitime önem veren ve bunu karakterlerine bir kurtuluş yolu olarak sunan Çiftci, çoğu hikâyesinde okulları yan mekân olarak kullanır. Özellikle de üniversitelerden çokça bahsettiği görülür. Fakat bu mekânlar hakkında betimlemelerde bulunmaz. Çiftci’nin hikâyelerinde çokça karşılaşılan bir diğer mekân ise hastanedir. Özellikle de *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi* ve *Derdimin Adı Rafet* hikâyelerinin ana mekânı hastanedir. Ancak iki hikâyede de hastane hakkında bilgiye rastlanmaz.

Sık sık kullanılan bu mekânlar haricinde hikâyeler içinde hakkında bilgi bulunmayan, sadece dekor olarak kullanılan mekânlar da mevcuttur. Bu mekânları şu şekilde sıralamak mümkündür: sanat galerisi, çoğu karakterin çalışma hayali kurduğu fabrika, köy kahvehanesi, terminal, toptancı, taksi durağı, belediye binası, kapalı düğün yerleri, karakol, dernek binası ve kütüphane. Tüm bunlar içerisinde hakkında benzetme yapılan tek yer kütüphanedir. *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrurum* isimli hikâyede kütüphane, çocuklar tarafından bir ormana benzetilir: “Kapılar açıldı. Kütüphane salonuna daha evvel hiç sifrah yapmamış sıpalarda bir tedirgin oluyor. Daha evvel hiç adım atmadığımız bir ormana girmiş gibi olduk. Orman diyorum çünkü çocuk kısmını orman kadar tedirgin eden yer azdır.” (Çiftci, 2021: 92).

Mustafa Çiftci’nin bütün hikâyelerinde mekânın insan psikolojisine yansımaları gibi bir durum söz konusu değildir. Çiftci, kapalı veya açık olarak kullandığı tüm mekânları dekor amaçlı kullanarak, bu yerlerden düzeysel olarak bahsetmekle yetinir.

Tablo 3. Mekânlar

Açık Mekânlar	Kapalı Mekânlar
Yozgat	Dükkân
Ankara	Ev
Kırıkkale	Okul/Üniversite
İstanbul	Hastane
Ankara	Sanat Galerisi
Almanya	Fabrika
Fransa	Köy Kahvehanesi
Belçika	Terminal
Libya	Toptancı
Endonezya	Taksi Durağı
Köy	Belediye Binası
Mahalle	Kapalı Düğün Yerleri
Avlu	Karakol
Çarşı	Dernek Binası
Sokak	Kütüphane
Çeşme Başı	
Yol	
Mezarlık	
Bağ-Bahçe	
Dere Kenarı	
Deniz Kenarı	
İsimsiz Çevre İlçeler	
Evlerin Önü	

3.1.4. Şahıs Kadrosu

Tıpkı romanlarda olduğu gibi hikâyelerde de şahıslar, önemli unsurlardan biridir. Hikâyelerdeki olayları gerçekleştiren, şahıslardır. Olayları canlı tutan ve eylemleri gerçekleştiren unsur olması nedeniyle oldukça önemlidir. Mehmet Tekin'in roman için kullandığı şu ifadeler, hikâye metinleri için de aynen geçerlidir: “Romanda, birtakım elemanlardan örülmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak'aya, kişi veya kişilere canlılık kazandırılır ve bu canlılık dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir.” (2014: 70).

Şahıslar -bir başka deyişle karakter-, içinde buldukları çevreden bağımsız değildir. Bu anlamda metnin yazarı, ele almış olduğu karakteri, kurgulamış olduğu çevre ile uyumlamalıdır. Yine Mehmet Tekin, bu uyumu şu şekilde değerlendirmektedir: “Kısacası kişi, anlatı dünyasında iğreti durmamalıdır: O, kendisine biçilen rol ve işlevi; yapısına, mizacına, ahlâk ve felsefesine uygun olarak yerine getirmelidir. O, yerine göre bizi yanıltıp şaşırtabilir; hatta hayal kırıklığına uğratabilir. Önemli olan, bunların bize ‘sahihlik’ havasıyla yansıtılmasıdır. Tıpkı hayatta olduğu gibi.” (2014: 109).

Aynı uyum karakterler arasında da söz konusudur. Üstlenilen role uygun şekilde birbirleriyle uyum içinde hareket ederler. Olayların vuku bulmasıyla kişi veya kişiler sistemi meydana gelir. Bu sisteme de şahıs kadrosu denilir (Gülyüz, 2021: 317). Karakter, fonksiyonları açısından kendi içlerinde farklı başlıklara ayrılırlar. Stevick, karakterleri düz ve yuvarlak olarak iki başlık altında değerlendirir: “Roman karakterlerini düz ve yuvarlak olmak üzere ikiye ayırabiliriz. En saf şekilde düz bir karakter, tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür. Eğer düz karakter birden fazla nitelik veya unsura sahip olmaya başlarsa yuvarlak karakterler olmaya da başlar.” (Stevick, 1988: 164). Aynı şekilde Forster da karakterleri yalınkat(düz) ve yuvarlak kişiler şeklinde değerlendirmektedir. Forster için yalınkat (düz) kişiler; “Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar. Gerçek yalınkat kişilerin her biri tek bir cümleyle dile getirilebilir.” (2001: 107) şeklindedir. Ayrıca Forster, yalınkat kişilerin iki adet yararı olduğundan da bahsetmektedir. Bunlardan ilki eser için de bir kere tanıtılan kişilerin, okuyucuya tekrar tanıtılmasına gerek kalmamasıdır. İkinci faydası ise olayların etkisiyle değişmeyen bu kişilerin, okuyucunun zihninde yer edinmeyi başarması ve eser unutulsa dahi bu kişilerin anımsanabilir olmasıdır (2001: 108-109).

Forster, yuvarlak kişiler için ise şu ifadeleri kullanmaktadır: “Yuvarlak kişiler ise her gördüğümüzde bize değişik tatlar verebiliyorlar. Konuşmalarında tastamam kaynaşabilip görünürde herhangi bir çaba harcamadan birbirlerinin içlerini ortaya dökabiliyorlar. Bu kişiler hiçbir zaman önceden tasarlanmış bir rolü oynamıyorlar.” (2001: 113). Hiçbir zaman yazarının denetiminden çıkmayan yalınkat kişiler ve tasarlanmış hiçbir kalıba uymayan yuvarlak kişilerin farkını ve anlatıdaki kişilerin yalınkat mı yuvarlak mı olduğunun nasıl anlaşılacağına Forster şu şekilde açıklığa kavuşturur: “Bir roman kişisinin çok yönlü olup olmadığını anlamak için inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtıyor mu şaşırtmıyor mu ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa yuvarlaklık taşıyan yalınkat kişidir. Çok yönlü kişi yaşamın (roman içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir.” (2001: 119).

Forster’ın yalınkat kişiler ve yuvarlak kişiler sınıflandırılmasından ayrı olarak hem roman hem de hikâye metinleri için geçerli olan birçok şahıs kadrosu inceleme yöntemi de mevcuttur. Şahıs kadrosu incelenirken kişiler, farklı başlıklar şeklinde olsa dahi çoğunlukla aynı düzlemde sınıflandırılır. Bunlardan ilki hikâyelerdeki başkişidir. Başkahraman, başkarakter, ana karakter gibi farklı isimlerle adlandırılan başkişi, oluşturulan kurmaca dünyanın merkezindeki isimdir. Olaylar, genellikle başkişinin

etrafında şekillenir ve aynı başkişinin gözünden okuyucuya sunulur. Yazar da olayları başkişi üzerinden kurgular. Başkişi, her zaman tek kişidir. Fakat bu kişinin illa bir insan olması gerekmez, kimi zaman bir hayvan bile başkişi olarak tanımlanabilir. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin, *Romanda Kişiler Dünyası* adlı eserde başkişiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Romanda en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan başkişiler, tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaşmasına hizmet ederler. Zaten romanın yazılış amacı ve varoluş sebebi de onlara hayatîyet kazandırma düşüncesine dayanır.” (2018: 13).

Başkişiden sonra gelen önemli kişilerden birisi de hasım kahraman, norm karakter, yan karakter ve yardımcı karakter gibi farklı şekillerde adlandırılan kişidir. Bu kişi, çoğunlukla anlatıdaki çatışma durumunu ortaya çıkaran kişidir. Ancak tek görevi bu değildir. Anlatıya derinlik kazandırması ve okuyucuya rehberlik etmesi açısından oldukça önemli bir karakterdir. Ayrıca başkişinin yardım aldığı kişidir. Karşılaşılan bir diğer kişi ise Forster’ın ele aldığı yalınkat (düz) kişilerdir. Bu kişilere, tek boyutlu karakter ve kart karakter şeklinde farklı isimler de verilmektedir. Forster’ın bahsettiği gibi bu kişiler; tek yönlü, okuyucuyu şaşırtmayan ve yazarın denetiminden çıkmayan kişilerdir.

Şahıs kadrosu içerisinde yer alan son kişi ise yardımcı kahramanlardır. Bunlara fon karakter, figüratif karakter veya dekoratif karakter de denilmektedir. Bu kişilerin anlatı içindeki görevi; başkişiye yardım ederek okuyucu açısından başkişinin hayatını anlamlaştırmaktır. Bu kişilerin en önemli özelliği ise şu şekilde açıklanabilir: “Fon karakterlerin en önemli özelliği akılda kalmamaları, okuyucuyu derinden sarsacak eylemde bulunmamaları, hatırlanır bir yüzlerinin olmamasıdır (Korkmaz ve Şahin, 2018: 22).

Bu bilgiler ışığında Mustafa Çiftci’nin hikâyeleri değerlendirildiğinde onun hikâyelerindeki karakterlerin, yaşadıkları çevreyle uyum içinde olduğu görülür. Taşra olarak görülen Yozgat’ı bütün hikâyelerinin temeline oturtan Çiftci, karakterlerini de yine taşradan seçerek karakterlerinin yaşadıkları çevreyle uyum içinde olmasını sağlar. Çiftci’nin hikâyelerindeki karakterler, Forster’ın karakter sınıflandırması ışığında incelendiğinde neredeyse tamamının yalınkat (düz) kişi sınıflandırmasına uygun olduğu söylenebilir. Birkaç adet farklı özelliğe sahip olan karakterler olsa dahi hepsi, taşrada doğmuş ve büyümüştür. Bu karakterlerin kültürleri arasında keskin veya şaşırtıcı farklılıklar yoktur. Genellikle çoğu benzer hayat mücadeleleri vermektedir. Ayrıca bu karakterlerin hiçbiri, yazarın denetiminin dışına çıkmaz. Ancak nadiren de olsa Çiftci’nin hikâyelerinde, Forster’ın yuvarlak kişiler sınıflandırmasına uygun karakterlere de rastlanır. Bu duruma örnek olarak *Elif*, *Tina*, *Tolga* hikâyesinde yer alan Tina karakteri

verilebilir. Tina, diğer karakterlerin aksine taşrada değil, yurtdışında doğup büyümüştür. Kültür anlayışı da taşralı Tolga'dan tamamen farklıdır. Bu da özellikle Tolga'nın Elif'in ailesini sıcak bulurken, Tina'nın ailesine karşı aynı şeyleri hissetmediği bölümden anlaşılır: “Ayvalar piştikçe etimi, ruhumu, canımı saran ve boğazıma gelip oturan Elif yumruğuna dedim ki, “Çaresizim görmüyor musun? Sen yoksun. Kimse yok. Kalmadı kimsem. Bir tek Tina var. Anası çirkin, babası bomboş olsa da bir tek Tina kaldı Elif. Yoksa...” dedim, gerisini getiremedim. Onlar pişmiş ayvanın tadına bakarken ben banyoya geçtim. Aynanın karşısına geçip Elif'imle vedalaştım...” (Çiftci, 2014: 136).

Ayrıca çok yönlü olan Tina karakteri, diğer karakterlerin aksine okuyucuyu şaşırtan bir kişidir. Tolga'yı çok sevmesine rağmen Elif konusunda onu destekleyen isim de hep Tina'dır. Özellikle de son bölüme gelindiğinde evlendiği Tolga karakterine Elif harfini hediye etmesi, şaşırtıcı bir durum olarak karşılanabilir. Çünkü hikâye içinde yer alan diğer taşralı karakterlerin, bu şekilde bir tepki vermesi söz konusu değildir: “Düğünden sonraki ilk sabah Tina bana bir hediye verdi. Paketi açarken karşıma geçti, bütün tatlı kız haliyle, gülümsedi. Hediyesi bir tabloydu. Zemini bilardo masası yeşiline boyalı ve turkuaz renkle çizilmiş bir harf. Kocaman, bir tek harf; “Elif” tabii ki.” (Çiftci, 2014: 137).

Tina dışında diğer hikâyelerde Yozgat'la uzaktan yakından bir alakası olmayan karaktere rastlanmaz. Diğer karakterlerin, Tina kadar keskin bir şekilde farklı bir kültürden olduğu vurgulanmaz. Çiftci, hikâyelerinde kullandığı sabit bir mekân ve yalın bir olay örgüsü içerisinde karakterlerini düz karakterlerden seçmeyi tercih eder. Onun hikâyelerinde çok boyutlu ve karmaşık yapıya sahip karakterlere rastlanmaz. Çiftci, hikâyelerindeki karakterlerini yalın (düz) karakterlerden seçerek kullandığı -mekân, olay örgüsü gibi- diğer unsurlarla uyumlu olmasını sağlamıştır.

Öte yandan Çiftci'nin tüm hikâyelerinin başkişi etrafında şekillendiği görülür. Olayların etrafında şekillendiği başkişiler, çoğunlukla düz kişilerdir. Fiziksel özellikleri hakkında ayrıntılı bilgiler verilmez. Fiziksel özellikleri hakkında bilgi verilen tek başkişi, *Piç Sevi* hikâyesinde yer alan Erkan karakteridir:

Bir görsen, kara desen kara, küçük desen küçük. Ama bir şımarık, bir tatlı sıpa görmeli. Onun için millet “Piç Sevi” diyor. Sevi, yani tatlı, yani sevimli bi yerde. Ama önü sonu piç. Piç Erkan diyenler boşuna demediler ya. Topa meraklı ya bu... Amanın o kızları bir görsen. Sanki Maradona oynuyor. Ulan işte Piç Erkan değil mi altı üstü? Yok efendim, kızlar ortalığı yıkar. Kızlar maçta ne arar demeyeceksin. Bunun peşinden gelirler. (Çiftci, 2014: 139).

Piç Sevi hikâyesinde olduğu gibi *Çati'ye Kıyamam* hikâyesinde de Çati karakterinin fiziksel özelliği ile ilgili sadece gözlerinin çok az görmesinden bahsedilir. Bunun haricinde diğer hikâyelerde olduğu gibi başkişilerin fiziksel özelliklerinden daha çok huyları ve tavırları üzerinde durulur:

Çati lakap takıp dalga geçtikçe millete eğlence çıkar. Onu ciddiye almayanlar, onu dinlemeyenler artık onu içlerine alırlar, onun söylediklerine gülerler. Çati konuşa konuşa el içine çıkmakta, adam sınıfına yazılmaktadır. Böyle iştahla konuşurken bir şeyi hiç fark etmemiştir. Millet gülerek, eğlenerek onu bir çamurun içine itmiştir. Çati ancak bu çamurda debelenirse kabul gördüğünü anlamıştır anlamasına ama artık ağzı pis, huyu kötü, kendi çirkin bir adam olmuştur (Çiftci, 2012: 15).

Çati karakterinin aksine ağzı çok iyi laf yapan bir diğer başkişi de *Kara Kedi* hikâyesinde yer alan Aziz Efendi'dir: "Aziz Efendi, kendi dükkânını anlatırken alışveriş merkezi reklamlarını yolda bırakacak kadar çiçekli konuşurdu." (Çiftci, 2014: 24). Çiftci'nin hikâyelerinde bu şekilde birçok örneğe rastlamak mümkündür. Ayrıca onun hikâyelerinde yer alan, anlatıcı konumundaki başkişilerin çoğunun isminin dahi verilmediği görülür. Bu şekilde olan isimsiz anlatıcı karakterlere sahip hikâyeler, şu şekilde sıralanabilir: *Gülizar, Bildiğin Karı Koca Hikâyesi, Kasap Kokusu, Eniştemin İlaçları, Kıpkırmızı, Müjgân, Portakal, Şırl Şırl, Ah Mercimeğim, Bacanaklar, Köfte Ekmek, Uykucu Duman ve Ben, Bir Avluda Üç Aile, Maykıl'ı Pek Severdik, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım, Fikret ile Fattirik, Derdimin Adı Rafet, Nuruş, Kara Tabak, Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz, Kitapçı Baytar, Mamay, Ev İşi Varken Roman Okunur mu? ve Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum.*

Bu hikâyelerdeki anlatıcıların isimleri verilmese dahi olaylar içindeki hâllerinden cinsiyetleri veya yaşları hakkında tahminde bulunulabilir. Örneğin *Kıpkırmızı* hikâyesindeki anlatıcının, ismi verilmemiş olmasına rağmen davranışlarından çocuk olduğu tahmin edilir. Aynı şekilde *Şırl Şırl* hikâyesindeki isimsiz anlatıcının bir genç kız olduğu; Bilal adında bir çocuk sevmesi, hastalanıp yataklara düşmesi ve babasına çok bağlı oluşundan bellidir. Çünkü Çiftci'nin hikâyelerindeki baba-oğul ilişkisi çoğunlukla sarsıntılıdır. Çoğunlukla babasıyla anlaşamayan ya da babası tarafından seçim yapmaya zorlanmış oğullar karşımıza çıkar. Örneğin *Dilara* hikâyesindeki genç Yusuf'un babası ile arası oldukça kötüdür. Onun mesleğinden memnun olmayan babası nedeniyle aralarında soğuk rüzgârlar eser. Araları o kadar bozuktur ki Yusuf, ne kadar üşürse üşüsün babasından gelen tek kuruşu bile kabul etmez. Ancak bu durum Çiftci'nin bütün hikâyelerinde bu şekilde değildir. Zaman zaman babası ile arası çok iyi olan oğullarla da karşılaşılır. Örneğin *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyesinde yer Cabir Usta, oğlu Arif'e çok düşkündür: "Cabir Usta, Arif ne dese abartırdı. Arif'in ağzından dökülen kuru laf değilmiş gibi oğlunu överdi. 'Oğlan sen benim has dölümsün. Ben garip bir bülbülüm amma bu garip bülbüle Allah senin gibi bir paşa vermiştir.'" (Çiftci, 2017: 62). Arif de babasına aynı şekilde karşılık vermektedir. Bu anlamda Çiftci'nin hikâyelerinde bazı başkişilerin mücadelesinin babaları olduğu söylenebilir.

Başkişinin eksiklikleri yansıtan norm karakterler hem bu eksikliklerin giderilmesini sağlar hem de derinlik kazanmasına yardımcı olur (Güleryüz, 2021: 318). Başkişiye bir nevi ayna olan bu kişiler, Çiftci'nin hikâyelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli örneği olarak *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* kitabında yer alan *Nuruş* hikâyesi gösterilebilir. Bu hikâyede *Nuruş* karakterinin hayatına dışarıdan seyirci olan anlatıcı, ilk olarak *Nuruş*'un eksik yönlerini okuyucuya sunar. Ardından ise bu eksiklerin giderilmesinde yardımcı olan yine anlatıcı olur:

Okul yüzü görmemişti. Okuma yazmayı ben öğrettim. Gün boyunca gezerdi ama bizim her köşesinde bir sofraya kurulan koca evde onun sofraya oturduğunu hiç görmedim. Ekmek arasına bir şeyler koyar, bir köşeye çekilir yerd. Sürekli gezerdi, bağda bahçede, mezarlıkta, çarşıda. Hani izi gökte derler ya işte öyle bir kızdı. Belki bu civarda pantolon giyen tek kız idi. Ama *Nuruş*'u gören kız mı erkek mi olduğunu nasıl anlasın? Sırtında keçe yelek. Saçları epeyce kısa kesilmiş. Pantolon paçalarını çoraplarının içine sokmuş. Yürürken öne doğru eğilir ve ayağındaki soğuk kuyu denilen lastik ayakkabılarını gürp gürp yere çarpardı. Kış boyunca çıkarmadığı keçe yeleği yazında üzerindeydi. 'Sırtım iyice ısınıp, kızmadan rahat edemem ben,' derdi (Çiftci, 2021: 47-48).

Bu şekilde *Nuruş*'un eksik yönlerini okuyucuya sunarak rehberlik eden anlatıcı, yine bu eksik yönlerin giderilmesindeki en büyük etken görevindedir: "Bir zaman sonra *Nuruş*'un kıyafetinde devrim yaptık. Keçe yeleğini, kalın çoraplarını çıkarıp saçlarına bir ayar verince kat kat elbisenin altından serçeler gibi bir kız çıktı. Yeni kıyafetlerine alışması biraz vakit aldı. Kaçıp kaçıp mutfağa sakşandı." (Çiftci, 2021: 52). Yine aynı şekilde devam eder: "*Nuruş* gün geçtikçe kilo aldı. Meğer eskiden sofraya oturmadan ayakta yediği yavan yaşık öğünler *Nuruş*'u hiç beslemiyormuş. İştahı açılan ve kafasına bir şapka uydurduğumuz *Nuruş* çocuklar gibi oynadı da oynadı deniz kenarında." (Çiftci, 2021: 52).

Nuruş hikâyesinde olduğu gibi *Adem'in Kekliği Chopin* kitabında yer alan *Çati*'ye *Kıyamam* hikâyesinde de norm karakterin anlatıcı kişi olduğu görülür. *Çati*'nin eksik yönlerini, ilkokul yıllarından başlayarak hayatının her kesitinde okuyucuya sunar:

Köşeye çekilip ağlamakla, söylenmekle bir çıkar yol bulamayan *Çati* işi puşluğa vurmuş. Dilini bir zehir çanağın batırıp batırıp milleti boyamış. Herkese lakap takmış. Öğretmenin pantolonu düşer, *Çati*'nin lafı hazır; 'Götsüz oğlum bu örtmen. Baksana pantolonunu çekip durur.' Öğretmenin adı Götsüz Kudret kalır... *Çati* lakap takıp dalga geçtikçe millete eğlence çıkar. Onu ciddiye almayanlar, onu dinlemeyenler artık onu içlerine alırlar, onun söylediklerine gülerler. *Çati* konuşa konuşa el içine çıkmakta, adam sınıfına yazılmaktadır. Böyle iştahla konuşurken bir şeyi hiç fark etmemiştir. Millet gülerken, eğlenerek onu bir çamurun içine çekmiştir. *Çati* ancak bu çamurda debelenirse kabul gördüğünü anlamıştır anlamasına ama artık ağzı pis, huyu kötü, kendi çirkin bir adam olmuştur (Çiftci, 2012: 14-15).

Bu hikâyeyi *Nuruş* hikâyesinden farklı kılan özelliği ise anlatıcının, Çati karakterinin hayatına hiç müdahale etmemesidir. Yaşananlara hep dışardan seyirci olarak kalmasıdır. Anlatıcı, Çati'nin eksikliklerini okuyucuya aktarır fakat bu eksikliklerin giderilmesinde bir rol oynamaz. Aynı hikâyede yer alan Nesli Abla ise anlatıcı kadar eksikliklere değinmese dahi bu eksiklikleri Çati'nin suratına vurarak, onu kendine getiren kişidir. Yine aynı şekilde son bölüme gelindiğinde Çati'nin hayatı boyunca ilk defa mutlu olmasına vesile olan kişi de Nesli Abla'dır. Bu hikâyeler haricinde üzerinde ayrıntılı şekilde durulabilecek norm karakter örneği söz konusu değildir. Çoğunda tıpkı *Çati*'ye *Kıyamam* hikâyesinde olduğu gibi başkişinin eksik yönlerini okuyucuya sunarak rehberlik eden kişi anlatıcıdır. Fakat *Nuruş* hikâyesinin aksine hiçbiri olaylara dâhil olmaz, müdahale etmez.

Anlatılardaki tek boyutun sembolü olan kart karakterler ise başkişinin değişimine ve gelişimine engel rolü üstlenen kişilerdir. Çoğunlukla belirli olaylar karşısındaki tepkileri ve tavırları aynıdır. Çiftci'nin hikâyelerinde bu rolü baba karakterleri üstlenmektedir. Ataerkil yapının gereği olarak kurulan ailelerde, engelleyici güç olarak baba karakterleri karşımıza çıkar ve bu engelleyici tavır genellikle oğulları üzerinde gerçekleşir. Özellikle de oğullarının kendileri gibi esnaf olmasını arzulayan baba karakterleri, oğullarının eğitimleri ve hayatları üzerinde engelleyici taraf olarak gösterilir. Bunun en belirgin örneği; *Borkızda Altmışaltı* kitabında yer alan *Bir İğne Bin Kuyu* hikâyesinde görülür. Oğlu Şahin'in kendi gibi esnaf olmasını isteyen Niyazi Usta, Şahin'in bütün kararlarının önüne engelleyici güç olarak çıkar. Oğlunun hem evlilik hem de meslek seçimlerinde kararı kendisi vererek onun üzerinde baskı kuran bir baba karakteridir. Şahin, kendi üzerindeki baskıyı şu şekilde özetleyerek isyan eder:

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. "Elin avratlarının saçıyla başıyla oynamanın adı ne zamandır sanat oldu," dedi mi demedi mi? Sonra Şahin'in adı okumadı oldu. Şahin adam değil, Şahin nankörün önde gideni. Şahin ekmeksiz. Şahin dirliksiz. Ne Şahinmiş arkadaş. Ben neymişim böyle sizin başınıza dert (Çiftci, 2014: 92).

Bir İğne Bin Kuyu hikâyesinde yer alan Niyazi Usta kadar baskıcı bir baba olmasa dahi, oğlunun üniversite hayaline engel olan bir diğer baba karakteri de *Handan Yeşili* hikâyesinde yer alan Sansar Sami'dir. Sansar Sami, oğlu Çetin'den önce Çetin'in ablalarının hayatına yön verir: "Evde hükmü geçen örflü bir adam. Ablalarımı ilkokuldan sonra dikiş-nakış kursuna gönderdi. Ablalarımın yaşı on yedi oldu olmadı, hemen biri Almanya'da öbürü Belçika'da birer damat buldu. Damatlar uzaktan akraba olurlar.

Babam bir ay içinde nişan, üç ay içinde düğün edip paketledi ablalarımı.” (Çiftci, 2014: 10). Hükümü geçen baba, oğlunun meslek seçiminde de söz sahibi olur:

Benim lise bitip de üniversiteye niyet edince dedi ki bu üniversitenin açığı varmış, orayı oku. Benim kimim var burayı bırakma. Aha sana kurulu bir düzen. Anladım ki Sansar Sami bize usul usul liseyi okutmuş. Okuturken de plan yapmış. ‘Şu düzen bırakılır da gidilir mi? Okuyanları görüyon işte boyunlarında kravat, variyo geliyo bir kuru maaş. Gine de sen bilin...’ Sen bilin demek, sıkıyorsa bırak da git demektir. Gitte gör gününü, Sansar Sami adamı kurutur vallaha... (Çiftci, 2014: 10).

Bu tip babaların aksine kendi seçimiyle baba mesleğini idame ettiren kişiler de mevcuttur. Örneğin *Turkuaz Ajans* hikâyesinde ki oğul, kendi isteğiyle baba mesleğini devam ettirir. Bunu yaparken de mesleği çağa uygun şekilde geliştirir. Buradaki baba karakteri, oğlu üstünde baskıcı bir tavır sergilemez. Hatta onu destekler. Oğulları üzerinde belirleyici bir yol çizen bir başka baba da *Ankara’daki Evlatlar* hikâyesinde yer alır. Sansar Sami’nin aksine buradaki baba, oğullarının dükkâna kısılıp kalmalarını istemez ve onların eğitimi için elinden gelenin fazlasını yapabilmek adına çabalar. Tüm bunlardan hareketle Çiftci’nin hikâyelerinde yer alan baba karakterlerinin, her zaman aynı özelliklere sahip olmadığı söylenebilir. Kimi zaman baskıcı olan babalar kimi zaman oğullarının en büyük destekçisi olurlar.

Çiftci’nin hikâyelerinde yer alan bir başka kart karakter ise *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinde yer alan anne ve baba karakteridir. Memur olan anne ve baba, oğulları Tolga’nın önce eğitimi üzerinde baskın bir tavır sergilerler: “Evin tek çocuğu olan ben, annem ve babamla bu meselleri hiç konuşmadım. Hatta ben herhangi bir meseleyi onlarla hiçbir zaman tartışmadım. İki öğretmenin benim hakkımda çizdikleri ve benim ağır ağır üzerinden geçtiğim kariyerime boyun eğdim. Zaten aksi bir fikir ya da alternatifim yoktu.” (Çiftci, 2014: 110). Tolga karakteri, aynı boyun eğişi eş seçiminde de sergiler. Elif’le evlenme fikrini ailesine açma cesareti gösterdiğinde farklı bir tavırla karşılaşmaz: “Evde kurulan mahkemedem Elif’in uzak, çok uzak bir yerde, bir zamanlar taşra görevinden kalmış öylesine bir hatıra olduğunu, ama babasının durumu ve diğer bir sürü doku uyuşmazlığı sebebiyle Elif’i unutmam gerektiğini söylediler.” (Çiftci, 2014: 114).

Bir Avluda Üç Aile hikâyesindeki kart karakter ise isimsiz başkışının kayınbabasıdır. Başkışının eltisi Melahat’ı her zaman diğerlerinden üstün gören kayınbaba karakteri, oğlunu okutmak isteyen başkışının önünde engel olur ve önceliğin Melahat’ın oğlunun olduğunu söyler. Ancak isimsiz başkışı, tüm engellere rağmen amacına ulaşır ve oğlunu okula yazdırır. Aynı şekilde başkışının eğitimi üzerinde engelleyici rolün üstlenildiği bir diğer hikâyeye de *Ah Mercimeğim* kitabında yer alan *Baba Neredesin?* hikâyesidir. Anlatıcının okul çağı gelmiş olmasına rağmen, babasının

herhangi bir meslekte tutunamamış olmasından dolayı bir türlü okula yazılamaz. Ancak kendi azmi sayesinde hem ailesinin nikâhını kıydırır hem de okula yazılır.

Ev İşi Varken Roman Okunur Mu? hikâyesinde ise engelleyici rolü üstlenen annedir. Kızının kitap okuma isteği üzerinde engelleyici konumdadır: “Ben de kendime oyalanacak işi bulmuşum, roman okuyorum diye sevinirdim. Fakat anneme anlatamazdım bir türlü. Ona göre roman okuyup durmak boş bir türküdür. Çalıp çığır benim. Türküümü hiç dinleyen yok ama ben ha bire okurum...” (Çiftci, 2021: 89). Bu engel, kızı evlenip yuva kurduğunda dahi devam eder ve kızı, onun istediği biri gibi görünmeye çalışır: “Sonra Hamdi ile dünya evine girdik. Ben okumaya devam ettim. Annem arada bizi ziyarete gelir. O gelmeden ev işine sarılıırım. Annem de bana aferin çeker.” (Çiftci, 2021: 90). Tüm bunlar neticesinde Mustafa Çiftci’nin kurgulayarak oluşturduğu dünyada, başkişilerinin karşısında engelleyici kart karakter çıkartığı görülmektedir. Ancak başkişinin karşısına çıkan engeller, çoğu zaman bir karakterden daha çok yoksulluk ve aşk gibi olgulardır.

Şahıs kadrosu içerisinde yer alan ve sadece dekor amaçlı kullanılan yan karakterlere ise Çiftci’nin hikâyelerinde sık sık rastlanır. Çoğunlukla bir veya en fazla üç kişi etrafında şekillenen olaylar, birçok yan karakter ile desteklenerek olay örgüsünün devamlılığı sağlanır. Bu karakterler, hikâyeler içerisinde herhangi bir derinliğe sahip değildir. Olayların ilerlemesinde figüran görevi görmekten öteye geçmez ve aynı şekilde okuyucunun aklında önemli derecede yer edinmez. Çiftci’nin incelenen kırk beş adet hikâyesinin tümünde yan karakterler kullandığı görülür. Bu karakterler, çoğu zaman hikâyelerde sadece isim olarak yer alır.

3.1.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Edebi eserlerde anlatıyı oluşturan önemli yapı taşlarından biri olan anlatıcı ve bakış açısı, birbirinden ayrılmayan unsurlardır. Bunlardan ilk olarak ‘anlatıcı’ kavramı incelendiğinde; edebi metinlerdeki olayların aktarımını sağlayan kişi olarak tanımlanabilir. Bir başka ifadeyle anlatıcı; “yazınsal metinlerde olayları, durumları, olguları anlatan, yazar ile okur arasındaki ara-kişi” dir (Göktürk, 1997: 150). Bu kişi, yazar değildir ve yazarla karıştırılmamalıdır. Yazar ve anlatıcının farkını Şerif Aktaş şu şekilde açıklamaktadır: “Yazar üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait bir varlıktır. Anlatıcı ise itibari âleme aittir.” (1991: 84). Ayrıca okuyucunun yazarın merak etmediği yönlerinin olmasının aksine anlatıcı ile yüz yüze olduğunu da belirtmektedir. Anlatıcı, olayların aktarımına yardımcı olan, okuyucu ve yazar arasında köprü görevi gören kişi konumundadır (Çetin, 2013: 105). Okuyucu, metne anlatıcının penceresinden bakar. Bir

başka deyişle kamerayı kumanda eden kişiye, anlatıcı denir. Okuyucu, onun gözünden ve onun izin verdiği kadarıyla metni algılayabilir (Ayyıldız, 2004: 18). Anlatıcı da dâhil olmak üzere edebi metinlerde anlatıyı oluşturan bütün yapılar, bakış açısı etrafında şekillenir. Kurgulanan dünyanın sınırlarının ve mahiyetinin belirsiz olduğunu belirten Aktaş, bu belirsizliğin bakış açısıyla aralandığını söylemektedir. Ayrıca gerçek hayatta görmüş olduğumuz her şeyin yere, mevkie ve ruh halimize göre şekillendiğini belirten Aktaş, bakış açısını açıklığa kavuşturmak adına sormuş olduğu şu sorular, bize bakış açısının ne olduğunu açıklar niteliktedir:

Babasının veya sevdiği bir insanın ölüm haberini duyan biri için yeni açmış gül, ay ışığı ve çok güzel bir doğa manzarası ne ifade eder? Çocuğu denizde boğulan bir anne için sessiz ve sakin denizin güneş karşısında tembel tembel yatan kocaman bir yıldırdan ne farkı vardır? Şehirde doğmuş ve belirli bir yaşa kadar büyümüş bir çocuk için güzel görünen kuzu ve oğlaklar, onlar peşinde koşan ve onlar yüzünden zaman zaman azar işiten, kötü muamelelere maruz kalan köylü çocuğunun gözünde de güzel midir? Sürdürülen yaşayış tarzı bakımından, hiç de arzulanmayacak bir seviyede bulunan bir kenar mahalleden geçen eğitimci, doktor ve emniyet mensubu bu yer ile ilgili olarak aynı şeyleri mi düşünürler? Aynı manzaranın farklı noktalarından çekilen resimler neden birbirinden farklıdır? Bir hâdiseyi müşahede eden insanlar neden aynı şeyleri idrak edemezler? (Aktaş, 1991: 82).

İşte bu soruların cevabı bize bakış açısının ne demek olduğunu açıklamaktadır. Tüm bunlar doğrultusunda da Aktaş, bakış açısını şu şekilde özetlemektedir: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş, 1991: 84). Bir başka ifadeyle bakış açısı; “Roman veya hikâyede, anlatma esasında, olaylar ve durumlar herhangi bir anlatıcının değerlendirmesinden veya gözünden verilir. Dolayısıyla anlatıcının bilgi, görgü, kültür, tecrübe ve değerleri, olayların anlatılmasında etkili olur. İşte anlatıcının sahip olduğu bu perspektif, anlatıcının bakış açısı olarak tanımlanır.” (Ayyıldız ve Birgören, 2017: 73).

Bir yazarın mimar gibi davranarak, eserini ortaya koymadan önce bu eserin anlatıcısını ve bu anlatıcının olaylara nereden bakacağını belirlemesi gerektiği görüşünde olan Mehmet Tekin, romancının eserine başlamadan önce bazı sorulara cevap bulması gerektiği görüşündedir. Bu sorular şu şekilde sıralanmaktadır:

1. “Romancı, hikâyesini kime anlattırarak ve olayları kimin gözüyle görüp yansıttacaktır?”
2. Seçilen kişi nasıl bir duyarlılıkla hareket edecektir ve okuyucuya heyecan, sevinç korku gibi duyguları hangi düzeyde yaşatacaktır?”
3. Hikâyeyi anlatan kişi hangi bilgi kaynaklarından yararlanacaktır?”

4. Olaylara uzaktan mı, yakından mı bakılacaktır?
5. Olaylar anlatılırken tek kişinin mi, yoksa birden fazla kişinin mi bakış açısından yararlanılacaktır?
6. Olaylar sunulurken bakış açısından yararlanan kişinin duyarlılığıyla diğer kahramanlardan -en azından bazılarının- duyarlılığı özdeşecek mi, özdeşmeyecek mi?
7. Bakış açısından yararlanan figürün donanımı nasıl olacaktır? O, her şeyi bilme, sezme, anlatma gücüyle “ilahi” karakterli mi olacak, yoksa “beşerî” bir portreyle mi karşımıza çıkacaktır?
8. Okuyucu açısından nasıl bir yol izlenecek ve bakış açısı- okuyucu denklemi nasıl kurulacaktır?” (2014: 56-57).

Şüphesiz bu soruların cevapları, hikâye metninin ortaya çıkarılması için de oldukça önemlidir. Birlikte incelenen anlatıcı ve bakış açısı kavramları, aynı şekilde alt başlıkları itibariyle de birlikte değerlendirilir. Hem bakış açısı hem de anlatıcı birlikte çoğunlukla dört başlık altında incelenir;

1. Hâkim Bakış Açısı (İlahi, Tanrısal Bakış Açısı)
2. Kahraman Bakış Açısı
3. II.Şahıs Anlatıcı ve Bakış Açısı
4. Müşahit Bakış Açısı (Objektif Bakış Açısı)
5. Çoğul Bakış Açısı.

Hâkim bakış açılı metinler de anlatıcı “her şeyi bilen, gören, bütün gizli konuşmaları duyan, kapalı kapıların, mektupların, kasaların içinde ne olduğunu bilen; yani, her şeye hakim bir yapıdadır” (Ayyıldız ve Birgören, 2017: 73). Bu tür bir bakış açısına sahip bir anlatıcı, kahramanın ruh halinden, psikolojisine kadar her türlü durum hakkında bilgi sahibidir. Olayları, III. tekil şahıs “o” ağzından okuyucuya aktarır.

Metinlerde çokça kullanılan bir diğer bakış açısı ise kahraman bakış açısıdır. Olaylar, birinci şahıs anlatıcı -ben anlatıcı- tarafından doğrudan okuyucuya aktarılır. Ben anlatıcı, iç anlatıcı gibi farklı isimlere de sahiptir. Bu anlatıcı türü, metinde anlatmış olduğu olayın bir parçasıdır: “I. şahıs anlatımda anlatıcı, anlattığı olayların bir parçasıdır; karakterlerden biriyle özdeşleşir; bütün bir hikâyeyi onun penceresinden aktarır. Olaylar, hikâyenin ana kahramanı tarafından anlatılabildiği gibi geri planda olan bir karakteri tarafından nakledilebilir.” (Bakır, 2015: 35). Ancak bu anlatıcı, gördükleri veya duydukları ile sınırlıdır. Bu manada okuyucuya sunabilecekleri sınırlıdır.

Hâkim ve kahraman bakış açılarının tersine II. şahıslı anlatıcının olduğu metinler, az sayıdadır. Bu tür anlatıcı, çoğunlukla tercih edilmemektedir. Bunun nedeni ise

kullanımının çok zor olmasıdır: “İkinci kişi tekil (sen dili) çok az kullanılır. Çok sınırlayıcı olduğu için kullanımı zordur.” (Gündüz, 2007: 79).

Olaylara bir kameradan farksız, hiçbir şekilde müdahale etmeden yaklaşan anlatıcı, müşahit bakış açılı anlatıcıdır. Hikâye içindeki olayların başlayıp bitmesine ve kahramanların düşüncelerine, seçimlerine, değişimlerine dâhil olmadan objektif bir biçimde sunan anlatıcı türüdür.

Birden fazla anlatıcı türünün bir arada kullanıldığı hikâyelerin bakış açısı ise çoğul bakış açısıdır: “Asıl çoğul bakış açısı, tek bir anlatıcının esas olduğu eserde, olay örgüsünde yer alan kahramanlardan birkaçının da bakış açılarına yer verilmesi biçiminde gerçekleştirilir.” (Çetişli, 2016: 88). Fakat kullanımı zor olduğundan, çok fazla kullanılmadığı görülür. Tüm bu anlatıcı ve bakış açıları, kısa bir şekilde aşağıdaki tabloda olduğu gibi özetlenebilir:

Tablo 4. Anlatıcı ve bakış açısı

Bakış Açısı	Anlatıcı
• Hâkim Bakış Açısı	• III. Tekil Şahıs “O”
• Kahraman Bakış Açısı	• I. Tekil Şahıs “Ben”
• II. Şahıs Anlatıcı ve Bakış Açısı	• II. Tekil Şahıs “Sen”
• Müşahit Bakış Açısı	• Tarafsız/Objektif Anlatıcı
• Çoğul Bakış Açısı	• Birden Fazla Anlatıcı

Bu bilgiler ışığında Mustafa Çiftci’nin hikâyeleri değerlendirildiğinde, Çiftci’nin hikâyelerinde çoğunlukla kahraman bakış açısını tercih ettiği görülür. Hikâyelerinin çoğundaki anlatıcı “ben” anlatıcıdır. Kahramanlar kendi başına gelen olayları okuyucuya her yönüyle sunmaktadır. Çiftci’nin “ben” anlatıcının hâkim olduğu hikâye metinleri şu şekilde sıralanabilir: *Adem’in Kekliği ve Chopin, Anamın Adı Bahriye, Gülizar, Bildiğin Karı Koca Hikâyesi, Kasap Kokusu, Kıpkırmızı, Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih, Müjgân, Neşeli Gelin, Portakal, Şırış Şırıl, Turkuaz Ajans, Handan Yeşili, Elif, Tina, Tolga, Ah Mercimeğim, Baba Neredesin?, Bacanaklar, Köfte Ekmek, Bir Avluda Üç Aile, Dilara, Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım, Fikret ile Fattirik, Derdimin Adı Rafet, Nuruş, Kara Tabak, Bir Yevmiyeye İki Muallim, Kitapçı Baytar, Mamay, Ev İşi Varken Roman Okunur Mu? ve Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum.*

Bu hikâyelerde yer alan anlatıcılar, kimi zaman isimlerini net bir şekilde verirken kimi zaman ise isimsiz olarak karşımıza çıkar. Ayrıca bu anlatıcıların çoğu, olayları aktarırken okuyucuyla sohbet ediyormuş gibi bir tavır takınır. Bunun en güzel örneği *Müjgân* hikâyesinde karşımıza çıkar: “...İnanmazsınız. Vallaha da billaha da yanyor. Yatsam yatamıyorum. Kalksam kalkamıyorum. Mal davar meliyor, kalkıp bakasım

gelmiyor. Anam anlıyor bende bir hal var...” (Çiftci, 2012: 72). Aynı durum *Şırl Şırl* hikâyesinde de karşımıza çıkar: “Düğünüm hiç de fena olmadı, hatta Zeliş’in dediğine bakarsan düğünün gösterişine köyde çok kişinin ağzının suyu akmış, güzel oldu yani...” (Çiftci, 2012: 110).

Aynı şekilde isimsiz “ben” anlatıcının hâkim olduğu *Ah Mercimeğim* hikâyesinde de söz konusudur:

Çünkü Aslı’dan küçüktüm ama onun uğruna dert sahibi olmuştum. Anlatması zor. Dedim ya, on beş yaşındaydım. Sesim yeni yeni çatallaşıyordu. Hırsım, sinirim baskın geliyor, kapı-pencereyi çarpıp çıkıyordum odalardan. Hiçbir yerde huzur bulamıyordum. Bahçeler, bağlar, avlular bana dar geliyordu. İçimde kaynayan kazanı soğutamıyordum. “Aslı” diyordum, başka bir şey demiyordum (Çiftci, 2017: 7).

Bu hikâyelerle aynı şekilde sohbet edasını sürdüren, fakat farklı olarak ismi bilinen “ben” anlatıcılı *Dilara* hikâyesinde yer alan Yusuf’tur. Başkişi ve anlatıcı olan Yusuf, diğer kahraman bakış açılı anlatıcılar gibi okuyucuya sohbet edasıyla yaklaşır: “...Sonra ana tarafı kızdı, küstü fakat yapacak bir şey yok, olan olmuş. Kız kaçmış, yerine yakışmış. Zaten yengemiz bir anaç çıktı, bir kadın oldu görmeniz lazım. Huzurluydular anlayacağımız...” (Çiftci, 2021: 18).

Bu hikâyelerin yanı sıra Çiftci, diğer kahraman bakış açılı hikâyelerinde de aynı şekilde içten samimi üslubunu sürdürmeye devam eder: “Benim adım sormayın diyeceğim ya laf yarım kalacak. Benim adım da Mehmet. Adımı neden sormayın dedim, ben oldum olası ön planda olmayı sevmem. Yani adım değil eserim öne çıksın diyen mahcup şair gibiyim. Gel gör ki eserim yok ama az buçuk şiir denemelerim olmuştur. Neyse laf hiç etmeyelim de derdimizi anlatalım...” (Çiftci, 2021: 61).

Çiftci’nin kahraman bakış açısını kullanarak ele aldığı hikâyelerinde karşımıza “çocuk anlatıcı” kavramı çıkmaktadır. Çocuk anlatıcı; “Yazınsal metinlerde geçen çocuk anlatıcı, çocuk gözüyle baktığı olayları yine çocuk bakış açısıyla okurun belleğinde canlandırır. Onun kullandığı dil, takındığı tavır çocuk ruhunu yansıtır biçimdedir.” (Kaygın, 2021: 292). Çocuk anlatıcının bu özellikleri Çiftci’nin hikâyelerinde de karşılığını bulur. Çocuk anlatıcı, bakış açılarının tümünde karşımıza çıkabilir. Ancak Çiftci’nin hikâyelerindeki çocuk anlatıcı, bir hikâyesi hariç tümünde “ben” anlatıcıdır. Çiftci’nin çocuk anlatıcıyı kullandığı hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir: *Kasap Kokusu*, *Kıpkırmızı*, *Portakal*, *Baba Neredesin?*, *Bacanaklar*, *Maykıl’ı Pek Severdik*, *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım*, *Fikret ile Fattirik*, *Kara Tabak*, *Mamay* ve *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum*. Bu anlatıcıların çocuk olduğu hem tavırlarından hem de üsluplarından net bir şekilde anlaşılmaktadır. Örneğin *Kasap Kokusu* adlı hikâyede yer alan çocuk

anlatıcının, kedileri beslemezlerse babasının kalbinin taşa döneceğine inanması buna örnektir: “Ne çok dua ederdim. Allah’ım babamın kalbi taş olmasın, taş olursa kalbi atmaz, kalbi atmazsa babam ölür. Allah’ım babam ölmesin...” (Çiftci, 2012: 53). Aynı şekilde *Kıpkırmızı* hikâyesinde yer alan anlatıcının sergilediği tavırlardan çocuk olduğu anlaşılmaktadır: “Bu sabunu teyzem Almanya’dan getirdi, kokulu sabun bunlar, ne güzel yeşil ve beyaz çizgileri var, koklayınca Almanya’ya gidiyorsun, ben çok yaptım ama gözlerini kapatman gerekiyor, elini burnuna götüreceksin, gözlerini kapatıp derin bir nefes alacaksın, hoop Almaya’dasın, ben böyle her yerini gezdim Almanya’nın...” (Çiftci, 2012: 64-65). Aynı durum, bahsi geçen diğer tüm hikâyelerde de söz konusudur. Öyle ki bu çocuksu tavır ve dil, hikâyelerin ismine dahi yansımaktadır. Örneğin; *Mamay* hikâyesi ismini babaanne diyemeyen çocuk anlatıcıdan almaktadır. Aynı şey *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* hikâyesinde de söz konusudur. Biyoloji diyemeyen çocukların, çocuksu üslubu hikâyenin isminde de karşılığını bulmuştur.

Bu hikâyelerden farklı olarak çocuk anlatıcının kullanıldığı fakat bakış açısının farklı olduğu tek hikâye *Eniştemin İlaçları* hikâyesidir. Burada yer alan çocuk anlatıcı, teyzesi ve eniştesinin problemleri evliliklerine dışarıdan şahit olur. Olaylar, gözlemci/müşahit bakış açısı ile anlatılır. İsmi verilmeyen çocuk anlatıcı, olaylara dahil olmaz ve müdahale etmez. Dışarıdan seyirci olmakla yetinir: “O gidip gelmelerimde gördüklerimden anladığım, teyzeme göre kocası böcemez, iş beceremez bir herifti. Bir de çocuk olmayınca eniştem iyice büzülmüş kalmıştı. O zaman karı koca yavaş yavaş birbirlerinden kopmuşlardı.” (Çiftci, 2012: 61).

Çiftci’nin ikinci ve son olarak gözlemci/müşahit bakış açısını kullandığı hikâyesi *Sanki Amerikan Başkanı Seçiyoruz* hikâyesidir. *Eniştemin İlaçları* metninden farklı olarak burada bulunan anlatıcı, çocuk anlatıcı değildir. Fakat aynı şekilde bu hikâyedeki anlatıcının da ismi verilmez. İsimsiz anlatıcı olaylara dâhil olmadan, sadece gözlemlerini okuyucuya sunmakla yetinir: “Emekli erkekler para harcamadan gün geçirmek peşindeler. Maaşlarını oğulları kızları aldığı için kendilerine bir şey kalmaz. Para harcamaktan korkan adam dernek kirasına karışır mı? Dernek aidatı deyince üyeler derneğe gelmeyi bırakıyorlar.” (Çiftci, 2021: 68).

Çiftci’nin geriye kalan tüm hikâyelerinde ise hâkim bakış açısını kullandığı görülür. Hâkim bakış açısına sahip hikâyeler şu şekilde sıralanabilir: *Çati’ye Kıyamam*, *Komik Oluyorsun İlyas*, *Diyeşet*, *Kara Kedi*, *Ensesi Sararmış Adamlar*, *Ankara’daki Evlatlar*, *Bir İğne Bin Kuyu*, *Piç Sevi*, *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde*, *Bağın Bahçenin Mühendisi* ve *Baktirim*. Bu hikâyelerde karakterlerin ve olayların her yönüne hâkim olan anlatıcı karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin düşüncelerini dahi bilmektedir: “Mühendis

Bey'in Ankara muhabbetini açmasına İsmail Efendi'nin kızının Ankara'da üniversiteye gidecek olması sebep olmuştu. Şimdi Şoför İsmail Efendi kendine kızıyor; "Hay dilim tutulaydı da açmayaydım şu Ankara lafını. Ne Ankara'ymış arkadaş?" (Çiftci, 2015: 77). Aynı durum, bahsi geçen bütün hikâyeler için söz konusudur. Karakterlerin neleri sevdiği dahi anlatıcı tarafından bilinmektedir: "Cabir Usta sabah herkesten evvel kalkar, kahvaltı hazırlardı. Oğlu Arif gece geç gelir ama o da babasıyla beraber kalkar, kahvaltın ederlerdi... Sabah kahvaltısında yufka ekmek ve yumurtayla yapılan bol tereyağlı omaç yemeyi severdi. Babası da onu kırmaz, beraber omaç yerler, çay içer, laflarları." (Çiftci, 2017: 61). Kısacası hâkim bakış açısına sahip hikâyelerin hepsi, bu özellikleri taşımaktadır.

Çiftci'nin hikâyeleri incelendiğinde, hikâyelerin iki ana bakış açısıyla yazıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki kahraman bakış açılı "ben" anlatıcıdır. Çiftci, hikâyelerinin büyük kısmını bu bakış açısıyla şekillendirmiştir. Bir diğer çokça kullandığı bakış açısı ise hâkim bakış açısıdır. Bu türdeki bütün anlatıcılar aynı özelliklere sahiptir. Hikâyelerin anlatıcı ve bakış açısı açısından birbirinden farklı sayılabilecek bir özelliği bulunmamaktadır. Son olarak kullandığı bakış açısı ise gözlemci/müşahit bakış açısıdır. Bu bakış açısıyla kaleme aldığı sadece iki adet hikâyesi mevcuttur. Bu iki hikâyenin de anlatıcısının ismi bilinmemektedir. Ancak *Eniştemin İlaçları* hikâyesindeki anlatıcının, çocuk anlatıcı olduğu tavırlarından tahmin edilebilmektedir. Buradaki anlatıcılar, hikâye içinde var olan ancak hiçbir şeye karışmayan, okuyucuya gördüğü ve duyduklarını aktarmakla yetinen kişilerdir. Bunlar haricinde Çiftci'nin kullanımı zor olan II. şahıs anlatıcılı bakış açısı ve çoğul bakış açısını hiçbir hikâyesinde kullanmadığı görülür.

3.1.6. Anlatım Teknikleri

Edebi anlatımın yazarı; eserinin en güzel, en etkileyici ve özgün olabilmesi adına anlatım tekniklerinden bolca istifade eder. Anlatım teknikleri, yazarın anlatmak istediklerini okura ileten önemli araçlardan birisidir. Bu bağlamda anlatılmak istenilenden daha çok, anlatılmak istenilenin okuyucuya ne şekilde aktarıldığı önemlidir. Mehmet Tekin de aynı hususa şu şekilde değinmektedir:

Sanat, edebiyat, roman, şiir... tabii ki bir şeyler anlatacaktır. Ancak sanatta veya edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, anlatım biçimi önemlidir. Önemlidir; çünkü, biçim anlatılacak şeyi (mesajı, maksadı, felsefeyi) anlatılana (okuyucuya, izleyiciye) ulaştıran bir vasıta. Bu nedenle nitelikli bir edebî metnin sağlam bir biçime sahip olması gerekir. Biçim, eserin, okuyucu üzerinde derli toplu bir izlenim bırakmasını sağlar. Böyle bir donanımına sahip olmayan bir eserle, sağlıklı bir iletişimin kurulması mümkün olamaz (Tekin, 2014: 201).

Bu anlamda biçimsel bir bütünlüğe sahip olmayan eserlerin, okuyucuyla sağlıklı bir iletişim kurması beklenemez. Bu da eserin niteliğinin sorgulanmasına neden olur. Örneğin; eserinde herhangi bir olguyu ön plana çıkarmak isteyen yazar, anlatım tekniklerine başvurur. Eserin içerisindeki mekânı veya karakterlerden birini ön plana çıkarmak isteyen yazar, gösterme ve tasvir gibi anlatım tekniklerini kullanma durumunda kalır. Bu açıdan anlatım teknikleri hususunda noksan olan bir eserin, başarılı bir şekilde yazar-okur ilişkisi kuması söz konusu değildir. Ancak sadece anlatım tekniklerini kullanmış olmak da o esere kesin olarak bir değer kazandırmaz. Önemli olan eserde dilin düzgün kullanılması ve farklı anlatım tekniklerinin doğru şekilde sentezlenerek okuyucuya sunulabilmesidir. Bu noktaya varmış olan eserler, üslup kazanmış ve sanat adımı almaya yükselmiş olarak adlandırılabilir (Çetişli, 2016: 112-113).

Klasik anlatım teknikleri anlatma, gösterme ve tasvir şeklindeyken ilerleyen zamanla birlikte birçok yeni teknik ortaya çıkmıştır (Ayyıldız ve Birgören, 2017: 79-80). Zamanla değişen kurmaca dünya ve anlatım olanaklarının çeşitlenmesi, yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anlatım tekniklerindeki bu artış, araştırmacıların sınıflandırmalarında farklılıklara ve problemlere sebep olmuştur: “20.yüzyılda nesir türünde kat edilen yol az değildir. Hem işlenen konular hem de anlatım teknikleri öylesine değişmiş, derinleşmiş, karmaşıklaşmıştır ki edebiyat tarihçileri için bu olguyu sistemleştirmek ve kuşbakışı toplamak başlı başına bir problemdir.” (Aytaç, 1983: 49). Bu anlamda çoğu araştırmacının, anlatım tekniklerini sınıflandırmada kullandığı başlıkların farklı olduğu görülür. Örneğin; Hakan Sazyek, “*Romanda Temek Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması*” adlı incelemesinde, anlatım tekniklerini dört ana başlık altında sınıflandırarak yeni anlatım türlerini, bu başlıkların alt başlıkları olacak şekilde incelemiştir. Sazyek için anlatım teknikleri dört temel başlıktan oluşmaktadır. Bunlar; sahneleme, özetleme, anlatma ve göstermedir. Sazyek, bu dört ana başlık altında diğer anlatım tekniklerini sınıflandırarak inceler: sahneleme tekniği; diyalog, tasvir ve ayrıntılı eylem başlıklarını içerirken, özetleme tekniği altında; Zaman atlaması ve olay genellemesi incelenir. Devamında gelen anlatma başlığı altında; kişi tanıtımı, olay anlatımı, bütüncül geriye dönüş ve iç çözümleme incelenirken son başlık olan gösterme tekniği adı altında; iç konuşma, bilinç akışı ve kısmî geriye dönüş teknikleri incelenir (2004: 103-118).

Sazyek gibi diğer edebiyat araştırmacıları da kendilerine özgü sınıflandırmalarda bulunmaktadır. İsmail Çetişli, anlatım tekniklerini; nazım, nesir, tahkiye, gösterme, tasvir, konuşma, iç çözümleme, şuur akımı, açıklama/yorumlama, leitmotiv ve montaj şeklinde sınıflandırır. Mehmet Tekin ise bu sınıflandırmayı anlatma-gösterme tekniği,

tasvir tekniği, mektup tekniği, özetleme tekniği, geriye dönüş tekniği, montaj tekniği, otobiyografik teknik, leitmotiv tekniği, diyalog tekniği, iç çözümleme tekniği, iç monolog tekniği ve bilinç akımı tekniği şeklinde yapmaktadır. Tüm bunlar neticesinde Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinde kullanmış olduğu anlatım teknikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Anlatma ve Gösterme
2. Tasvir
3. Özetleme
4. Leitmotiv/Leitmotif
5. Montaj
6. Diyalog
7. Geriye Dönüş Tekniği
8. Mektup
9. İç Monolog

3.1.6.1. Anlatma ve Gösterme

Temeli çok eskilere dayanan anlatma ve gösterme teknikleri, metin içerisinde çoğu zaman birlikte kullanılan tekniklerdendir. Anlatma tekniği; okuyucuyla yazar arasında köprü görevi gören, yazarın kaleminden çıkan her şey olarak tanımlanabilir. Hakan Sazyek, anlatma tekniğini şu şekilde değerlendirmektedir:

Anlatma yöntemi -bir zamanlar kendisini açık ya da dolaylı hissettirmekten geri durmamış-figür dışı bir anlatıcının varlığını gerektirir. Bu yöntemin karakteristik özelliği, figür olmayan bir anlatıcı ve onun bakış açısı ile oluşturulmasıdır. Bir başka yaklaşımla anlatma, 'anlatıcı' ile ilişkisi en sıkı olan, dolayısıyla teknik kaygıları çok gerektirmeyen yöntemdir. Bu nedenle o, öykülemeli metinlerde başvurulan temel anlatım yöntemlerinin de en eskisidir. Çağdaş roman anlayışında, figüratif kadro içinde bulunmayan, ancak anlattığı her türlü yaşantıya tanık ol(uyor)muş izlenimi uyandıran böylesi anlatıcı, "hayali" olarak kabul edilebilmektedir (2004: 107).

Hikâyenin hiçbir aracı olmadan doğrudan okuyucunun gözünde canlandırılmasını sağlayan gösterme tekniği ise bir nevi tiyatro tekniğidir. Anlatımda anlatıcının aradan çekildiği görülür. Hikâye metinlerinde çoğunlukla diyalogların kullanıldığı bölümde karşımıza çıkar (Ayyıldız ve Birgören, 2017: 80). Bu teknikle anlatıcı, yerini metne bırakır ve metnin inandırıcılık düzeyinin arttığı görülür. Ayrıca anlatma tekniği, iç monolog, bilinç akışı, geriye dönüş ve diyalog gibi diğer teknikleri de içerisinde barındırır. Çoğunlukla anlatma tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülür:

Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktadır. Değişik zamanlarda, değişik yerlerde geçen tüm olayları gösterme yöntemiyle canlandırmanın güçlüğü, uzunluğu, hatta

gereksizliği ve sıkıcılığı ortadadır. Bu bakımdan sırf gösterme yöntemiyle yazılmış roman yoktur denilebilir. Genellikle uygulanan yol, ele alınan konunun gerekleri uyarınca, hem anlatma, hem de gösterme yöntemi kullanmaktır (Aytür, 1977: 22).

Anlatma ve gösterme tekniği şu şekilde bir şema ile açıklanabilir:

Okuyucu → Anlatıcı → Metin (Anlatma Tekniği)

Okuyucu → Metin (Gösterme Tekniği)

Şekil 1.

Tüm bunlar neticesinde Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinde bu iki tekniğe sıkça rastlamak mümkündür. Hikâyelerde yer alan anlatma tekniğine şu şekilde örnekler verilebilir:

Gece oluyor, yatağa uzanıp açıyorum telefonu. Bir yandan resme bakıyor bir yandan müziği dinliyorum. Müziği çalan adam yaşamıyormuş, eskilerden bir adammış, adı da Şopenmiş. Adamın kendi yok burda, Allah'ı var iyi çalıyo, dertli çalıyo, belli ki o da sevdalık çekmiş. Söz yok, sadece müzk var. Sabaha kadar dinliyorum, ne zaman uyuyorum bilmiyorum. Kekliğim rüyama gelsin diye dua edip uyuyorum (Çiftci, 2012: 10).

O zamanlar on beş yaşındayım. Aslı, mahallemizin ablalarındandı. Bakın, Aslı'yı anlatıyorum da ona nasıl hitap edeceğimi bilmiyorum. "Abla" desem bana yazık, "Aslı" desem ona. Çünkü Aslı'dan küçüktüm ama onun uğruna dert sahibi olmuştum. Anlatması zor. Dedim ya, on beş yaşındaydım. Sesim yeni yeni çatallaşıyordu. Hırsım, sinirim baskın geliyor, kapı-pencereyi çarpıp çıkıyordum odalardan. Hiçbir yerde huzur bulamıyordum. Bahçeler, bağlar, avlular bana dar geliyordu. İçimde kaynayan kazanı soğutamıyordum. "Aslı" diyordum, başka bir şey demiyordum (Çiftci, 2017: 7).

İşte ben de Rafet'le aynı odada yatmak gibi bir derde düşmüştüm. Hani demiştim ya püsküllü bela diye, şimdi izin verirsiniz neden öyle söylediğimi anlatayım. Bir anda anlatamam belki ama ucundan kıyısından başlayayım... Rafet geceleri hem horluyor hem sayıklıyordu. Uyumadığımda ise konuşuyordu. Önce, horlamasına razı olayım dedim sustum, uyumasını bekledim o uyuduktan sonra ben de uyurum dedim. Ama ne mümkün? Rafet'in horlamasının bir canlı metabolizma olduğunu düşünüyorum. Evet, Rafet'in horlaması bir canlı. Geceleri ortaya çıkan ve horlamayla kendini belli eden bu canlımın en büyük mahareti uyku düşmanı olması (Çiftci, 2021: 44-45).

Çiftci'nin hikâyelerinde yer alan gösterme tekniğine ise şu örnekler verilebilir:

"Avrupa'da iki oğlan, bir de Sibel. Oğlanlardan biri Belçika'da grafiker."

Grafiker ne iş yapar, taksici pek anlamadı. "Oğlan yazıp, çizip bir şeyler ediyormuş," dedi.

"İkinci oğlum Almanya'da mühendis."

"Booo, onun hesabı tamamdır. Heç anlatmasam da olur. Hem mühendis, hem de Avrupa'da. Onun işler tıklarındadır he mi?"

"Çok şükür. İki oğlum da evli. İkisinin de birer oğlu var. Ama pek görüşemiyoruz."

"Yuvalarında sağ olsunlar, ağızlarının tadı bozulmasın da tek görüşmiyek." (Çiftci, 2014: 64).

"Mamay ben okulu kazanırsam sen de gelecek misin? Yook gelmeyeceksin. Ben orada sıkılmam mı? Üzülmem mi?"

Mamay'da hiç ses yoktu. Yakasını sallayarak, "Mamay söylesene!" diye bağırdım. Sonunda konuşmaya başladı.

"Gelirim aslanım, seni görmeye gelirim. Hem de her hafta gelirim."

"Vallaha mı?"

“Hem vallaha hem billaha gelirim.”
“Serpil de gelsin!”
“Tamam,” derken güldü. “Tamam, Serpil’de gelecek.”
“Söz mü?”
“Söz!”
“Gelmezsen eben ölsün mü Mamay?”
“Ölsün.” (Çiftci, 2021: 84).

3.1.6.2. Tasvir

Geçmişten günümüze kadar roman ve hikâye gibi anlatma esasına bağlı metinlerde sıkça kullanılan tasvir tekniği, bir nevi resim sanatıdır. Yazar, bir ressam edasıyla sanatını ortaya koysa dahi resim sanatı değerine ulaşamaz (Çetişli, 2016: 122). Yani tasvir; “İnsan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi; âdeta görünür hâle getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesidir.” (Çetişli, 2016: 123). Bir başka ifadeyle; “Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır.” (Tekin, 2014: 218).

Bir nevi tarif etme sanatı olan tasvir, tarif ile birebir aynı özelliklere sahip değildir; bazı önemli farkları bulunmaktadır. Örneğin; tarif “anlatma”, tasvir ise daha çok “gösterme” ağırlıklıdır. Ayrıca tarif etme, bir tanımlama yapmakken tasvir, betimlemelerde bulunmaktadır (Tekin, 2014: 218-219).

Bu bilgiler doğrultusunda bir nevi somutlaştırma sanatı olan tasvir tekniğinin, Çiftci’nin hikâyelerinde de karşılığını bulduğu söylenebilir. Zaman ve mekân gibi unsurlardan daha çok insanı merkeze oturtan Çiftci, tasvir konusunda da kişiler üzerinden ilerler. Onun hikâyelerinde mekânın ayrıntılı tasvirlerine rastlanmaz. Mekân hakkında yapmış olduğu tasvirler bir veya iki cümleden öteye geçmez. Aynı durum kişiler için de geçerlidir. Çiftci, karakterlerini uzun uzadıya anlatmaz. Ancak her hikâyesinde, kısa dahi olsa tasvir yapar. Kişi tasvirlerine şu şekilde örnekler vermek mümkündür:

“Aziz Efendi ilmi yok, irfanı kıt bir adamdı ama dilinde sihir mi var, büyü mü var dedirtecek kadar tatlı dilliydi. O barakayı açmadan evvel uzunca bir zaman işporta tezgâhını nerede bulursa orada açmış, ne bulursa onu satmıştı. Köy köy dolaşarak kurduğu “ehbap” ilişkisi sayesinde müşterisi eksik olmazdı.” (Çiftci, 2014: 25).

“Sonunda ben de anladım ki ben ilçede geçen küçük hayatımızda saçları örgülü, yanakları tombul, gerçekten çok tombul olan kitap kurdu kıza, o melül mahzun annesine, hürmetkâr babasına, kocaman kömür sobasına, kızarmış yanaklarıyla kartopu oynadığım Elif’ime âşıktım. Yıllarca parlak kâğıtlara bakarken hatırladığım sadece bunlardı...” (Çiftci, 2014: 122-123).

Bir görsen, kara desen kara, küçük desen küçük. Ama bir şımarık, bir tatlı sıpa görmeli. Onun için millet “Piç Sevi” diyor. Sevi, yani tatlı, yani sevimli bi yerde. Ama önü sonu piç. Piç Erkan diyenler boşuna demediler ya. Topa meraklı ya bu... Amanın o kızları bir görsen. Sanki Maradona oynuyor. Ulan işte Piç Erkan değil mi altı üstü? Yok efendim, kızlar ortalığı yıkar. Kızlar maçta ne arar demeyeceksin. Bunun peşinden gelirler. (Çiftci, 2014: 139).

Çiftci'nin hikâyelerinde az da olsa mekân tasvirlerine rastlamak da mümkündür:

“Hep yalnız. Hep pencere kenarında. Hep tertemiz, dengeli, terazili evinde. Hep sessiz, ıssız evinde bir radyo cızırtısını yoldaş ederek bekledi, bekledi.” (Çiftci, 2012: 62).

“Görünür bir yerde koca bir dükkân, hepsi aynı renkte mobilyalar, bilgisayarlar, kocaman yazıcılar, cihazlar, her tarafı camdan bir kapı... Kapının üstüne parlak bir yazı: ‘Turkuaz Ajans’” (Çiftci, 2012: 112).

Benim dükkânımda ölüye, diriye, damada, geline, neneye, bebeğe ne lazımsa hepsi var. Sade bu dünyaya değil, öte dünyaya da lazım olan ne varsa bulunur evelallah. Temsil misal, kefen mi lazım? Meyyit yıkanacak sabun mu lazım? Sünger mi lazım? Ölüyü yıkattın, işin bitti sayma. Gelen giden misafire gülsuyu, mevlit şekeri ya da güllü lokum vermeyecek misin? İşte onları da sen şurada bir bardak çay içmeden hazır ederim. Ne istersen var. İstemediğin bile var (Çiftci, 2014: 24).

“Evimiz müstakildi. Bahçeliydi. Bahçesinden su çıkardı. O suyu iki küçük havuza alır işimizi görünce dereye boşaltırdık” (Çiftci, 2021: 53).

Bunlardan hareketle Çiftci'nin hikâyelerinde kullanmış olduğu mekânları, ayrıntılı şekilde tasvir etmediği söylenebilir. Uzun uzadıya anlatmaktansa kısa cümleler kurmakla yetinir. Ayrıca Çiftci, sadece kişi veya mekân tasviri yapmakla yetinmez. Kimi zaman bir olayı resmeder şekilde anlatabilir. Örneğin; kıpkırmızı hikâyesinde yer alan çocuğun yedikleri okuyucunun gözünde canlanır hâle getirilir:

Ama benim fikrim başka; önce peynirli dürümü yiyorum, ekmeği çıtır çıtır ısıırken ayrı bir zevk alıyorum. Daha güçlü oluyorum sanki, ekmek karşımda un ufak oluyor, çıtır çıtır kayboluyor. Domatesle olsa bu çıtırtılı yok oluş duyulmuyor. Sonra da domatesi bitiriyorum. İlk ısırtımla, domatesin içinde kıyamet kopuyor, her bir odası karışıyor, domatesin içindeki su hızla içinde dolaşılıyor, faşır fuşur seslerle domatesi altüst ediyorum, sanki bir kere daha güçleniyorum. Domatesin suları dirseğime kadar akıyor, bırakıyorum aksın (Çiftci, 2015: 63).

3.1.6.3. Özetleme

Okuyucunun, olayların ve karakterlerin her yönüne hâkim olmasını sağlayan özetleme tekniği, verilecek olan bilginin özet halinde sunulmasıdır. “Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürececek -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır.” (Tekin, 2014: 250). Bir başka ifadeyle;

“Özetleme; uzun bir zaman diliminde yaşanmış olayların teferruattan arındırılarak ana hatlarıyla ve kısaca ifade edilmesidir.” (Çetişli, 2016: 118).

Hikâye türünde, karakterlerin -özellikle de başkişinin- yaşamış olduğu önemli veya önemsiz olayları özetlemek için sık sık özetleme tekniğine başvurulur. Mustafa Çiftci’de karakterlerini her yönüyle okuyucuya açmak adına özetleme tekniğine başvurur. Kimi zaman uzun yılları birkaç cümleye sığdırarak özetlerken kimi zaman ise önemli durumların üzerinde daha uzun durduğu görülür:

“Allah’ın emri Peygamber’in kavli... Mayıs’ta nişan, Haziran sonunda düğün... Aldık geldik Atiye’yi Ankara’ya.” (Çiftci, 2012: 11).

“Ben baba sevgisi tatmadım. İki yaşımdayken bir gece kalp krizi geçirip aramızdan ayrılmış babam. Geride beni, kardeşim Sami’yi ve annemi bırakıp gitmiş. Annem o günden sonra bize hem analık hem babalık etmiş. Hamdolsun zorluk çekmedik. Arazimizi kiraya vererek, üç dükkânın kirası ile zorlanmadan, ama işte babasız olarak büyüttü bizi annem.” (Çiftci, 2012: 68).

“Zakir, babasının ikinci eşinden olmaydı. İkinci eş, yani Zakir’in anası Almanya’ya gitmiş, bir daha gelmemişti. Adı Tuğçe’ymiş. Zakir’in babası bir zamanlar Almancıymış. Almanya’da bu kadınla tanışıp evlenmiş. Sonra biriktirdiği paralarla buraya gelmiş. Kadın onunla kalmak istememiş. Zakir’i de bırakıp dönmüş Almanya’ya.” (Çiftci, 2017: 46).

“Ablam evlendi. Eniştem mısımlı koyunlar gibi sessiz, evine sadık, haline muti bir adam. Evimizin arsasını müteahhite verdik. Karşılığında iki daire aldık. Birinde babamla ben kalıyorum. Ötekini de kiraya verdik. Evimiz temiz. Suyumuz sıcak. Her türlüünden parfümüm var artık.” (Çiftci, 2021: 60).

3.1.6.4. Leitmotiv/Leitmotif

İlk olarak müzik alanında ortaya çıkan Leitmotiv tekniği; sürekli olarak tekrar edilen sözcükleri, kavramları, anları ve durumları belirtmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Zamanla kendi kapsamını aşarak edebiyat gibi geniş alanlarda da karşılığını bulmaya başlamıştır. Anlatma esasına bağlı metinlerde leitmotiv tekniği, yazarın bilinçli şekilde eseri içerisinde düzenli olarak tekrar ettiği kelime veya kelime gruplarıdır. Bir nevi yazarın oluşturmuş olduğu kurgusal atmosfere, okuru dâhil etmek adına tekrar ettiği ritmik unsur olduğunu söylenebilir (Bayındır, 2024: 637-647).

Mustafa Çiftci’nin leitmotiv tekniğine de hikâyeleri içinde yer verdiği görülür. Ancak bu tekniği kullandığı hikâye metinleri sınırlı sayıdadır. Çiftci, leitmotiv tekniğini kullandığı hikâyelerine, hikâye içerisinde tekrar eden kelime veya kelime gruplarının

ismini vermiştir. Örneğin; *Portakal* hikâyesinde “portakal” sözcüğü birçok yerde tekrar etmektedir. Kaldığı öğrenci yurdunda ilk defa portakalla tanışan bir çocuğun, bu meyveyi çok sevmesi üzerine sürekli tekrar etmesi söz konusudur. Öte yandan aynı teknik, *Ah Mercimeğim* hikâyesinde de yer almaktadır. Hikâyede yer alan “ah mercimeğim” şeklindeki sözcük grubu, hikâyenin birçok yerinde tekrar edilmektedir. Kendinden yaşça büyük birine âşık olan anlatıcının, sevdiğinden duyduğu bu sözler, hikâyede belirli aralıklarla tekrar okuyucuya sunulmaktadır. Aynı şekilde bir babanın evladı karşısında duymuş olduğu pişmanlığının anlatıldığı *Baktirim* hikâyesinde, baktirim ilacının adının sürekli tekrar edildiği görülür. *Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?* isimli hikâyede ise tekrar eden durum “ev işi” dir. Evinin sürekli temiz olması hususunda titiz olan bir annenin, ev işi konusunda kızlarına -özellikle de anlatıcıya- baskı yapması anlatır. Bu noktada da “ev işi” olgusu sürekli tekrar edilen bir hâl almaktadır. Tüm bu tekrarların, hikâyelerin isimlerine de yansıdığı görülmektedir. Çiftci’nin leitmotiv tekniğini kullandığı hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir:

- *Portakal*,
- *Ah Mercimeğim*,
- *Baktirim*,
- *Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?*

3.1.6.5. Montaj

Montaj; yazarın oluşturduğu metinden daha önce kaleme alınmış ve başkasına ait olan herhangi bir türden belirli bir bölümün eseri içerisinde kullanılması durumudur. Bir başka ifadeyle; “Montaj tekniği, yazarın genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni belirli bir amaç için eserine katması demektir.” (Yavuzer, 2018: 138). Montaj tekniğinin amacı, anlatıma derinlik kazandırmak ve üslupta çeşitlilik yakalamaktır. Ancak esere dâhil edilen her parça bu özellikleri kesin olarak yakalamamaktadır. Bu teknik kullanılırken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, kullanılan ürün ve metnin uyum içinde olmasıdır. Bu uyumun yakalanmadığı metinlerde montaj tekniği, İsmail Çetişli’nin de belirttiği gibi “yama gibi sırtmaya mahkumdur.” (Çetişli, 2016: 135). İsmail Çetişli, yazarları bu yöntemi kullanmaya iten nedenleri şu şekilde açıklamaktadır: “Çoğulculuk anlayışı, bir edebî metnin diğerlerinden büsbütün bağımsız olmadığı görüşü, kendinden önceki dönemlerin geleneksel estetik değerlerini alaya alarak (parodi) yıkma arzusu, romanı üstkurmaca bir oyun olarak görme yaklaşımı, postmodernist yazarı montaj ve kolaj yöntemlerine sevk eden sebepler olarak sıralanabilir.” (Çetişli, 2016: 136).

Mustafa Çiftci'nin hikâyeleri incelendiğinde bu anlatım tekniğini sadece *Ensesi Sararmış Adamlar*, *Şırl Şırl*, *Dilara* ve *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* hikâyelerinde kullandığı görülür. Diğer hikâyelerinde bu tekniğin izlerine rastlanmamaktadır. *Ensesi Sararmış Adamlar* hikâyesinde metnin ismiyle bağlantılı olarak, henüz hikâyeye başlamadan Mehmet Türkmen'in "Bir adamın ensesi sararmışsa, Allah bilir ya o adamın ölümü yakındır." Sözlerine yer verilir. Devamında ise yine aynı hikâye içerisinde bir de tekerlemeye yer verilir: "Birim, yeşil öptüm bir Allah. İkiyim yeşil öptüm bir Allah." (Çiftci, 2014: 54). Bu tekerleme iki arkadaşın çocukluk yıllarını hatırladıkları bölümde verilerek, tekerleme ve metnin uyum içinde olması sağlanmıştır.

Montaj tekniğinin kullanıldığı bir diğer hikâye ise *Şırl Şırl* hikâyesidir. Hikâyede yer alan genç kız, ayna karşısında bir türkü mırıldanır:

"Zeynep bu güzellik var mı soyunda
Elvan eş-lvan güldür biten bağında
Arefe gününde bayram ayında
Zeynebim Zeynebim allı Zeynebim" (Çiftci, 2012: 107-108).

Türkü, metin ile uyum içindedir. Metinden ayrı bir parça olarak durmaz. Aynı şekilde bir türkünün metne yerleştirildiği bir diğer hikâye de *Dilara* hikâyesidir. Hikâye içinde Dilara türküsünden bir alıntı yapılır: "Gazel düştü bağlara Dilara, yalınayak başı kabak kış günü..." (Çiftci, 2021: 18). Metnin adı da bu türküden gelmektedir. Bu tekniğin kullanıldığı son hikâye *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* hikâyesidir. Ancak burada kullanılan mâni, çocukların tam hatırlamamasından kaynaklı olarak yarım bir şekilde aktarılır:

"Sepet Sepet Yumurta... dedik... gerisi gelmedi. Bu maniyi tam olarak kimse bilemedi." (Çiftci, 2021: 94). Ele alınan bu dört hikâye dışında, Çiftci'nin hikâyelerinde montaj tekniğine yer vermediği görülür.

3.1.6.6. Diyalog

Anlatı türlerinde çokça kullanılan diyalog tekniği, yazarı metnin dışında bırakarak okuyucunun, karakterlerin konuşmalarına doğrudan şahit olmasını sağlar. Bu anlatım tekniği, kendi içinde iç diyalog ve dış diyalog şeklinde ikiye ayrılmaktadır. İç diyalog tekniğinde karakter, sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisiyle konuşmaktadır. Dış diyalog da ise karşımıza iki veya daha fazla karakterin karşılıklı olarak konuşması çıkar (Balcı Baykoç, 2021: 788). Mustafa Çiftci'nin hikâyeleri incelendiğinde özellikle de dış diyalog tekniğini sıkça kullandığı görülür. Bunlardan birkaç tanesi şu şekil:

“Anne sen severek mi evlendin?”

“Ne sevmesi, seni istiyor dediler. Ben varmam dedim. Patates gibi bir oğlan. Hem kasap çırağı değil mi! Boyu posu olsa ne olacak istemem, dedim.”

“Eeee niye evlendin o zaman?”

“Bize soran mı var?”

“Bugün kasap çırağı olan yarın dükkân açar kasap olur. Sanatı var, hem abdestli, namazlı dediler. Zaten orasına kandım, derununda Allah korkusu olur, ağzı Kuran’lıdır, bana zulmetmez dedim, vardım.” (iftci, 2012: 54).

“Kız ne dersin benim siyasete girmeme?”

“Ne diyecem senin kahrımı biz yıllarca çektik. Ecik de millet çeksin de görsün bakalım.”

Babam bu lafa kocaman kahkaha attı.

“Kız Nuruş dile benden ne dilersen.”

Nuruş hiç duraksamadan cevap verdi.

“Saat isterim. Şöyle zonturlu bi şey olsun. Kayışlı istemem, demirden olsun sapı kulağı. Pili olmasın. Kurmacalı olsun. Ben her akşam çıtır çıtır kurarım onu. Suyu vurmam. İyice bakım yaparım...”

“Tamam tamam anladık. Ne çok laf bilirmişsin kız deli,” (iftci, 2021: 48).

Ancak iftci’nin sadece dış diyalog tekniğini kullandığı söylenemez. Zaman zaman iç diyalog tekniğine de başvurduğu görülür. Örneğin; *Komik Oluyorsun İlyas* hikâyesinde yer alan İlyas karakterinin içinden kendisiyle konuşması iç diyalog tekniğine örnek verilebilir:

“Mühendis İlyas Bey bu sahne karşısında içinden savuruyor; “Bir bana yazmadı böyle bir şeyler. Bir mektubun olaydı ben Ankara’yı satardım bel!” Sonra gülüyor ve kendine, “Komik oluyorsun İlyas,” diyor.” (iftci, 2012: 79).

Bir başka örnek ise *Bozkırda Altınışaltı* kitabında yer alan *Elif, Tina, Tolga* hikâyesinden verilebilir:

Sonraki haftalar yaprak bile kıvıldamadı dışarıda. Ama içimdeki baraj kapağı açıldı ve benim tüm arazim sular altında kaldı. Kendime kızdım. “Sen adam değilsin,” dedim. Sonra kendi pısırnık lojman çocuğu suratıma bile aynada tükürdüm. Evet tükürdüm. “Sen sevdiğin kızın adını bile yazamadın. Sadece duvara “Elif” harfi yazıp bakıp bakıp ağlayacak kadar zavallısın. Şimdi de burada kafası oryantalistikten başka yol bilmeyen zavallı bir kitap kurdunu paylıyorsun. Senden bir bok olmaz,” dedim kendime (iftci, 2014: 117).

Kimi zaman ise iki tekniğin aynı anda kullandığı görülür. Bunun en güzel örneği *Ah Mercimeğim* hikâyesinden verilebilir:

-Oğlum hasta mısın?

-Yok yahu...

-Öyleyse ne?

-Yok bir şey, seni ecik gezdireyim dediydim.

Anam dışarıya baktı. Hava ha yağdı ha yağacaktı.

-Bu havada mı?

-Yok ana, tamam! Bir şey demedim farz et.

-İyi öyleyse...

Gel de sinirlenme. Ne olur sanki benimle ıksan. Ben başımı omzuna koyup “Sevdim anam,” desem, “sevmek ölmek gibiymiş,” desem... Sen de anam olarak benim için kılıç alsan. Derdime derman olsun (iftci, 2017: 13).

3.1.6.7. Geriye Dönüş Tekniği

Edebi metinlerde geriye dönüş tekniği, okuyucunun olayın veya karakterlerin her yönüne hâkim olmasını sağlayan bir tekniktir. Bir başka ifadeyle bu teknik; “Geriye dönüş tekniği anlatma zamanı ile ilgili bir problemdir. Öykü anlatıcısı, olayı içinde bulunduğu şimdiki zamandan alıp karakterin geçmişine ya da olayın meydana geldiği zamana gider.” (Kolcu, 2005: 52). Sinemadan gelerek edebiyatımızda karşılığını bulan bu teknik, Mehmet Tekin tarafından üç başlık altında incelenmektedir:

1. Dar Anlamda Geriye Dönüş
2. Yapıcı Geriye Dönüş
3. Çözücü Geriye Dönüş

Dar anlamda geriye dönüş; olayları veya karakterlerin tanıtılması için yakın zamana -bir saat, bir gün, birkaç gün öncesi- geri dönmektir. Yaşanmaya devam eden bir olay veya bir fikri desteklemek adına daha yakın geçmişe dönülen anlatım tekniğidir. Yapıcı geriye dönüş tekniği ise okuyucunun bir olay veya bir karakter karşısında aydınlanmasını sağlayan tekniktir. Okuyucunun merakı ortaya çıktığı an itibariyle geçmiş parça parça olacak şekilde okuyucuya sunulur. Son olarak çözücü geriye dönüş tekniği incelendiğinde, bu tekniğin daha çok polisiye romanlarında uygulanan bir teknik olduğu görülür. Bu tip romanlarda yer alan problem, geriye dönüş yapılarak çözüme kavuşturulur (Tekin, 2014: 254-258). Gürsel Aytaç, yapıcı geriye dönüş tekniği ve çözücü geriye dönüş tekniği arasındaki farkı şu şekilde özetlemektedir: “Yapıcı geriye dönüş ilk gerilim yayımın önüne, çözücü geriye dönüş ise her türlü gerilim yaylarının arkasına yerleştirilir.” (Aytaç, 1975: 235-236).

Bu bilgiler doğrultusunda Mustafa Çiftci'nin hikâyeleri değerlendirildiğinde, Çiftci'nin hikâyelerinde kullanmış olduğu geriye dönüş tekniğinin ‘yapıcı geriye dönüş’ tekniği olduğu söylenebilir. Çoğunlukla daha olayların ilk başında geçmişe gidilerek okuyucu aydınlatılır. Bu geçmişe gidiler ise yakın zamandan ötesidir. Örneğin; *Neşeli Gelin* hikâyesinde yer alan Suzan karakterinin, neşeli bir gelin isteme nedeni geçmişe gidilerek okuyucu bilgilendirilir: “Suzan’ın en büyük ağabeyi evlendiğinde yengeleri Neriman Hanım pek ciddi bir kadıymış, kendi hiç gülmediği gibi gülenleri de sevmezmiş.” (Çiftci, 2012: 84). Bu nedenle evde huzur kalmadığını düşünen Suzan Hanım, oğlu için neşeli bir gelin istemektedir.

Aynı şekilde *Ankara’daki Evlatlar* hikâyesinde yer alan Refet Efendi’nin Güldane Hanım’a olan aşkının büyüklüğü ve kavuşamamaların nedeni de geçmişe gidilerek anlatılır:

Çocuk sessizce otururken el kadar dükkânın içinde Refet Efendi şöyle bir uçup gelmiş yıllar öncesine. Gizli kapaklı Güldane'nin evini gözlediği günlere. Güldane'nin bir aksi anası var idi. "Ben çıkarıcıya kız vermem," demiş, direktmiş. Hâşa huzurdan eşek olmuş, kiritmiş, inat etmiş, vermemiştir Güldane'yi. Refet Efendi çok yanmış, Yozgat'ın bağında, bahçesinde çok haykırmış, biraz içmiş, biraz kusmuş ama Güldane'yi vermemişler. Sonra Güldane merkez köylerden birine gelin gitmiş (Çiftci, 2014: 78).

Nuruş hikâyesinde ise diğerlerinden farklı olarak karakterin her yönüyle tanınması için geçmişe gidildiği görülür:

Annesi bizim için uzun zaman çalışmış. Mutfakta bir kazan sütün üzerine devrilmesiyle çok şiddetli yanmış. Eper süre hastanede kalmış ama kurtulamamış. Nuruş o sebepten süt içmez, süt içeni sevmezdi. Ayrıca rahmetli babası bizim benzinliğe mazot taşırken tanker devrilmiş, yanarak ölmüştü. Nuruş her fırsatta mezarlığa gider, tanısın tanımasın tüm mezarlara su dökerdi. "Benim anam, babam bu dünyada yanarak öldü, öte dünyada yanmasınlar," derdi (Çiftci, 2021: 47).

Çiftci'nin hikâyelerinde yer alan geriye dönüş örneklerini bu şekilde çoğaltmak mümkündür. Hepsinin ortak özelliği ise yapıcı geriye dönüş tekniğine mensup olmalarıdır.

3.1.6.8. Mektup Tekniği

Mektup tekniği, hikâyede yer alan karakterlerin metin içinde tek taraflı veya karşılıklı olarak yazışmalarıdır. Anlatma ağırlıklı olan bu teknik hem bir türün adıdır hem de bir anlatım tekniğidir (Tekin, 2014: 244). Bu teknik sayesinde karakterlerin iç dünyaları daha anlaşılır kılınır. Ancak Çiftci'nin hikâyeleri bu teknik açısından incelendiğinde, bu anlatım tekniğinin sadece *Anamın Adı Bahriye* hikâyesinde kullanıldığı görülür:

"Anncim, babacım biz kendi maceramızın peşinden gitmeye karar verdik. Burada boğulacağız. Yaşamak için gidiyorum.

Bahriye-

Tonguç." (Çiftci, 2012: 38).

Aynı hikâye içerisinde tek taraflı bir mektup örneği daha görülür:

"Canım ailem sizi çok üzdüm biliyorum, mahcubum. Biz Tonguç'la ayrıldık. Ben Ankara'dayım. Belediyenin sanat evinde kalıyorum. Burada gündüz çocuklara bakan bir bölüm var, orada çalışıyorum. Sizi çok özledim. Görüşmeyi çok istiyorum ama beni affedecek misiniz bilmiyorum?" (Çiftci, 2012: 40).

3.1.6.9. İç Monolog

“İç monolog (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.” (Tekin, 2014: 289). Bu teknikte, bilinç akışının aksine düşünceler belirli bir sıra eşliğinde aktarılır.

İç monolog tekniği, hikâye içerisinde sıkça kullanılır. Amaç; kahramanın duygu ve düşüncelerini, zihninden geçenleri, durumu ve psikolojisini, olaylar karşısındaki tavrını anlatmaktır. Bu teknik uygulanırken, okur ve hikâyenin kahramanı baş başa bırakılır. Yazar kısa bir süre de olsa kendini hikâyeden çeker. İç monolog tekniği; kahramanın karşısında biri varmış gibi kendi kendine konuşmasıdır (Güzel, 2017: 80).

Bu anlatım tekniği ile yazılan hikâyelerde ana karakter -başkisi- kendi kendine konuşmaktadır. Bu sayede okuyucu, bu konuşmaları doğrudan dinlemekte ve izlemektedir. Karakterin doğrudan iç düşüncelerine yönelim sağlandığından, konuşma dili kullanılır ve böylelikle doğal bir anlatım sağlanır. Örneğin; köyde doğup büyüyen bir insanın kullandığı konuşma dili, iç dünyasına da yansır. Yani karakterin konuşma dili ve iç dünyasında kendi kendisiyle konuştuğu dil farklı değildir. Farklı olması durumunda metnin inandırıcılığı azalır. Bu bağlamda iç monolog tekniğinin doğru kullanımını, metnin inandırıcılığını da artırır.

Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinin tümü incelendiğinde, karakterlerinin iç dünyalarına veya psikolojilerine uzun uzadıya yer vermediği görülür. Çiftci, hikâyelerinde karakterlerden daha çok olayları ön plana çıkardığından iç monolog tekniğini çok fazla kullanmaz. Ancak kullandığı hikâyeler de vardır. Bu tekniği kullandığı hikâyelerden birkaç örnek şu şekildedir:

“Atiye benim emmim kızı olur. İçimden dedim ki, ‘Oğlum Adem senin durumun iyi değil, Ankara’da bekârhanede resimlere bakıp şopen dinleyip ağlamayan bu iş olmaz.’” (Çiftci, 2012: 11).

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 ekmek düşmanıysa kalsın bir başına. Elbet delinmiş bir boğaz, doycak, aç kalmazlar. Ben de kurturulmuş. Amma işte bize böyle belletmediler. Evdekilere ekmek 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. Bekle, Gülbeyaz'ın namusunu bekle. Bekledik de ne oldu? Gülbeyaz bir kere bile ‘sağ ol,’ dedi mi? ‘Allah seni başımızdan eksik etmesin,’ dedi mi? Kızları da kendi gibi camız oldular. Çamurda debelenin durun fişkılar (Çiftci, 2014: 43).

Örnekleri bu şekilde çoğaltmak mümkün. Fakat Çiftci'nin bütün hikâyelerinde sık sık kullandığı tekniklerden birisi değildir.

3.2. Hikâyelerin Tema Bakımından İncelenmesi

3.2.1. Aşk/Sevda

Mustafa Çiftci'nin hikâyelerine bakıldığında hem çerçeve tema hem de ana tema temeline oturtuldukları görülür. Hayatı gerçekçi açıdan, olduğu gibi yansıtan yazarın hikâyelerinin ana temalarını belirli başlıklar altında incelemek mümkündür. Bu temalardan en çok karşımıza çıkanlardan birisi aşktır. Çiftci, bu tema hakkında şu sözleri söylemiştir: “Benim iki tane damarım var: ilki sevdaya ilişkin, diğeri yoksulluğa ilişkin. Bu ikisinin etrafında dönüp duruyorum.” (Çiftci, 2016a). Bu iki damardan birisi olan aşk temasını besleyen en önemli kaynak, Çiftci'nin dedesinin ilk eşine olan sevgisidir. Öyledir ki kendi kızının ismini dahi dedesinin ilk eşi olan Leyla Hanım'dan esinlenerek koyar: Mehmet dedesinin ilk eşi Leyla Hanım, yaşadıkları dönemdeki yoksulluktan dolayı yetersiz beslenir ve bunun neticesinde de dönem hastalıklarından biri olan vereme yakalanır. Hastaneye gitmelerine rağmen artık Leyla Hanım için çok geçtir ve doktorlar yapacak bir şeyleri kalmadığından Leyla Hanım'ı eve göndermekle yetinirler. Yolda dünyaya son bir kez bakmak isteyen Leyla Hanım, dışarıyı seyreder. Eve vardıklarında mahalledeki kadınlar Leyla Hanım'ın etrafına toplanır. Bu sırada Mehmet Dede'de işe gitmeye hazırlanır ve eşine bir isteği olup olmadığını sorar. Leyla Hanım ise eşinin yarım saat daha onunla kalmasını ister ve geçen bu yarım saatin sonunda Leyla Hanım vefat eder. Çiftci'nin dedesi, torununa ilk eşini hep gözü yaşlı anlatır. (Çiftci, 2016). Gerçek hayatta mutsuz sonla biten bu aşk hikâyesi, Çiftci'nin hikâyelerinde de aynı şekilde yansımaları bulur. Hikâyelerindeki çoğu aşk hikâyesi mutsuz sonla biter.

Ayrıca Çiftci'nin teması aşk olan hikâyeleri ile geleneksel hikâyeler arasında benzerlikler söz konusudur. Tıpkı geleneksel hikâyelerde olduğu gibi Çiftci'nin hikâyelerinde de aşğın önüne birçok engel çıkar ve bu engeller karşısında kavuşamama söz konusudur. Ancak Çiftci'nin hikâyelerini geleneksel hikâyelerden farklı kılan şey aşğın normal yaşamına geri dönebilmesi ve başka biriyle evlenebilmesidir: “Mustafa Çiftci, sevda/aşk konusunu işleyişi bakımından gelenekten izler taşır. Çiftci'nin hikâyelerindeki sevda, tıpkı geleneksel hikâyelerdeki gibi engellerle çevrili ve kavuşamamayla maluldür. Fakat gelenekten farklı olarak âşık, zamanla günlük hayatın rutinine geri döner ve çoğu kez bir başkasıyla mutlu bir yuva kurar.” (Bolat, 2020: 142). Tüm bunların yanı sıra aşk/sevda temalı hikâyelerin belirli bir sıra izlenerek okuyucuya aktarıldığı görülür. Tuncay Bolat bu sıralamayı şu şekilde yapmaktadır:

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. Nekâhet 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 hikâyeye geriye dönük anlatılıyorsa, bu buruk ilk aşk hikâyesini hüznünlü bir hatıra olarak anımsamak (2020: 124).

Bu şekilde bir sıralama izleyerek hikâyelerini oluşturan Çiftci'nin, aşk temasını ana tema edinen hikâyeleri şu şekilde sıralanabilir: *Adem'in Kekliği ve Chopin, Çati'ye Kıyamam, Müjgân, Komik Oluyorsun İlyas, Şırl Şırl, Handan Yeşili, Ankara'daki Evlatlar, Elif, Tina, Tolga, Ah Mercimeğim, Fikret ile Fattirik*. Bu hikâyeler aşk temasının ana tema olarak işlendiği temalardır. Bu isimlerin yanında ana tema olarak olmasa dahi aşk unsurlarının bulunduğu hikâyeler de mevcuttur. Bu tip hikâyelerde aşk temasının daha çok ikinci planda olduğu görülür.

Ana teması aşk olan bu hikâyelerden kimisi tıpkı Çiftci'nin dedesinin aşkı gibi mutsuz sonla bittiği görülürken kimisinin de ana karakterin sabrının hediyesi olarak aşkıyla olmasa dahi mutlu bir evlilik gerçekleştirdiği görülür. Hikâyelere aşk temasının yansımaları şu şekildedir:

Adem'in Kekliği ve Chopin' de baş kişi olan Adem'in adını bile bilmediği fakat sınıfsal anlamda ondan üstün olduğu mesajı verilen kişiye âşık olması işlenir. Bu aşk karşılıksızdır. Çünkü karşısındaki insanın bu aşktan haberi hiçbir zaman olmaz. Aşkın imkânsızlığı ve sevdiğinin ismini dahi bilmeyişinin neticesi olarak ana karakter, büyük bir hüznü kapılarak kendi benliğinden uzaklaşır ve Allah'a sığınır:

Ben ne yapsam nasıl etsem bilmiyorum. İşe gidiyorum, eve geliyorum, ağzımın hiç tadı yok.
Eski Adem öldü. Üstüne de beyaz bir örtü örttüler.
Adını bari bileydim. Bir kalp çizdim. Yazardım adını benimkinin yanına. Adem ile felanca derdim. Adını bileydim...
Çok dua ettim: 'Hey gurban olduğum Mevlam bir daha göster bana.' (Çiftci, 2012: 9).

Adem, ismini dahi öğrenemediği sadece bir defa gördüğü genç kız, sabırla bekler ve genç kıza kendince hitap edecek bir isim verir; keklik, Adem'in kekliği. Zamanla umudu sönmeye başlayan Adem, galerinin sahibi Bora Bey'in tavırlarına daha fazla

dayanmayarak galeriden ayrılır. Bu sırada ailesi ona amcasının kızını uygun görünce enazından adını bildiği ve bu bağlamda da daha gerçekçi bulduğu için evlenmeyi kabul eder. Atiye, iyi bir kızdır. Yani Çiftci'nin daha önce değinilen özelliklerinden biri olan karşılıksız aşk sonucu, sabrın getirdiği mutlu evlilik burada karşımıza çıkar. Fakat hikâyenin sonuna gelindiğinde Atiye'nin, Adem'in sevdiği genç kızla çok zıt olduğu görülür. Adem'in aşık olduğu galeriye geldiklerinde Atiye'nin burayı anlamsız bulmasıyla bu zıtlık, net bir şekilde anlaşılır. Adem karakterinin, karşılıksız ve neredeyse imkansız olan aşkı karşısındaki umudunun anlatıldığı hikâyedir. Adem, aşkının ve çektiği üzüntünün karşılığı olarak sevdiğine kavuşmasa dahi mutlu bir evlilikle mükafatlandırılır.

Çati'ye Kıyamam hikâyesinde ana karakter olan Çati, hayatı boyunca az görmesinden dolayı hep hor görülür. Bu hor görülmenin sonucu olarak hem huyu hem de dili pis bir insana dönüşür:

Köşeye çekilip ağlamakla, söylenmekle bir çıkar yol bulamayan Çayı işi puşluğa vurmuş. Dilini bir zehir çanağına batırıp batırıp milleti boyamış. Herkese lakap takmış. Öğretmenin pantolonu düşer, Çati'nin lafı hazır; "Götsüz olum bu örtmen. Baksana pantolonu çekip durur." Öğretmenin adı Götsüz Kudret kalır. Kızın biri haşlanmış yumurta yer. Yani yöresi kokar. Çati burnunu tutar vay efendim bu kız durmadan zart zurt eder, aman ha yanına yaklaşmayın... (Çiftci, 2012: 14-15).

Daha okul yıllarında çevresiyle çatışma halinde olan Çati, daha sonraları da hep hayata tutunmaya ve insanların arasında yer edinmeye çalışır. Onu en çok etkileyen faktörlerden bir diğeri ise gitmeyi çok arzuladığı askere, gözleri yüzünden gidememesi olur. Devamında ise çalıştığı okulda Nesli Abla, Çati'nin aklına okulun ayniyat saymanı Nadir'in kızı Döndü'yle evlenme fikrini sokar. Çati, bu kızla evlenme fikrine kendini çok fazla kaptırır. Hatta kendince kıza yeni bir isim olarak Senem'i uygun görür. Senem olmasa dahi Senem fikrine kendini oldukça fazla kaptırır: "O günlerde, koynunda nişanlısının resmini saklayan yeni yetmeler gibidir Çati. Başına yorganı çekince Senem der fisıldar. Senem der kötü olur. Sonra Senem uykusuna yatar." (Çiftci, 2012: 27-28).

Ancak bu karşılıksız Senem aşkı da diğer tüm hevesleri gibi hüsrarla sonuçlanır. Çünkü kızın babası, bu evliliğe karşı çıkar. Çati'nin bu duruma düşmesine sebep olduğunu düşünen Nesli Abla, onun Halime ile evlenmesine vesile olur. Tıpkı *Adem'in Kekliği Chopin* hikâyesinde olduğu gibi sabrın sonucunda mutlu bir evlilik gerçekleşir. Çati hayatı boyunca hasret duyduğu sevgiyi Halime'den görür:

Halime bir güzel mendil uzattı ve dedi ki bırak o bezi. Artık bununla sil gözlüklerini. Sana kıyamam ben. Halime'nin bir kerecik "Sana kıyamam ben," demesine Çati'nin içinde kocaman bir sel kabardı. Diyecek laf bulamadı... Çati otuz küsur yıl ömür sürdükten sonra

Halime'yi bulmuştu. Çati otuz yılda ne anadan ne babadan ne öğretmenden ne esnaftan böyle bir tek laf duymamıştı. Çati 'ye it demişler, kopuk demişler, deyyus demişlerdi. Çati yerde sürünen bir ayakkabı eskisiydi. Ama sen şu işe bak; Halime “kıyamam” demiş, almış kaldırmıştı yerde sürünen Çati'nin adını (Çiftci, 2012: 33-34).

Hayatı boyunca hep hayal kırıklığı yaşayan, toplumda yer edinmeye çalışan Çati karakterinin, sabrının ve yaşadıklarının sonucu olarak mutlu bir evlilik yaptığı görülmektedir.

Müjgân hikâyesinde köyde yaşayan gencin, köye nohut yolmaya gelen Müjgân'a aşık oluşunu anlatır. Müjgân'ı görmesiyle gencin içerisinde bir ateş yanmaya başlar. Burada gencin yaşadığı aşk, bir ateşe benzetilir: “O günden sonra çadırların başında beklemeye başladım. İçimde karnımın oralarda bir yerde bir ateş yanıyor. İnanmazsınız. Vallaha da billaha da yanıyor. Yatsam yatamıyorum. Kalksam kalkamıyorum. Mal davar meliyor, kalkıp bakasım gelmiyor. Anam anlıyor bende bir hal var.” (Çiftci, 2012: 72).

Babasının gidişinin ardından ailesinin babalık görevini üstlenen genç, köyde yaşamayı tercih eder. Fakat aşık olduğu Müjgan'ın evlilik için tek şartı köyde yaşamamak olur. Bunun üzerine genç karakter, aşkıdan vazgeçmez. Çünkü içindeki ateş sönmek bilmez: “Elimde deynek, dağda bayırda dolaşiyor, türkü söylüyorum. Sesim kötü çıkıyor, gülüyorum. Gülsem de ağlasam da Müjgân aklımdan gitmiyor. Karnımdaki ateş yanıyor, duramıyorum.” (Çiftci, 2012: 73). Aşkıdan vazgeçmeyen genç, her gün kızın çadırının karşısına giderek onu izlemeye başlar ve zamanla aşkıdan vazgeçmeyişi ile Müjgân'a aşkın gerçek olduğunu kanıtlar ve evlenmeye ikna eder. *Müjgân* hikâyesi, Çiftci'nin sonunda âşıkların kavuştuğu nadir hikâyelerinden biridir. Diğer aşk temalı hikâyelerde aşkına kavuşamayan ancak sabrı sonucunda mutlu bir evlilik yapan karakterlerin aksine buradaki genç karakter, ailesi için yapmış olduğu fedakârlıkların sonucu olarak âşık olduğu kızla mutlu bir sona kavuşur.

Komik Oluyorsun İlyas hikâyesi, mühendis olan İlyas'ın öğrencilik yıllarında tıp öğrencisi olan Merve'ye duyduğu karşılıksız aşktan bahsetmektedir. İlyas karakteri, üniversite yılları boyunca kendini sevdiğine göstermeye çalışır. Ancak umduğunu bulamaz. Kendini göstermek için girdiği çabalar, Merve'nin aşağılamasından öteye geçemez ve onun için sadece salak çocuk olarak kalır. Diğer hikâyelerde olduğu gibi aşkıyla evlenemeyen Mühendis Bey, evlenmiş ve üç çocuk sahibi olmuştur. Ancak bu hikâyeyi diğerlerinden farklı kılan şey aşkın geçmişte yaşanmış olması ve hikâyenin şimdiden bahsediyor oluşudur. Evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş İlyas'ın büyük aşkı Merve'yi yıllar sonra tekrar görüşü ile duygularının altüst oluşu anlatılır:

Mühendis beyin, Merve Hanım'a olan dayanılmaz, karşı konulmaz, adamı hasta eden, zamanında Ankara sokaklarında afadersiniz eşşek gibi anırtarak şarkı söylettiren ilgisi, sevgisi, aşkı ne varsa hepsi birden depreşmişti. Şu anda elinden gelse, ceketi, gömleği çıkarıp Merve'nin kolundan çekip "Heeyt ulan yeter, Merve gel kız buraya," deyip alıp kaçıracak." "Ankara'daki fakülte günlerinde mühendis beyi Ankara'nın sokaklarında "Ben herhalde bu sevdadan ölürüm," diyecek kadar avare eden Merve (Çiftci, 2012: 80).

Mühendis İlyas Bey'in aşkı, onun tabiri ile Ankara'yı satacak kadar büyüktür: "Mühendis İlyas Bey bu sahne karşısında içinden savuruyor; "Bir bana yazmadı böyle bir şeyler. Bir mektubun olaydı ben Ankara'yı satardım be!" Sonra gülüyor ve kendine, "Komik oluyorsun İlyas," diyor." (Çiftci, 2012: 79). Fakat Merve'nin geçmişte İlyas'a karşı olan alaycı hisleri tekrar karşılaştıklarında dahi değişmez:

Sağlık taramasını yapan Merve Hanım ise hâlâ bu karşılaşmaya şaşırıyor. Yurtta kaldıkları zamanda yağmurun altında, alkolün de tesiriyle bağırarak türkü söyleyen bu "salak İlyas'ı" o gece yurt penceresinden nasıl gülerken seyretmişse, şimdi de içinden öylece fikir fikir gülüyordu; "Ben Ziraat Mühendisi İlyas, köylülerimize örtü altı sebze yetiştiriciliği konusunda seminer veriyorum efendim." "Aman ne iyi yapıyormuşsun, salak!" (Çiftci, 2012: 81).

Şırl Şırl hikâyesine gelindiğinde ise karşımıza çıkan aşk karşılıksız değildir. On altı yaşlarındaki bir genç kızın aynı köyden olan, ne dediği pek anlaşılmayan gence âşık oluşu anlatılır. Genç kız, kara kuru olan bu oğlana çok âşıktır:

Eee akli bir karış havada olan ne yapar?

Sevdaya düşer...

Ben de düştüm ki hem nasıl...

Tütüyorum.

Duman duman tütüyorum.

Yanıp bittiğim, kül olup gittiğim de, incecik kara kuru bir oğlan (Çiftci, 2012: 105).

"Ben, yemedim, içmedim, eridim, bittim.

Eridim de ne oldu, hiçbir şey değişmedi." (Çiftci, 2012: 109).

Genç çocuk, aynı şekilde kızın aşkına karşılık vermektedir. Öyle ki bu âşık tavırlar, buldukları köyün dahi diline düşer. Bunun üzerine babasının duymasından ve üzülmesinden endişe eden genç kız, evlilik hususunda ısrar edince oğlanın farklı bir vilayete gittiğini öğrenir ve bu gidiş genç kızı yıkar. Ancak ne kadar üzülse bile zamanla bir değişiklik olmaz: "Ben, yemedim, içmedim, eridim, bittim. Eridim de ne oldu, hiçbir şey değişmedi." (Çiftci, 2012: 109).

Bu iki aşığı ayıran kişi, oğlanın annesi olur. Genç oğlan, evlenme konusunu ailesine açınca bu evliliğe karşı olan anne, oğlunu köyden uzaklaştırarak bu aşka engel olur. Genç

kız, Bilal'in gidişi ile yıkılır. Dört yıl gibi bir zaman zarfı boyunca aşkının üzüntüsünü atlatmak için çabalar. Genç kız, yaşadığı büyük üzüntüler sonrası tıpkı diğer hikâyelerde olduğu gibi iyi bir evlilik yapar. Ancak bu evlilikte aşkın olmadığı en büyük göstergesi, evlendiği adamı anlatırken isim bile vermemesidir: “Felancanın oğlu felanca helal süt emmiş iyi bir adam çıktı. İki kızımız oldu, bana da iki kızıma da iyi bakar, bir gün olsun kırmaz beni, geçimimiz güzel, düzenimiz iyi, yani yuvamda mesudum, Rabbim herkese nasip etsin.” (Çiftci, 2012: 110). İyi bir evliliği olan genç kız, yine de her su sesi duyduğunda aşkını anımsamaktan kendini alamaz.

İmkânsız olmayan bir aşkın aile bireyleri tarafından çıkmaza sürüklenmesi ve bu yüzden bir genç kızın, zorluklar ve travma yaşamasının anlatıldığı hikâyedir. Diğer hikâyelerdeki gibi yapılan iyi bir evlilik ile son bulsa da genç kızın su sesinden dahi onu hatırlaması, aşkın boyutunu günler yüzüne sermektedir. Genç kız, geleneksel hikâye anlayışında olduğu gibi çok fazla acı çeker ama sonunda normal hayata dönmeyi başarır.

Handan Yeşili hikâyesinde de aynı diğer hikâyelerdeki gibi aşkın karşılıksız olması işlenmesinin yanı sıra, burada ayrıca imkânsızlık da söz konusudur. Hikâyenin başkişisi Çetin, kendi isteklerini gerçekleştiremeyen, babasının ona çizdiği kaderi yaşayan bir gençtir. Üniversite okumak istemesine rağmen babasının ona biçtiği esnaflık mesleğini yapmak zorunda kalır. İşte bu zorunlu mesleği sürdürdüğü sırada öğretmen olan Handan'a âşık olur. Bu âşk ile karakterde babasının bile sesini çıkaramadığı değişiklikler meydana gelir: “Alan, satan, veren ben... Handan'ı görünce ne edeceğimi bilemedim. Handan dedim durdum. Handan dedim kaldım. Bir adım atamadım. Öteye gidemedim. Beriye gelemedim. Handan dedim. İsminiz ne güzelmiş diyemedim. Handan dedim, gözleriniz ne yeşilmiş diyemedim.” (Çiftci, 2014: 11).

Zamanında aşka derdine düşenlere gülen Çetin, Handan'ı görmesiyle onlardan biri olur: “Ben sevdalık çekenlere gülerdim. Bir yağdalı kız peşine he mi bu kadar çile, derdim. Çok büyük laf ettim. Çok kimseyle eğlendim. Sen misin eğlenen? Başıma bir dert geldi ki adı Handan. Ben boyuna posuna türkü çığırmaya başladım.” (Çiftci, 2014: 12). Aşk giderek büyüyen Çetin, iyice içine kapanır. Bu durum karşısında sert mizaca sahip baba karakteri dahi sessiz kalır. Ancak bu hikâyeyi diğerlerinden farklı kılan imkânsızlık Çetin'i yıkar. Çünkü Handan'ın evli olduğunu öğrenir ve aşkından vazgeçmek zorunda kalır. Ayrıca diğer hikâyelerde olduğu gibi sabrın sonunda iyi bir evlilik yapma olgusu da bu hikâyede yer almaz. Çetin, tekrar başa sarar ve Handan'dan önceki hayatına geri döner. Geleneksel hikâye yapısının dışına çıkılarak âşık eski haline geri döner.

Bir diğer aşk hikâyesi ise *Ankara'daki Evlatlar*' dır. İlk bakışta hikâye oğullarının eğitimi için mücadele eden bir baba mesajı verse de asıl tema âşktır. Rafet Efendi, kendi

babasının aksine oğullarının okuması için elinden geleni yapan ve bunun için yıllarca çabalamış bir babadır. Çabalarının karşılığını alan Rafet Efendi, yıllar sonra çok eskiden âşık olduğu kadın Güldane Hanım'ın oğlunun dükkâna gelişi ile tekrar başa sararak afallar. Bundan önce değinilen hikâyelerin aksine buradaki aşk karşılıklıdır. Tıpkı *Şırl Şırl* hikâyesindeki gibi kızın annesi tarafından engel olunur: “Güldane'nin bir aksi anası var idi... Hâşâ huzurdan eşek olmuş, kiritmiş, inat etmiş, vermemiştir Güldane'yi. Refet Efendi çok yanmış, Yozgat'ın bağında, bahçesinde çok haykırmış, biraz içmiş, biraz kusmuş ama Güldane'yi vermemişler.” (Çiftci, 2014: 78).

Güldane'nin selamı ile içine gömdüğü aşk yeniden filizlenir ve eskiden olduğu gibi sevgilisinin annesine sinirlenir: “Ankara'ya giderken Refet Efendi, Güldane'nin selamıyla gelen kokusunu yeniden almış. Dişine kan değmiş itler gibi kokunun geldiği yere çevirmiş yönünü. Güldane'nin bakışını, gülüşünü hatırına getirmiş yeniden. Eti beyaz, kendi beyaz, adı güzel, kendi adından da güzeldi. Peşinden eşek oldun. Şerefsizim anırdım da anırdım ama kahpe anası nasıl bir anaysa artık, vermedi. Ana değil ya bir akraptmış, bir çıyan, bir yılanmış.” (Çiftci, 2014: 78).

Ancak peşinde eşek olduğunu iddia ettiği aşta cesaretli davranamadığı için aşkı kaybeder ve Güldane'de büyük bir hayal kırıklığı bırakır. Güldane'nin oğlunun, yardım isteyişi ile bu hayal kırıklığını giderebileceğini düşünür fakat Ankara'daki oğulları dahi çocuğa yardımcı olamaz. Tıpkı yıllar önce olduğu gibi Güldane Hanım'ı tekrar hayal kırıklığına uğratar:

Sonra Güldane'nin yüzü yavaş yavaş değişti. Bakışı değişti. Otuz beş sene evvel bir gecede Refet'e, “Beni kaçır,” diye yalvaran kız oldu sanki O bakışı, o duruşu bilen Refet Efendi aynı yerden ikinci kere vuruldu. O zaman da o gece de böyle bakmıştı Güldane... Cesaret edip de Güldane'yi kaçıramayan Refet Efendi, şimdi de çocuğu işe yerleştirememişti... Onlar gittiler, Refet Efendi oturamadı. Ayakta duramadı. Diyecek laf bulamadı. Baktı öyle uzun uzun gidenlere. O gece baktığı gibi. O gece giden ve otuz beş sene sonra bir kere daha gelen Güldane'ye baktığı gibi (Çiftci, 2014: 85).

Çiftci'nin diğer hikâyelerinde olduğu gibi Rafet Efendi, iyi bir evlilik yapmış ve iyi evlatlara sahip olmuştur. Fakat aşkı karşısında cesaret gösteremediği için sevdiği kadını kaybetmiştir. Aynı kaybı yıllar sonra sevdiği kadına yardım edemeyerek tekrar yaşar. Bu bağlamda sonu mutlu bitmeyen hikâyelerden biridir.

Elif, Tina, Tolga hikâyesi Tolga'nın kendi ailesinden çok farklı bir aile yapısına sahip olan Elif'e, çocukluk yıllarından başlayan aşkı anlatmaktadır. Elif, okumayı çok sever. Onun okuma aşkı Tolga'yı da okumaya teşvik eder. Birlikte çokça zaman geçiren bu iki çocuk, Tolga'nın ailesinin başka bir şehre tayininin çıkması ile ayrılmak zorunda kalır. Ancak bu ayrılıştan sonra da Tolga, Elif'i unutamaz. İçindeki aşkı yıllarca büyütür.

Üniversite yıllarına geldiğinde ailesine Elif aşkını açan Tolga, büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Çünkü özellikle de annesi, ailelerin ekonomik anlamda sınıfsal farklılıklarından dolayı bu evliliği istemez. O dönemde küçük olan Tolga'nın Elif'in evine özendiği ve orayı daha sıcak bulduğu okuyucuya hissettirilir: “Benim annem çörek yapmaz, pasta yapardı. Pasta kalıpları kullanılırdı. Elif'in annesi, çörek yapardı. Pasta kalıbı olduğunu hiç zannetmem.” (Çiftci, 2014: 110).

“Elif'in evinde yediklerimizi annemden de isterdim. Ama o pek razı olmazdı. Ayva sobanın üzerine konulmaz çünkü leke yapardı. Pekmez üzerine tereyağı dökerek yemeyi denediler ve pek sevmeydiler.” (Çiftci, 2014: 110).

Elif'ten küçük yaşta uzaklaşmasına rağmen içerisindeki Elif aşkı giderek büyüyen Tolga, psikolojik hastalıklar yaşamaya başlar. Elif, onun için basit bir çocukluk aşkı iken zamanla karşılıksız, takıntılı ve hastalıklı bir aşk haline gelir:

Gece yaraları kalkıp uzun uzun ağlama krizlerim oluyordu. Elif'i kaybetmiş, Türkiye'den soğumuş, İngiltere'den sıkılmış, bir çilli kızın avucunda, uçamayan, kanadı kırılmış bir kuş gibi yaşıyordum. Gece ağlamaları yanında iştahsızlık, parça parça uykular, kötü rüyalar da olunca ben dut gibi sallanmaya başladım. Yerimden kalkamaz oldum (Çiftci, 2014: 122).

Bu süreçte doktora başvurması ile gerçeklerin farkına varır. Aslında hissettiği geçmişe özlem duymak ve büyüdükten sonra yüzünü bir kere dahi görmediği Elif'i sevme fikrine âşık olmaktır: “Sen Elif'e değil Elif'in olduğu zamanlara âşıksın. Elif'i bıraktığınızda o çocuktü. Sen o günleri bütün ayrıntısıyla anlatıyorsun ama hayatının geri kalan kısmında Elif'in yüzünü bile görmemişsin. Bence, sen geride kalmış Elif diye bir küçük kıza takılıp kalmışsın.” (Çiftci, 2014: 122).

Sonunda Tolga da bu gerçekliği kabul eder. O şu anki Elif'i değil, geçmişte tanıdığı küçük kıızı sevmiş ve zaman içerisinde bunu takındı haline getirmekten başka bir şey yapmamıştır:

Sonunda ben de anladım ki ben ilçede geçen küçük hayatımızda saçları örgülü, yanakları tombul, gerçekten çok tombul olan kitap kurdu kıza, o melül mahzun annesine, hürmetkâr babasına, kocaman kömür sobasına, kızarmış yanaklarıyla kartopu oynadığım Elif'ime âşıktım. Yıllarca parlak kâğıtlara bakarken hatırladığım sadece bunlardı... (Çiftci, 2014: 122-123).

Elif'in bu duygulara karşı fikirlere hiç değinilmediğinden aşkın karşılıksız olduğu açıktır. Ayrıca Tolga, hayatına giren Tina'ya karşı da boş değildir. Ancak Elif takıntısı, önüne engel olarak çıkar. Tolga için aşk, uğruna hasta olunabilecek bir haldir: “...ne vesileyle olursa olsun Elif ya da Tina'yı hatırlayınca ışık hızıyla tembel, miskin, bitik ve salya sümük âşık olabiliyorum. Mesele Tina olsun, Elif olsun hiç fark etmiyordu. Benim

içimde ikisi için de yeterince hasta olabilecek bir adam her zaman hazırды.” (Çiftci, 2014: 133).

Diğer hikâyelerde olduğu gibi Tolga, mutlu bir evlilik gerçekleştirerek Tina’yla evlenir. Fakat bu Tolga’nın kendi ailesine karşı bir kabulleniş mahiyetindedir. Tina’nın aile yapısı tam da Tolga’nın ailesinin istediği gibidir. Fakat Tolga’ya bu cazip gelmez. Onun için cazip olan ve daha samimi görünen, Elif’in ailesidir ve bu hikâyede çokça hissettirilir. Son olarak kendi içinde Elif ile vedalaşarak Tina’yla evlenir. Ancak bu hikâyeyi diğerlerinden farklı kılan bir unsur vardır. Mustafa Çiftci, tüm hikâyelerinde okuyucuyla sohbet edasındayken bu hikâyede ise yazma bilincinin ön planda tutar:

Mustafa Çiftci’nin diğer hikâyeleri bir sohbet havası içinde, konuşma mantığıyla kurulmuşken “Elif, Tina, Tolga”da yazma bilinci daha ön plandadır. Nitekim hikâyenin sonunda, metnin Tolga karakteri tarafından kaleme alındığı görülür. Tüm metin, hayatı arada kalmışlıklarla geçmiş olan Tolga’nın vardığı noktadan geçmişe şaşkınlıkla bakışından ibarettir (Bolat, 2021: 112).

Karşılıksız aşkın mutlu son ile bittiği tek hikâye *Ah Mercimeğim*’dir. Hikâyede ismi verilmeyen genç birey, ablasının yakın arkadaşı ve kendisinden yaşça çok büyük olan Aslı’ya karşılıksız şekilde âşıktır. Küçük yaşına rağmen içinde büyük bir aşk taşımaktadır:

...Çünkü Aslı’dan küçüktüm ama onun uğruna dert sahibi olmuştum. Anlatması zor. Dedim ya, on beş yaşındaydım. Sesim yeni yeni çatallaşıyordu. Hırsım, sinirim baskın geliyor, kapı-pencereyi çarpıp çıkıyordum odalardan. Hiçbir yerde huzur bulamıyordum. Bahçeler, bağlar, avlular bana dar geliyordu. İçimde kaynayan kazanı soğutamıyordum. “Aslı” diyordum, başka bir şey demiyordum (Çiftci, 2017: 7).

Aslı’yı diğer kızlardan her zaman farklı ve üstün görür. Aslı’yı izlediği her gün, aşkı daha da büyür. Bazen ölecek gibi olurken bazen de iştaktan kesilir hale gelir: “Bazen sevda yükü öyle ağır geliyordu ki ölecek gibi oluyordum. Öyle zamanlarda odama çekilip hayalî bir Aslı’yla konuşuyordum...” (Çiftci, 2017: 9).

“Sen beni öldürüyorsun Aslı. Evvelden bir oturuşta iki kıymalı pideyi yerdim de daha iştahlı iştahlı yalanırdım. Şimdi bir taneyi yiyip çekiliyorsun.” (Çiftci, 2017: 10).

Böylesine aşıkken sevdasını sözcüklere dökmemesinin nedeni ise Aslı’nın onu yaşından ötürü küçük görmesidir. Çünkü genç, Aslı’dan yedi yaş küçüktür. Kendini açıklayamamasının bir diğer nedeni de ailesinin diline düşmekten korkmasıdır. Böyle bir durum içerisindeyken günlerden bir gün Aslı’nın evleneceği haberini almasıyla genç yıkılır: “Aslı benim ateşime, külüme bakmadı hiç. Anam Aslı’nın evleneceğini

söylediğinde sofradaydık. Allah'tan yer sofrasında yiyorduk, yoksa domdom kurşunu yemiş gibi düşerdim yere. Elimde kaşık, öylece kaldım.” (Çiftci, 2017: 10).

Aslı'ya açılmadığı için kendine kızar. Fakat onu içinde yaşatmaya devam eder. Aslı'nın evlenecek olduğu kişi, varlıklı bir insandır. Ayrıca evlenerek Marmaris'e yerleşecek olması diğer kızlar tarafından sevinçle karşılanırken, Aslı'nın bu duruma karşı sessizliği dikkat çekicidir. Bu da genç için bir umut oluşturur. Çünkü Aslı'nın gönüllü olarak evlenmediğini anlar ama elinden yine de bir şey gelmez ve Aslı evlenerek Marmaris'e gider. Zamanın geçmesiyle birlikte genç, artık askerliğini yapmış ve mesleğini eline almış bir birey haline gelir. Tüm bu özelliklere sahip olmasıyla birlikte hem ablaları hem de annesi genci evlendirmek ister. Ancak gösterilen adayların hiçbirini kabul etmez. Çünkü hâlâ Aslı'yı sevmektedir. Aradan geçen uzun bir süreden sonra Aslı'nın boşanarak geri döndüğünü öğrenince, eskiden yapamadığını şimdi bütün imkânlarla sahipken yapmaya karar verir. Aslı'yla evlenecektir. Ancak ailesi özellikle ablaları ve annesi, buna kesinlikle karşıdır. Gencin, dul ve kedinden yaşça büyük biriyle evlenmek istemesi hoş karşılanmaz. Son noktayı ise baba karakteri koyarak oğlunun evlenme fikrinin arkasında durur. Babasının arkasında durmasının da verdiği güç ile Aslı'yla konuşmaya giden genç, konuşmadan her şeyi gözyaşları ile anlatır ve yıllarca içinde tuttuğu aşkına kavuşur.

Teması aşk olan ve mutlu sonla biten nadir hikâyelerden biri olan bu hikâye, gencin aşkının büyüklüğü ve vazgeçemeyişinden dolayı mutlu son ile biter. Ancak bu aşk yapılan başka bir evlilikle sınıandıktan sonra mutlu sona ulaşmıştır.

İncelenen hikâyeler arasından aşk temasının son işlendiği hikâye ise *Fikret ile Fattirik* hikâyesidir. İsmi verilmeyen çocuk anlatıcının çocukluk aşkını anlatır. Çocuk karakterin, masum duyguları okuyucuya sunulur. Dedikodunun Las Vegas'ı olarak bahsettiği lojmanlarda yaşayan çocuk karakter, aynı lojmanlardan birinde kalan ve diğer insanların Deli Fikret olarak hitap ettiği Fikret'i sevmektedir: “Çünkü Fikret isimli kız sevmek, hele lojman çocuğu iseniz çok zor oluyordu. Lojmanlar dedikodunun Las Vegas'ı sayılır.” (Çiftci, 2021: 29). Fikret'i seven çocuk, gerçek adı Fadik olan Sümüklü Fattirik'e de boş duygular beslememektedir: “Deli Fikret'e âşıktım, tamam. Sümüklü Fattirik'e de boş değilim.” (Çiftci, 2021: 29).

Fikret'e deli denilmesinin sebebi annesinin temizlik hastası olması ve kendisinin de annesinin bu davranışlarını normal görmesidir. Anlatıcı, Fikret'i ne zaman oyun oynamaya çağırırsa elinde bir mendille gelir ve sadece otuz dakika oturur. Normalde hareketli bir çocuk olan karakterin, bu otuz dakikalık zaman diliminde onunla sakince oturmak hoşuna gitmektedir: “Ben normalde kurtlu bir adamımdır. Durduğum yerde

duramam. Amma Fikret ile sanki mevlit dinler gibi oturmak hoşuma gidiyordu. Fikret ölümüne deterjan ve parfüm kokuyordu. Elleri yıkanmaktan yara olmuş derlerdi. Yok, hiç de öyle değildi. Parmaklarının eklem yerleri biraz kırmızıydı o kadar. Yoksa o elleri bir şair görseydi ne makamlar dökerdi, neler söylerdi.” (Çiftci, 2021: 30). Bu buluşmalardan ne zaman ayrılrsa Fikret’in bıraktığı mendilleri biriktirir ve çocuk bile olsa sevdiği için emek sarf eder. Onun dokunamadığı zile basar ve açamadığı kapıyı onun için açar. Zamanını bu şekilde Fikret ve Fikret’i düşünürken geçiren çocuk, diğer taraftan ise Fattirik’e karşı da boş değildir. Öyle ki sümüklü oluşu dahi ona hoş görünmektedir: “Ertesi gün yine duvar üzerinde o kitaptan şiir falan okurken benim öteki belalım Fattirik geldi. Sümüklü olmak bir insana bu kadar yakışır mı? Evet, o zamanki aklımla değil şimdiki aklımla bile aynı şeyi söylüyorum. Fattirik’e sümüklü olmak yakışıyordu.” (Çiftci, 2021: 33).

Fattirik, Fikret’in tam tersi bir tiptir. Günde üç kere duş alan Fikret’in aksine Fattirik’in saçları yağlıdır. Elinde sürekli bir meyveyle gezer. Fikret ile kısa buluşmalarından birisinde Fattirik, onlara katılmaya çalışınca Fikret oturdukları duvardan düşerek ayağını kırar. Üç ay kadar ayağı alçıda kalan Fikret’i hiç göremez. Çünkü Fikret’in annesi, dışarıdan kimseyi eve kabul etmez. Bu süre zarfında Fattirik’i olanların suçlusu olarak görür ve ona küser. Geçen üç aylık zamanın sonunda Fikret’in babasının tayini çıkar ve taşınırlar. Taşındıkları gün, arabalarının peşlerinden giderek Fikret’ten af diler. Fikret’in gülümseyip el sallaması ona yeter. Geriye kalan Fattirik’e de küs kalmayı beceremez.

Hikâye, genel hatları itibariyle masum bir çocukluk aşkıdan bahsetse dahi sonu yine aynı şekilde biter. Çocukluk aşkına kavuşma gibi bir durum yaşanmaz.

Diğer: Değinilen bu hikâyelerin yanı sıra aşk temasının yan tema olarak kullanıldığı hikâyelere *Piç Sevi* ve *Dilara* hikâyeleri örnek verilebilir.

3.2.2. Yoksulluk

Mustafa Çiftci’nin hikâyelerinde çokça kullandığı temalardan bir diğeri ise yoksulluktur. Kendisi de bunu açıkça belirtmiştir: Çiftci, “Benim iki tane damarım var: ilki sevdaya ilişkin, diğeri yoksulluğa ilişkin. Bu ikisinin etrafında dönüp duruyorum.” (Çiftci, 2016). Bu temayı çok fazla kullanıyor oluşu taşra olarak görülen Yozgat’ta yaşıyor olması ve buradaki hayatı eserlerine yansıtıyor olmasından kaynaklıdır. Onun gözünde Yozgat, yoksul ve zor bir memleket: “Yaşadığım memleket, yoksul bir memleket, zor bir memleket.” (Çiftci, 2016). Ayrıca aşk temasında esin kaynağının, dedesinin ilk karısına olan aşkı olduğu görülmüştür. Dedesinin eşi Leyla Hanım,

yaşadıkları fakirlikten dolayı yetersiz beslenerek verem olmuştur. Bu bağlamda hem aşk teması hem de yoksulluk temasını işlemede dedesinin ve çevresinin etkili olduğu söylenebilir.

Anlatma esasına dayalı hemen tüm metinlerde -olaylar kronolojik olarak incelendiğinde-başlangıçta her şey olağandır, olumludur. Bunun değişmeye başladığı anda, yani olumlu durum bozulmaya, olumsuzluğa dönüşmeye başladığı andan itibaren hikâye başlar. Bu evre, ana kahramanın çıkmaza girdiği, olumsuzluklar yaşamaya başladığı andır (Arı, 2018: 322).

Ramazan Arı'nın değindiği bu hususu Mustafa Çiftci, herkesçe istenilen konforlu ve ideal hayatı, yoksulluk ile yıkararak yapar. Farklı temalara sahip olan hikâyeler de dahil olmak üzere hepsinde orta gelirli veya düşük gelirli insanlara yer verilir. Hiçbir hikâyesinde zengin kesimi işlemez. Bunun neticesi olarak da zengin ve fakirin mukayese edildiği hikâyeler karşımıza çıkmaz. Tüm hikâyelerindeki en zengin tip memur kesimidir. Çoğunluk ise esnaflardan oluşmaktadır. Ayrıca bütün hikâyelerde olmasa dahi çoğunluğunda yoksulluktan bir kurtuluş yolu sunulur. Kimisi evlenerek kimisi de okuyarak yoksulluktan kurtulur.

Yoksulluk temasının işlendiği ilk hikâye *Gülizar* hikâyesidir. Babasının yanında ailesiyle birlikte kalan adam, rahatı yerindeyken şehirde yaşama hevesi yüzünden ailesine çektirmiş olduğu geçim sıkıntısının ele alındığı hikâyedir. Yozgat'ta bira fabrikasında çalışma hayaliyle iş durumunu dahi araştırmadan tüm ailesini toplayıp şehrin merkezine getirir ancak burada öğrenirki fabrikaya işe girmek çok zordur. Hikâyenin anlatıcısı eş gitmek istemez. Çünkü kayınbabasının evinde mutludur: "Kayınbabam benim de öz babam sayılır. Ben babamı hiç görmedim. Anam da ben on dört yaşımıydım öldü. Bura benim evimdi. İyiydik. Amma işte gel de laf anlat..." (Çiftci, 2012: 43). Ancak babasının tüm ısrarlarına ve konuşmalarına rağmen dediğini yapar. Fabrika fikri ise hayal olur: 'Hah pabrika da sizi bekliyordu, iyi ki geldiniz.' Meğer pabrikanın adam aldığı yokmuş. Bir ara üç beş kişi almış ya, onlar da sanatı olan adamlarmış. "Senin herifin kamyonu olsa, soförlüğü olsa pabrikanın yükünü çeker Angara'ya." (Çiftci, 2012: 44).

Umduğu işe sahip olamayınca zor günler geçirmeye başlar. Daha sonraları babasının bir tanıdığı sayesinde hikâyeye adını veren ata -yani Gülizar'a- sahip olur ve az da olsa ekmek paralarını kazanmaya başlarlar. Ancak adamın hırsı yüzünden bu durum kısa sürer. Kaza yaparlar ve adam topal kalır. Bu yüzden köye, ailesiyle birlikte babasının yanına geri dönmek zorunda kalır.

Bir diğer hikâye ise *Portakal* hikâyesidir. Küçük bir çocuğun gözünden yoksulluk teması aktarılır. Anlatıcı çocuk ve tüm ailesi, babasının diğer aile bireyleriyle birlikte yaşamaktadır. Hem kalabalık olunması hem de yoksul olmalarından kaynaklı olarak

çocuk karakter, çoğu zaman kurulan sofradan aç kalkmaktadır: “Karnım doymuyordu ki... Çok kalabalıktı. Üç sofraya kurulurdu; biri dedem ve emmilerime, biri büyük gelinlerle ebeme, biri de küçük gelinlerle onların çocuklarına. Sofrada azıcık başını çevirsen önündeki ekmek kaybolur.” (Çiftci, 2012: 99).

Ele alınan ilk hikâyeden farklı olarak burada yoksulluktan kurtulmanın yolu bulunur. Bu kurtuluş küçük çocuk için eğitim olur. Yatılı okulu kazanmasıyla birlikte düzenli yemek yemek alışkanlığının yanında karnı da doymaya başlar:

Esas mesele bina değil, okul değil, esas mesele yemek. Ben böyle bir şey görmemişim, sıraya girip yemek alıyoruz. İlk aldığımızda dedim ki, “Bu kaç kişilik? Yani bunu bir tek ben mi yiyeceğim?” Arkadaşlarımız güldüler, “Yok, yarısını okul müdürü yiyecek.” Benimle kafa buldular. Yemeği aldım, oturdum. Aklıma Elif geldi. Anam geldi. Dedim ki şurada olsalar da görseler. Çorba var, yanına pilav da var. Salata da yapmışlar, bir de tatlı koymuşlar (Çiftci, 2012: 100-101).

Yemeklerin güzel oluşu onu okumaya daha da teşvik eder. Çünkü bilir ki okumazsa köye, yemeksizliğe geri dönmek zorunda kalacaktır: “Öğlendi, akşamı derken bizim yeme işi düzene girdi. Ben de derslerime çalışıyorum ki nasıl. Niye çalışıyorum? Derslerden kalırsam beni okuldan atarlarmış. Atınca nereye atacaklar ki, köye atacaklar. Köye gitmem ben. Köyde yemek yok, içmek yok kardaşım...” (Çiftci, 2012: 101).

Hikâyeye adını veren portakalla da bu yemekhanede tanışır. Onun portakalın ne olduğunu bilmeyişi ve ismini söylerken çekinmesi yoksulluğunun en büyük kanıtıdır: “Ben portakalı ilkin orada gördüm. Orta birinci sınıfın ikinci ayında. Günlerden salıydı. Portakalı verdiler ya ben nasıl yenir bilmiyom ki. Önce baktım millet nasıl yiyo. Soyduklar kabuklarını, ben de soydum. Attılar ağızlarına, ben de attım ama önce az az aldım ağzıma. Tadımı sevmezsem diye. Sevmemek ne kelime, ben portakalı nasıl sevdim.” (Çiftci, 2012: 101). Hali vakti yerinde olan çocuk karakterin, aklı hep annesi ve kardeşindedir. Çok sevdiği portakaldan onlara da götürür. Sonraki hayatı boyunca ne zaman portakal kokusu alsın aklına onlar gelir.

Çiftci'nin diğer hikâyelerine kıyas olarak uzun soluklu denilebilecek ve yoksulluk temasını işleyen hikâyesi *Diyeşet*'tir. Eşi Hamit'in ölümünün ardından Cemiyet Hanım'ın yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı hikâyedir. Eşi Hamit, nerede ne iş bulursa çalışan ve kazandığı gününü kurtarmaya yeten bir adam olduğundan aniden ölmesiyle Cemiyet Hanım, büyük bir yalnızlık ve yokluğun içine düşer. Uzun süre akrabaları arasında dolaşmasına rağmen kimse onun nasıl geçineceğini düşünmez. O da bu duruma uzunca bir süre ağlamakla yetinir. Zamanla aklına kış gelir. Yakacak ve yiyecek olmadan kışı geçiremeyeceğinin farkındadır: “Sabah oldu. Hava soğumuş. Yataktan çıkmak istemedi. Aklıma kış geldi, kar geldi. Kömür almadan, yakacak olmadan, yiyecek olmadan koca kış

ben burada yorganın altında itler gibi ayaklarımı çeke çeke can versem kim bilecek diye düşündü.” (Çiftci, 2012: 123). Kendine bir iş bulması gerektiğinin farkına varan Cemiyet Yenge, ne iş yapabileceğini uzunca düşündükten sonra soluğu Hâlet Hala'nın yanında alır. Yoksulluğunun en büyük kanıtı açlıktan kokan nefesidir:

Cemiyet Yenge şahbazca kalkıp bir hoh çekti Hâlet Halanın yüzüne. Gördün mü bak. Bu koku sadece Ramazan'da oruç ağızda olur zannetme hala. Bak daha ne deyim, açım diyorum anlasana. Ne yapayım, etimi satıp kötü yola mı düşeyim. Ben o yolun yolcusu olsam sen acımaz mısın bu gelin geldi bana yalvardı. Aç kursağının zehir kokusunu koklattı demez misin? Ama yok, ben aç da ölsem o yolu tutmam. Evde açlıktan ölsem beni getirip şu masaya yatırsalar, bu masaya açlıktan kurumuş halimle gelip yatsam benim cenazeme su dökerken için yanmaz mı? (Çiftci, 2012: 125).

Bu şekilde Hâlet Hala'nın yanında işe başlayarak karnını doyurmaya başlar. Zamanla diyeşet okuma işine de atılarak durumu daha da iyileşir. İnsanlara göstermiş olduğu iyi huyu sayesinde çevresinde sevilen bir insan olur. Ancak bir zaman sonra atılan iftira nedeniyle her şeyi bırakmak ister. Bunun kurtuluşunu da ölen eşini çok sevmesine rağmen evlenmekte bulur. Yaşadığı yoksulluk onun için önemli değildir. Fakat namus meselesi öyle değildir. Bu yüzden evlenmek ister. Yoksulluktan ve iftiradan kurtuluş yolu olarak evlenmeyi seçer:

Bak ben kendim teklif ediyorum. Neden dersen, ben aç kaldım, bir bardak çay gözümde tütü, sobasız evde kendi soluğumun sıcakıyla ısındım hiçbiri bana dokunmadı. Ama sen de duymuşsundur bana ırz namus meselesi çıkarttılar. Ben adımı orta yerde sakız ettirmem. Şimdi sana bir emanet getirdim. Bu emanetin adı Cemiyet'tir. Bu emaneti al. Bugüne kadar yere düşürme. Sen benim önüme perde ol. Ben bir adım gerinde durmaya razıyım. Yeter ki ırz köşkünün camını taşlamasınlar. Başımda dur. Gölgen gölgem olsun (Çiftci, 2012: 138).

Yoksulluk temalı bir diğer hikâye de *Kara Kedi* hikâyesidir. Derme çatma dükkânında ailesini geçindirmeye çalışan Aziz Efendi'nin, belediye kararı sonucu dükkânının yıkılmasıyla düştüğü geçim derdi anlatılır. Yıkılan dükkân zaten oldukça eskidir: “Aziz Efendi'nin dükkânı, dört tarafı tenekelerle kaplı bir barakaydı. Orada geçim belasını savuşturmaya bakardı.” (Çiftci, 2014: 25). Aziz Efendi, elindekini de kaybedince ailesini geçindirmek için yeni yollar arar ve Hacı Münir'in tavsiyesi üzerine koku satmaya başlar. Zamanla koku satma işleri düzene girer. Ancak babalık görevinin verdiği yük ona ağır gelir. Çünkü ne kadar çalışırsa çalışsın eşi Gülbeyaz'dan ve iki kızından hiçbir zaman takdir ve minnet göremez. Özellikle de eşinin tavırları onu bu duyguya sürükler. Ancak bundan kaçamaz.

Daha fazla para kazanabilmek adına festivallere giderek kokular satmaya başlar. Fakat son gittiği festivalde bir yanlış anlaşılma sonucu hem kokuları dağıtılır hem de dövülür. Çektiği sıkıntılar üzerine bir de dayak eklenince omzundaki yük artık ona ağır

gelir: “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.” (Çiftci, 2014: 45).

Onun bu durumuna acıyan belediye başkanı, ona yardım etmek ister. Hem kavgada dağılan üstüne kıyafetler alır hem de bir miktar para verir. Ayrıca yol parası da karşılanır. Bunun üzerine Aziz Efendi, başkanı ziyaret edip teşekkür etmek ister. Fakirlikten oğlu yaşındaki adamın elini öpecek olması, arkadaşı Muammer’in bile içine dokunur: “Başkan gözünden ateş saçan bir genç adamdı. Aziz Efendi eğilip elini öpmek istedi. Başkan öptürmedi. Muammer’in içi bir kere daha cız etti. ‘Şu garipliğin gözü kör olsun. Oğlu yaşındaki adamın elini öpecek bıraksan...’ diye geçirdi içinden.” (Çiftci, 2014: 46).

Piç Sevi hikâyesine bakıldığında eşini ve çocuklarını sülük satarak geçindirmeye çalışan Müslüm Bey karşımıza çıkar. Bu işten kazandığı para ailesi için yeterli değildir. Böyle bir yokluk içerisindeyken oğulları Erkan’ın (Piç Sevi’nin), futbolcu olma ihtimali tüm aileyi umutlandırır. Çünkü durumları çürük olmayan bir meyve yiyemeyecek kadar kötüdür:

Sonra meyvecinin kendine verdiği kocaman şeftaliyi yememiş, en küçük kardeşine getirmiş. En küçük oğlan Erdal, neredeyse kafası kadar kocaman şeftaliyi görünce “Aaaaam,” demiş. Sülükçü’nün evine meyve, sebze ancak pazarcıların verdikleri artıklardan geldiğinden, Erdal ilk defa çürük çarık olmayan bir meyve görüyormuş. Erdal şeftaliyi şarıl şurul yerken seyretmiş Erkan ve yemin etmiş: ‘Bi gidiyim kardaşım. Bi gidiyim Bursa’ya, o zaman bak sen. İşte o zaman bak sen...’ (Çiftci, 2014: 148)

Teyzesinin yanına giden Erkan, burada keşfedilince futbolcu olma hayaline bir adım daha yaklaşır. Ancak gittiği futbol kampında kalp rahatsızlığını öğrenince futbolcu olma hayali de son bulur. Öyledir ki bu durumu çevresinden uzun bir süre saklar. Hastalığı nedeniyle iyi beslenmesi gerekir. Ancak yiyecek bir şeyler alırken bile fakir olmalarından dolayı kendini iyi yiyeceklere layık görmeyeceklerine inanır ve bu yüzden yemeklerini başkalarına aldırır: “Kebabı kendi alamaz, bir çocuğa paket yaptırır, bir köşede ağız dolusu lokmalarla yedi. Kebabı kendi alsa “Ulan sen kimsin ki kebab yersin Sülükçünün oğlu! Dan dun top oynadın diye adam mı oldun,” derlerdi.” (Çiftci, 2014: 157). Tüm aileyi yoksulluktan kurtaran yine Erkan olur. Maddi durumu iyi olan Selim Bey’in kızı Ebru hamile kalınca onunla evlenir. Bu evlilik, her yönüyle iyi olur. Erkan hem Ebru’yu sevmektedir hem de ailesine futbolcu olarak olmasa da yardımcı olmuş olur. Selim Bey hem Erkan’a hem de babasına iyi bir iş ayarlar. Bu hikâyede de yoksulluktan kurtuluş evlilik ile gerçekleşir. Farklı olan ise erkek karakterin kurtuluşunun evlilik olmasıdır.

Ana teması yoksulluk olan bir diğerk hikâye de *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde* hikâyesidir. Bir kaset dükkânı olan Cabir Usta, dükkânın yanı sıra düğünlerde de saz çalıp şarkı söylemektedir. Kaset işinin modasının geçmeye başlamasıyla işler iyice düşer. İşler iyi gittiğinde hiçbir yatırım yapmayan, eline geçen parayı harcayan bir insan olduğundan işlerin düşüşü ile maddi durumları kötüleşir. Bu yüzden de eşi İfakat Hanım'ın babası, aileye para gönderir. Eşinin babasından para almak hoşuna gitmez. Fakat yapacağı bir şey de yoktur. Hem bu yüzden hem de geçmişte yaptığı hovardalıklardan ötürü eşiyle arası iyi değildir. Cabir Usta, suçunu bildiğinden eşine karşı hiç sesi çıkmaz: “Aslında Cabir Usta hanımına karşı bu kadar alttan almaz böyle söyletmezdi. Ama geçmişteki yaramaz işlerinden, bir de yokluk derdinden sesi az çıkardı.” (Çiftci, 2017: 60-61).

Zamanında iyi bir eş olamayan Cabir Usta, iyi bir babadır: “Cabir Usta sabah herkesten evvel kalkar, kahvaltı hazırlardı. Oğlu Arif gece geç gelir ama o da babasıyla beraber kalkar, kahvaltın ederlerdi... Sabah kahvaltısında yufka ekmek ve yumurtayla yapılan bol tereyağlı omacı yemeyi severdi. Babası da onu kırmaz, beraber omacı yerler, çay içer, laflarlardı.” (Çiftci, 2017: 61). Oğlunu çok seven Cabir Usta, onun da yokluk çekmesini istemez. Bu yüzden eşiyle ilk defa bir konuda birlik olurlar. Karı-koca oğullarının kurtuluşunu evlendirmekte bulurlar. Fakat oğlanın bir sevdiğinin oluşu bütün planları iptal eder. Bu yüzden eşiyle tekrardan fikir ayrılığı yaşar ve evden kovulur. Geçirdiği kaza sonucu hem eşiyle barışır hem de oğlunun sevdiği kızla tanışır. Oğul kendini kurtaran evliliği bulmuştur. Diğerk hikâyelerde de olduğu gibi yoksulluktan kurtuluş evlilik ile gerçekleştirilir. Tıpkı *Piç Sevi* hikâyesinde olduğu gibi kız babasının damadına iş ayarladığı görülür.

Diğerk hikâyelerin aksine *Köfte Ekmek* hikâyesinde hali vakti yerinde olan bir ailenin yanlış seçimler sonucu yaşadığı geçim sıkıntısı anlatılır. Bu yönüyle *Gülizar* hikâyesine de benzemektedir. Bu hikâyede ismi verilmeyen başkişi, babasının köfteci dükkânında onunla birlikte çalışmaktadır ve maddi durumları oldukça iyidir: “Arabamız *Mersedes*. Evin mutfağını Ankara'da yaptırıp getirttim. Giydiğın bir şeyi ikinci kere üzerinde görmem. Çocuklar desen nazar olmasın ama zehir gibiler.” (Çiftci, 2017: 80). Ancak eşi Demet Hanım'ın bu durum hoşuna gitmez. Eşinin hem babasının gölgesi altından çıkmasını hem de çocuklarının ve kendinin şehirde bir hayat sürmesini ister. Bu yüzden de eşine çok fazla baskı yapar. Oğlunun eşiyle arasının bozulmasını istemeyen baba, onlara destek olur. Şehirde fast food açma hayali giderek pişmanlığa dönüşür. Yüklü miktarlar vererek girdiği bu iş, kendi bildiği esnaflıktan çok farklıdır:

Bilerek elimdeki kolayı düşürdüm. Her yer kola oldu. Acaba kim koşacak diye merakla baktım. Kimse kıpırdamadı. Nereden çıktıysa bir temizlikçi kız çıktı. “Biz hallederiz,” dedi

buz gibi bir sesle. İmtihanı geçtiler benim gözümde. Bizim lokantada değil kolayı düşürmek, vatandaş çatalını düşürse iki garson birden koşar. Ben bizim usulü sevmedim. Bunlar daha sakın, daha iş bilir geldi bana. Bir başka mesele, bizde herkes işi yapar. Ustamız kaçsa bir sabah yerine şef garson çorbayı çıkarır. Öğleye kadar da babam köfteleri hazırlar. Yani ustasız kalsak bile ortada kalmayız. Ama buralarda kimse kimsenin işine karışmıyor. Sonra müşterilere baktım. Masadakilerin çoğu karnını doyurmak derdinde. Oturup sohbet eden az. Zaten herkes kendi yemeğini alıp oturur. Askerde de öyleydi. Servis yapan olmayınca, lokanta havası da olmuyor (Çiftci, 2017: 82).

Açmış oldukları fast food dükkânının fiyatları ve menüleri şirket tarafından belirlenen bir mekândır. Bu yüzden dar gelirli ailelerin çocukları, buradan güç bela bir menü alabilirler: “Üç kişi birleşip en küçük menüden alabildiler. Masaya oturup güle oynaya yediler. Ama doymadılar besbelli. Baktım ki biri cebinden simit çıkarmış bizim ketçaptan sürüp yiyor. Bir garip oldum. Merhametim kabardı. Bir tane ikram etsem hepsi isteyecek. O sebepten ses çıkarmadım ama çocukların bu yoksulluk hali beni çok sarstı.” (Çiftci, 2017: 88). Bir zaman sonra işlerin kötü gidişi sebebiyle dükkân batır. Babasının sayesinde kazandığı her şeyi satar ve yine kalan borçlarda babasından yardım alır. Tıpkı *Gülizar* hikâyesindeki gibi geldikleri yere geri dönerler.

Yoksulluğun bir çocuk çerçevesinde işlendiği metin ise *Kara Tabak* hikâyesidir. Annesini kaybetmiş öksüz bir çocuğun babası ve ablası ile dericilik işi yaparak hayatta kalmaya çalışmaları anlatılır. Yoksul bir kesimde yaşamalarına rağmen çocuğun üzerindeki koku diğerlerinden farklıdır. Dericilik, zor ve pis bir iş olduğundan işin ağır kokusu çocuk anlatıcının üzerine sinmektedir. Bu yüzden de okulda ve sokakta herkes ondan uzak durur. Böyle durumlarda çocuk karakter çok üzülür:

Ben yorulup bir köşeye oturduğum zaman peşimizden gelen oğlanlara, kızlara bakardım. Hepsi de benim gibiydi. Yani kokmuş idi. Hepsinde deri kokusu yoktu tabii. Bazısında yokluk, bazısında gariplik kokusu vardı. Peşimizden gelenler lojman çocuğu değildi. Memurların kızları, oğulları bizleri uzaktan seyrederdiler. O zaman çok üzülürdüm. Okulda bile ayrı dururlardı benden. Köpekler hatırına peşimden gelenler dışında arkadaşım yoktu (Çiftci, 2021: 56).

Kendisini işledikleri deriye yapışıp kalmış olarak görür: ““Bizim burada oluşumuz yerinde midir baba?” diye sorduğumda, “Çaresizlik,” diyebilirdi sadece. Bana göre bizim işimiz yerli yerinde değildi. Deriye yapışıp kalmış ama bir gün muhakkak temizlenecek et parçası gibiydik.” (Çiftci, 2021: 58). Böyle zamanlarda babası onu sakinleştirmeyi iyi bilir. Yoksullukların içindeki en büyük hayali bir apartmanda yaşamak ve temiz kokmaktır. O, apartmanı medeniyet olarak görür: “Apartman demek temizlik, medeniyet demektir benim için. Ben apartman hayali kurarken köpekler sanki anlarıydı. Bak inan olsun anlarıydı. Apartmana taşınırız, onları terk ederiz diye mahzunlaşırlar.” (Çiftci, 2021: 55).

Bir çocuğun hayalini apartman dairesi süsleyecek kadar yoksullardır. Ancak çocuğun tüm hayalleri gerçekleşir. Dericilik üzerine yapılan eylemler sonuç verir. Evlerini müteahhite vermeleriyle hem bir apartman daireleri olur hem de artık deri kokusundan kurtulur: “Evimizin arsasını müteahhite verdik. Karşılığında iki daire aldık. Birinde babamla ben kalıyorum. Ötekini de kiraya verdik. Evimiz temiz. Suyumuz sıcak. Her türlüşünden parfümüm var artık.” (Çiftci, 2021: 60).

Yoksulluk temasının işlendiği son hikâye *Bir Yevmiyeye İki Muallim* hikâyesidir. İsminden anlaşıldığı gibi hikâyede iki öğretmen adayını arkadaşın, yaz tatili boyunca bir kişi parasına iki kişi çalışması anlatılır. Öğretmen adayını bu iki arkadaş, yoksul olmalarından dolayı eğitimlerinde çok zorluk yaşarlar: “Biz iki muallim adayını olarak öğretmen mektebinde okuyoruz ama canımız çıkıyor okurken. Yokluk belimizi büküyor. Yurt parasını çok tutuyor. Okula hep yürüyoruz. Minibüse vereceğimiz paranın üçte birine okulun önündeki tatlıcıdan tatlı alıyoruz. Neymiş efendim enerji olacakmış! Ne enerjisi, bizi daha çok acıktırıyor tatlı.” (Çiftci, 2021: 61). Öyledir ki pastanede oturabilmek bile onlar için fazlaca lüks gelmektedir: “Hakikaten pastanede oturanlar nasıl güzel oturuyorlar. Onları görüp iç geçiriyoruz.” (Çiftci, 2021: 61).

Hatta Mehmet, arkadaşını Hidayet’in sevdaya düşmesine bile kızar. Çünkü açlıktan nefesi kokan birine sevdanın fazla geleceğini düşünmektedir: “Hidayet’in bir de gönül derdi var. Ben çok kızıyorum. “Sen nefesi kokan bir talebesin, sevda sana çok gelir,” diyorum. Hidayet inadına gülüyor. “Böyle sevda çekmesi bir tatlı ki sorma gitsin,” diyor. Sormuyorum, "Bakalım ne olacak..." diyorum.” (Çiftci, 2021: 62).

Böyle güçlükle okudukları için yaz tatilinde ailelerine yalan söyleyerek İstanbul’a iş aramaya giderler. Fakat her şey umdukları gibi gitmez. Burada da çok fazla zorluk çekerler: “Olmadı tabii. Biz sefilliğin dibini bulduk. İki gece parkta yattık. Gündüz iş aradık. Daha doğrusu avare avare dolaşıp inşaat aradık. Amelelik edilecek ve gece kalınacak inşaat yok. İstanbul’un her yeri şantiye olsa da bize iş veren yok.” (Çiftci, 2021: 63).

Sonunda bir kişi parasına iki kişi çalışacakları bir iş bulurlar. İnsanların günlük olarak rahatlıkla yaptığı şeyleri gerçekleştirebilmek adına hayaller kurarlar ve çok çalışırlar: “Bir de sevdiği kıza hediye almak peşinde ha bire yevmiyemizi sayıyor. Sanki sayınca para artacak. Bir de hayali var; kazandığımız parayla Boğaz’da balık yiyeceğiz. Sonra jilet gibi birer takım elbise alacağız. Bir de Bergen konserine gideceğiz.” (Çiftci, 2021: 64). Ancak bu hayallerini gerçekleştiremezler. Çünkü paraları çalınır. Paraları ile kurdukları hayallerde yok olur ve şantiyede yedikleri dayak yanlarına kâr kalır.

3.2.3. Evlilik

Taşra olarak tanımlanan Yozgat'ın hikâyelerde temele alınmasından dolayı yapılan evliliklerin çoğu akraba veya yakın çevreden gerçekleşir:

Taşrada birlikteliği meşru kılmanın bir diğer adı olan evlilik, kendine özgü dinamiklerle sağlanmaktadır. Bu dinamikler çoğu defa kendi içinde, kapalı biçimde işler. Yani dışarıya kız alıp verme durumları pek söz konusu değildir. Bunun nedeni de bu tür toplumların daha kapalı bir sosyal yapıya sahip olmalarındandır (Taylan, 2009: 15).

Taylan'ın değindiği husus Çiftci'nin hikâyelerinde de mevcuttur. Aileler, çocuklarına genellikle yakın çevrelerden eş seçerler. Yurtdışına yapılan evliliklerde söz konusudur. Ancak bu evliliklerde dahi akraba veya tanıdık olma ölçütü göze alınır. Bunun yanı sıra evlilik, kalabalık ailelerin yaşadığı geçim derdinden yani yoksulluktan kaçmanın bir yolu olarak da görülür: “Evlilik kimi taşralı için bazen yoksulluktan arınma ritüeli olarak da görülebilmektedir. Taşranın geniş ailesinde hanelerin kalabalıklığı ve genellikle geçimin zor olması nedeniyle hanedeki çoğu ferdin evlendirilip saadete kavuşması beklenir.” (Demir, 2020: 36).

Mustafa Çiftci'nin evlilik temalı hikâyelerinde daha çok baba karakterlerin ön planda olduğu görülür. Jale Parla, “Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri” isimli eserinde baba figürünü “Bir eve adım atar atmaz, varlığını en ağırlıklı duyuran da elbette baba olmalıdır” (Parla, 2002: 54) diye tanımlar. Bu bağlamda baba figürü aile üzerinde baskın olan karakterdir. Çocuklarının hayatları, kişilikleri ve gelecekleri üzerinde de büyük bir role sahiptirler. Anne karakterler ise daha çok geri planda kalır ve çok az söz hakkı alır. Ancak bu bütün hikâyelerde bu şekilde değildir. Mustafa Çiftci'nin kadın karakterleri baskın olarak gösterdiği hikâyeler, genellikle evlilik teması içinde yer almaktadır. Bu tema içerisindeki kadınlar, eşlerine karşı bir duruşu olan tiplerdir. Teması evlilik olmayan hikâyelerde mutlu evliliklere rastlanırken, tema olarak evlilik temel alındığında karşımıza problemli evlilikler çıkar.

Sorunlu bir evliliğin işlendiği ilk hikâye *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi*'dir. Evi terk ederek babasının evine giden eşiyile barışmak isteyen ana karakter, burada söylediklerinden dolayı yanlış anlaşılınca aralarında sonu acilde biten büyük bir kavga çıkar. Ana karakter, gittiği acilde doktorun bir şeyler yazdığını duyunca kendi evlilik hikâyesini anlatmaya başlar ve eve geri dönüşü ele biter. Hikâye, ayrıntılara çok yer verilen, uzun soluklu bir hikâye değildir. Ancak eşi Zeliha'nın çocuklarını bırakıp baba evine gitmesi, barışmak için gidilen evde sonunun acille bitmesi evliliğin sorunlu bir evlilik olduğunun kanıtıdır. Üstelik bu evlilikte sorunların altında yatan nedenlerden birisi de Zeliha'nın ailesi görülür. Ana karakter, eşinin onlara uyduklarını düşünür ve buna dile

dökmesiyle de kavgalarının sonu acilde biter: “Dışarıdan esince rüzgâr ben kedime geldim. Yeniden Zeliha. Yeniden evde analarını gözleyen iki çocuk. Yeniden adam olmadık kayınbabam, kaynatam. Yeniden, yeniden türlü türlü derdim diz çöktü dibimi. Doktor Çetin’e dedim ki nasıl bir hikâye olur bizimki.” (Çiftci, 2012: 50). Kısacası problemlili bir evliliğin, yanlış anlaşılma sonucu daha da çıkılmaz bir yola girmesi işlenir.

Bir diğeri evlilik temalı olan hikâye ise *Eniştemin İlaçları* hikâyesidir. Bu hikâyede çocuk sahibi olamamış evli bir çiftin, yıllar içerisinde birbirinden uzaklaşarak yalnızlaşmaları bir çocuğun gözünden aktarılır. Yıllarca çocukları olması için bir yol arayan çift, eşinin ilaçlarını da içmekten bıkınca aynı evin içinde birbirinden uzaklaşmaya, farklı şeylere yönelmeye başlarlar:

Çocuksuz eve şenlik olsun diye, teyzeme yarenlik edeyim diye çok gider gelirdim. O gidip gelmelerimde gördüklerimden anladığım, teyzeme göre kocası böcemez, iş beceremez bir herifti. Bir de çocuk olmayınca eniştem iyice büzülmüş kalmıştı. O zaman kar koca yavaş yavaş birbirlerinden kopmuşlardı. Çocuksuzluk, yalnızlık teyzemi çökertince zaten mahcup, kendi halinde bir adam olan eniştem iyice kabuğuna çekilmişti (Çiftci, 2012: 61).

Hâl böyle olunca enişte karakteri yaptığı bitkisel ilaçları, diğeri insanlara uygulamaya başlarken eşi ise kendini ev işlerine adar. Eve giden gelenden bunalan eş, bu duruma karşı çıkınca enişte, bahçeye kendine bir kulübe inşa ederek zamanının çoğunu burada geçirmeye başlar. Böylelikle çift, birbirinden daha da uzaklaşmış olur:

Tezsem bir başına yıllarca eniştemin işten dönesini bekledi. Eniştem memurluktan emekli oldu. Bu sefer tezsem, eniştemin bahçedeki kulübesinden eve gelmesini bekledi. Hep yalnız. Hep pencere kenarında. Hep tertemiz, dengeli terazili evinde. Hep sessiz, ıssız evinde bir radyo cızırtısını yoldaş ederek bekledi, bekledi. Meğer beklediği ne evlat ne koca ne başka şeymiş. Beklediği ölüm imiş. Sonunda geldi kapıyı çaldı ölüm. Tezsem eniştemden sekiz ay evvel öldü (Çiftci, 2012: 62).

Bu şekilde birbirlerinden iyice kopan çift, yıllar boyunca aynı yerde ama yalnız yaşarlar. Vefat ettiklerinde dahi mezarlarının yan yana olmasına rağmen yalnızlık duygusu hissedilir: “Şimdi mezarları başında çıkan otlara ne tezsem ne eniştem karışıyor. İki yan yana yatıyorlar. Eskisi kadar sessiz, eskisi kadar bir aradalar...” (Çiftci, 2012: 62). Kısacası çocuk sahibi olamayan bir çiftin, yıllar boyunca birbirinden uzaklaşması, beraberliklerinin yerini yalnızlık alması işlenir.

Evlilik temasının işlendiği bir diğeri hikâye *Neşeli Gelin*’dir. Hikâyenin önemli karakterlerinden biri olan Suzan Hanım, ağabeyinin mutsuz evliliğine şahit olduktan sonra oğlu Memduh’a, yengesinin zıttı olan neşeli bir eş bulmak ister: “Suzan’ın en büyük ağabeyi evlendiğinde yengeleri Neriman Hanım pek ciddi bir kadınmiş, kendi hiç gülmediği gibi gülenleri de sevmezmiş...” (Çiftci, 2012: 84). Yengesinin gelişyle tüm

huzurun bozulduğunu düşünen Suzan Hanım, oğluna neşeli bir gelin bulabilmeyi gayesi haline getirir. Oğlunu da ne derse yapacak şekilde yetiştiren Suzan Hanım ve oğlunun karşısına tam da istedikleri gibi neşeli bir gelin adayını çıkar. Ancak tanışmaya gittiklerinde Münir Bey, bizzat kızın babasından neşeli görünümünün ardında yatanları öğrenir. Evliliğinden pişman olan adam, efendi bir çocuk olan Memduh'un da kendisi gibi olmasını istemez. Böylelikle neşeli bir hayat sürelim derken pişmanlık yaşamaktan kızın babası sayesinde kurtulurlar. Bu hikâyedeki evlilik teması, henüz daha gerçekleşmeden mutsuz bir evliliğin kıyısından dönmeyi anlatır.

Evlilik temasının ana tema olarak karşımıza çıktığı son hikâyeye *Bir İğne Bin Kuyu*'dur. Niyazi Usta, Anadolu'nun otoriter baba figürünün bir örneğidir. Dediğim dediğim bir yapısı vardır. Özellikle de oğlu üzerinde hâkimiyet kuran Niyazi Usta, meslek ve okul seçiminde oğlunun fikrini almadığı gibi evlilik hususunda da oğluna danışmaz ve kendi uygun gördüğü, eski ustasının kızı Memnune 'yi gelin almak ister. Karısına bu fikri açtığında ondan da onaylar bir tepki görünce, düğün planları dahi yapmaya başlar. Bu süre zarfında kimse Şahin'in fikrini sormaz. Annesinden öğrendiğinde sinirden deliye dönse de babasının uygun gördüğü kızla evlenir. Fakat hem babasının uygun gördüğü işten hem de evlilikten kaçarak kendi hayallerinin peşine düşer. Ancak hayallerinin umduğu gibi olmadığını farkına varınca pişmanlıkla geri dönmek zorunda kalır. Bu hikâyede karşımıza görücü usulü evlilik olgusu çıkmaktadır. Ayrıca yakın çevreden kız alma isteği vurgulanmaktadır.

Mustafa Çiftci, evlilik olgusunu ana tema olarak bu hikâyelerde işlerken diğer hikâyelerinin içerisinde kesitler sunmaktan, kimi zaman yan tema olarak kullanmaktan da geri kalmamıştır.

3.2.4. Arkadaşlık/Dostluk

“Arkadaşlık kişilerarası bir ilişki türüdür. Hayatımızın her aşamasında yanımızda arkadaş veya arkadaşlar bulunur. Çocukluktan yaşlılığa kadar yalnızlığı tercih eden insanları hariç tutarsak arkadaşsız geçirilmeyen bir dönem yoktur. Bu bağlamda arkadaşlık hayat seyri içerisinde insanların olmazsa olmazlarından.” (Aytaç ve Tan, 2019: 345-346). İnsanın ve doğal olarak da hayatın bir parçası olan arkadaşlık kavramı, insanı kaynak alan edebiyatta da yansımalarını bulur. Hikâyeye türünde olduğu gibi her türde, bu kavramdan bir parça bulmak mümkündür. Arkadaşlığın, iyi veya kötü olan her yönünün işlendiği görülür.

Mustafa Çiftci'nin hikâyelerinde ise arkadaşlık kavramı, her yaştan kesitler verilerek okuyucuya sunulur. Hem bir çocuğun hem bir gencin hem de yaşlı bir bireyin

arkadaşlığını aktarır. Bunu yaparken de arkadaşlığın hep iyi yönlerine değinir. Onun hikâyelerinde arkadaşına ihanet ve kötülük eden hiçbir karakter bulunmamaktadır. “Arkadaşlık, karşılıklı üretken ve karşılıklı pozitif açıdan karakterize edilen iki birbirine bağlı kişiler arasındaki ilişkidir. Arkadaşlık bir kişilerarası ilişki türüdür. Arkadaşlıkta karşılıklı üretkenlik olmalıdır ve karşılıklı olumlu yaklaşım söz konusudur. İnsanları arkadaş diye adlandırıyorsak onlardan hoşlanmamız gereklidir.” (Devito, 2012: 257-258). Devito’nun bahsettiği bu olumlu arkadaşlık tablosu, Çiftci’nin hikâyelerinde de karşılığını bulur. Bütün hikâyelerindeki arkadaşlar, iyi niyetli ve fedakâr tiplerdir. İşlediği tüm temaların iyi ve kötü yönlerine değinirken, arkadaşlık adına kötü olabilecek hiçbir unsur hikâyelerine sokmamıştır.

Arkadaşlığın ana tema olarak işlendiği ilk hikâye *Bozkırda Altmışaltı* kitabında yer alan *Ensesi Sararmış Adamlar* hikâyesidir. Fizik Profesörü Haydar Bey, çok sevdiği eşi Belgin Hanım’ı kaybedince derin bir hüzne boğulur. Kendini çok yalnız ve işe yaramaz hisseder. Böyle bir zamanda emekli de olunca kızı Sibel’in yanına, memleketine geri döner. Döndüğü gün eski arkadaşı Sadi ile onun taksisinde karşılaşır. Arkadaşının mutsuzluğunun ve yalnızlığının farkına varan Sadi Bey, o günden sonra kendini arkadaşını mutlu etmeye adar. Başta Sadi Bey’in zoruyla başlayan gezintiler, zamanla Haydar Bey’in de hoşuna gitmeye başlar. Hatta Sadi Bey, arkadaşını ve kızını evlendirmek için adaylar bile arar. Yine balık tutmak için yola çıktıkları bir gün kaza geçirirler ve Haydar Bey, onu yeniden hayata bağlayan dostunu da kaybeder: “Sadi sen de gitme. Belgin gitti anam ağladı. Sadi sen de gidersen...” (Çiftci, 2014: 65). Sadi’nin ölümünün ardından eski halinden daha da kötü bir hâl alarak iyice içine kapanır ve arkadaşıyla gittikleri bir kahvede sessizce vefat eder. Hikâyenin sonunda kızı Sibel’in onu eşi Belgin Hanım’ın yanına değil de Sadi’nin yanına gömmek istemesi dikkat çekicidir. Ancak bu istek Sadi’nin ailesi tarafından kabul görmez. Bu hikâye iyi bir dostun önemini ve arkadaşlığın hayatın önemli parçalarından biri olduğunu anlatmaktadır.

Arkadaşlığın ön planda olduğu bir diğer hikâye de *Bacanaklar*’dır. Lise çağına gelen iki çocuğun, birbirlerine arkadaştan öte kardeş oluşu anlatılır. Zamanlarının çoğunu birlikte geçirirler. Neredeyse her şeyi de birlikte yaparlar; ders çalışırlar, yemek yerler... Bu kardeşliğin sembolü olarak ise birbirlerine bacanak diye hitap ederler. Zakir’in annesiz oluşundan dolayı yaşadığı boşluğu birlikte doldurmaya çalışırlar. Bu yönden her ikisinin ebeveynleri, onları kendi çocuklarından ayırmaz. Elleri geçen kumaşı da paylaşarak ölçü vermeye giderler. Buradaki Türkan’dan çok haz etmeseler de onun görücü usulü evleneceğini ve bu evliliği istemediğini öğrenince iki bacanak, Türkan için seferber olur. Ancak bu kurtarma girişimleri başarısız olur. Fakat arkadaşlarını son

görüşlerinde bile onu mutlu etmek için uğraşırlar. Bu hikâye; arkadaşlığın önemini, gerçek dostların birbirlerini kusurlarını görmeksizin nasıl tamamladıklarını ve arkadaşlık kavramının insana yüklediği sorumlukları anlatmaktadır. Ayrıca bu arkadaşlık, iki çocuğun arasında saf ve temiz bir şekilde karşımıza çıkar.

Arkadaşlığın vurgulandığı önemli hikâyelerden olan *Dilara* hikâyesi, babasıyla arası kötü olan bir gencin, kendi yaşamını sürdürmek adına gittiği düğünlerden para kazanmasını anlatır. Bir paltosu bile olmayan genç, para biriktirerek hem kendine palto hem de annesine yeni kıyafetler almayı hedefler ve bunun hayalini kurar. Ancak arkadaşının âşık olması, kızı kaçırmak istemesine karşın hiç parasının olmamasına karşı büyük bir fedakârlık yaparak tüm hayallerinden vazgeçer: “Bir gece boyunca, benim markları bu hayır işine verip vermemeyi düşündüm. Benim palto yalan olacak. Anama alacağım bluz ile etek yalan olacak. Busene de itler gibi üşüye üşüye gezeceğim. Ellerim ceplerinde kış boyu sürteceğim kahve köşelerinde. Ama bir hayır işi olacak. Adam sevmiş. Sevmese iyiydi ama sevmiş işte!” (Çiftci, 2021: 17). Hem elindeki tüm parayı ona verir hem de kızı kaçırmada yardımcı olur. Aradan geçen zamanın ardından arkadaşının, onun fedakârlığını unutmuyarak çocuğuna onun ismini vermesi yaşadığı tüm zorlukları ona unutturur. Kısacası fedakârlığın ve arkadaşlığın önemini anlattığı bir hikâyedir.

Yine arkadaşlık kavramının, çocuklar gözünden okuyucuya sunulduğu hikâyelerden birisi de *Maykıl'ı Pek Severdik* hikâyesidir. Michael Jackson hayranı çocukların, bir yaz boyunca yaşadıkları olayların anlatıldığı hikâyedir. Bu hikâyede arkadaşlığın hissettirildiği nokta, çocukların Mücteba abilerine duydukları saygı ve hürmette görülür: “...bizim mahallenin etkili ve yetkili abilerinden Mücteba Abimiz bizim için ulaşılmaz bir yıldız iken babası için bakkaldan yarım kilo peynir getirmesi istenen biriydi. Onun bakkaldan bir şeyler alıp bırakması bizi pek üzüyordu da bakkal için nöbet listesi yapıydık. Mücteba Abimiz bakkala gönderdiklerinde nöbetçi arkadaş hemen koşup bakkal işini hallediyordu.” (Çiftci, 2021: 23).

Birbirleriyle geçirdikleri zaman zarfı boyunca bildikleri her şeyi paylaşırlar. Michael Jackson'ı çok seven arkadaşlara, bir gün ailesiyle birlikte tatile gelen Almancı Faruk'un oğlu Tarık, yanlarında getirdikleri Michael Jackson kasetlerini izleme karışlığında zorbalıklar yapar. Kasetleri izleme uğruna hiç kimse sesini çıkartamaz. Ancak anlatıcı çocuk, Tarık'la arasında geçenler sebebiyle Michael Jackson'ı izleme hakkını tamamen kaybeder ama arkadaşları ona izledikleri hareketleri anlatarak öğrenmesine yardımcı olurlar. Arkadaşların birbirine destek oluşunun anlatıldığı bir hikâyedir.

Arkadaşlığın tema olarak kullanıldığı son hikâye *Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrum* 'dur. Arkadaşları için endişe duyan çocukların anlatıldığı hikâyedir. Arkadaşları ile aynı mahallede büyümesine rağmen Cengiz, diğer çocuklardan farklıdır. Onlarla oyun oynamaktansa hayvan resimleri çizen ya da zamanının çoğunu kütüphanede geçiren bir çocuktur. Arkadaşları çok bilgili gördükleri Cengiz'in saf olmasından korktukları için endişelenirler ve durumu Cengiz'in babasına anlatmaya çalışırlar: “Rafet Amca biz Cengiz'in bu hallerinden korkuyoruz. Senden bir tokat yer ve sonunda saf bir oğlan olur diye ödümüz kopuyor. Kütüphanede çok vakit geçirdiği için Cengiz'e kızma. O iyi bir delikanlı, sadece hayvanata merakı çok...” (Çiftci, 2021: 93).

Ancak sadece kulaklarının çekilmesiyle kalırlar. Bu sefer Cengiz'in annesine durumu açtıklarında Cengiz'in annesi bu duruma çok güler ve her şeyi bildiklerini Cengiz'in biyoloji okuyacağını öğrenirler. Ancak yıllar geçmesine rağmen Cengiz, ne saf olur ne de biyoloji okur. Arkadaşlarının saf olmasından endişe duyan çocukların, bunu engellemek için çabalamalarının anlatıldığı bir hikâyedir.

3.2.5. Esnaflık

“Dünyada ticaretin temeli, esnafıktan gelmektedir. İlk çağlardan bu yana trampa usulünden, paranın icadına ve sonrasında da günümüz modern ticari hayata geçiş aşamaları, esnaflığın da tarihini anlatır. Küçük işletmeler olarak görülen esnaflık, sosyal ve ekonomik yaşam içinde büyük öneme sahiptir.” (Uysal, 2016; 49). Yozgat'ta doğup büyüyen Çiftci, eserlerine küçük işletme olarak görülen bu mekânı seçmiştir. Taşrayı merkeze oturtan Çiftci, hikâyelerinin hiçbirinde zengin kesimi ele almaz. Çoğunlukla fakir kesim, esnaflar ve çok az sayıda da memur kesimine değinir. Aynı şekilde hikâyelerinin hiçbirinde zengin-fakir çatışmasını işlemez. Esnaflığın güzel, samimi ve içten taraflarına değinirken olumsuz yönlerini de atlamaz. Bazı hikâyelerde günümüzle kıyaslamalarda bulunarak esnaflığın üstün görüldüğü bölümlere rastlamak mümkündür. Neredeyse bütün hikâyelerine esnaflıkla ilgili unsurlar yerleştirmekten çekinmeyen Çiftci, bu olguyu ana tema olarak işlemekten de çekinmez. *Kasap Kokusu*, *Turkuaz Ajans* ve *Kitapçı Baytar* hikâyeleri esnaflığın ana tema olduğu metinler olarak karşımıza çıkar.

Kasap Kokusu hikâyesinde birlik beraberliğin olduğu, kazançlı günlerin yaşadığı zamanların, modernite ile uğradığı değişimi ve bu değişim neticesinde etkilenen esnaflık müessesinden bahsedilir. Bir zamanlar ev yaptırabilecek kadar kazançlı olan bir kasap dükkânının, sadece vakit geçirilen ve az iş yapan bir yere dönüşümü anlatılır:

İlk zamanlar marketlerin et reyonlarına et verdik. Sonra marketler kendi kasaplarını tuttular. Dükkâna gelip giden yok da işte âdet olmuş, babam her sabah önce namaza gidiyor sonra

dükkânı açıyor. Eskisi kadar et yemiyor... Dükkân önünde oturmalar kalmadı artık. Eve girince yıkanmasına da gerek kalmadı. Et satılmıyor ki babamın elleri et koksun. Babam et kokmuyor ama hamdolsun açta açıkta değiliz (Çiftci, 2012: 56-57).

Et koktuğu için eşiyle arasında anlaşmazlıklar çıkan esnafın, işlerin azalmasıyla et bile kokmadığı gözlemlenir. Bu da işlerin ne derecede azaldığının kanıtıdır. Modern yaşamın esnafılık üzerindeki olumsuz etkilerinin bahsedildiği bir hikâyedir.

Modern çağ işlerinin ve esnafılığın kıyaslandığı bir diğer hikâyeye ise *Turkuaz Ajans*'tır. Hayatı boyunca esnafılık yaparak para kazanan Asım Bey, işleri kendi yanında çalışan oğlu Nurettin'e bırakmayı düşünür. Ancak Nurettin, esnafılık yolunda değil, modern yaşamda yapılandırmalar eşliğinde, dükkân fikrinde uzaklaşarak iş yeri olma düşüncesini savunur. Zamanla bu fikrini yerine de getirir. Bir zamanlar el işçiliği ile boyanan tabelalar artık makinalar eşlinde halledilir: "Ajansın işleri fena değil, her şey bilgisayarda yapılıyor, benim yıllar önce göz nuru döküp boyadığım tabelalar, afişler iki tık tık ile hazır oluyor, kocaman bir cihazda harfler kesiliyor, hooop alıyorsun oradan yapıştırıyorsun, işlem tamam..." (Çiftci, 2012: 115). Ancak Asım Bey, bu fikre daha alışamadığından dükkân demeye devam eder: "Ben "dükkân" dedikçe oğlan kızıyor, "Baba 'dükkân' deme 'ajans' de 'ajans.'" (Çiftci, 2015: 113).

Oğlu ile anlaşamadığı bir diğer husus ise işe eleman alma şekli olur. Asım Bey, kapıların ihtiyacı olan hangi tanıdık gelirse işe alır:

İyi diyorsun da Hanife Abla gel de Nurettin'e laf anlat... Onun kafasından geçen bir sekreter, bir de bilgisayardan anlayan bir genç almak... Diyorum ki oğlum burası küçük bir yer, burada bir anne kızını getirip de al bu kız çalıştır diyorsa hakikaten zor durumdadır, gel bu kız alalım, sevaba gireriz... Oğlan burnundan soluyor; '... Ama baba burası bir şirket, biz darülaceze değiliz...' (Çiftci, 2012: 114).

Ancak Nurettin kaza geçirdiğinde işler esnafılık mantığı neticesinde gayet güzel ilerlemeyi başarır.

Ana tema olarak esnafılığın kullanıldığı son metin *Kitapçı Baytar* hikâyesidir. Üniversitede veterinerlik bölümü kazanan genç, sağ görüşlü bir memleketten gelmesine rağmen sol görüşlü bir kıza âşık olunca yaşadığı zorluklar neticesinde babası tarafından okuldan alınır. Babasının yanına geri dönen genç, annesinin de rahatsız olduğu elinde bulunan kitapları satmaya başlar. Zamanla işleri büyütünce İstanbul'a atlar gider: "Atladım İstanbul'a gittim. İstanbul'da kitapçıları gezdim. Epeyce sipariş verdim. Elimdeki parayı kapora saydılar. "Konsinye" olarak kitap alma işini orada belledim. Yani kitabı alıyorsun, satıldıkça parasını ödüyorsun. Alan razı satan razı..." (Çiftci, 2021: 77). Bununla yetinmeyen genç, bir dükkân açmak esnaf olmak ister. Ancak ailesi onun kendi mesleğini yapmasını, okumasını istediği için küçük bir anlaşma yaparlar: "Annem

babamla uzun uzun mutfak konuşmaları yaptı. Sonunda işi şöyle bağladık: Ben fakültedeki imtihanlara gireceğim. Veteriner hekim diplomasını almaya söz vereceğim. Ve dükkân açmak için bankadan borç alınmayacak.” (Çiftci, 2021: 77). Bunun sonucunda da dükkân açmayı başarır. Buranın samimiliği şu sözlerle ifade edilir: “Kitapçının arkasına birkaç sandalye, iki masa ile oturma yeri de ekledik. Hem muhabbet hem kitap hem de çay. Daha ne olsun!” (Çiftci, 2021: 77-78).

3.2.6. Zorbalık

Mustafa Çiftci, ele almış olduğu konularda karakterlerinin iç dünyalarına değinmeyi tercih etmez. Karakterlerin psikolojileri, iç dünyaları veya psikolojinin mekâna yansımaları söz konusu değildir. Ancak yaşanan bir olay veya bir insanın baskısı neticesinde, karakterde kalan izlere rastlamak mümkündür. Bahsi geçen bu mevzu ise *Kıpkırmızı*, *Bağın Bahçenin Mühendisi* ve *Derdimin Adı Rafet* hikâyelerinde mevcuttur. Bu üç hikâyede, bir insanın yapılan zorbalık karşısında yaşadıkları ve yaşananların onun üzerindeki etkisi anlatılır.

Kıpkırmızı hikâyesinde anlatıcı çocuğun dedesinin, domatesten nefret etme nedeni geçmişe gidilerek okuyucuya aktarılır. Dede karakteri, askerlik çağında sürekli bir şekilde hem psikolojik hem de fiziksel olarak komutanından şiddet ve zorbalık görmüştür. Bu devamlı gelişen zorbalığa katlanamayan karakter, en sonunda intikamını almıştır fakat askerliği bitene kadar zehir olmuştur. Bu yüzden de komutanının çok sevdiği domatesi kendine düşman bellemiştir:

Ben böyle dalmışım, bir anda enseme bir tokat geldi ki inanmazsın gözümde ateş çıktı, hışımla arkama döndüm, baktım bizim çavuş: “Ne yapıyon sen burada, oyun mu oynuyoruz, düzgün doğra şu domatesleri, adam gibi yap, yoksa...” En son hatırladığım bu laflar oldu, ondan sonrasını bilmiyorum, ben çavuşa Allah ne verdiyse vurmuşum, bizi zor ayırmışlar, iki ay ceza aldım, o iki ay boyunca burnumdan getirdiler, sen çavuşa el kaldırmışsın, koyarlar mı kendi haline, her türlü pis işi yaptım, hela bile temizledim ama hiçbir umrumda değil, çavuşun domatesinden kurtulmuşum ya... (Çiftci, 2012: 65-66).

Kıpkırmızı hikâyesinde ise bir gencin, yaşadığı zorbalığın etkilerinin nefrete dönüşmesi ve bu nefretin bir nesne üzerine yansıtılması söz konusudur. Dede karakteri, nefretini domatese yöneltmiştir.

Zorbalığın işlendiği bir diğer metin ise *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* kitabında yer alan *Bağın Bahçenin Mühendisi* hikâyesidir. Burada bir mühendisin kayınpederi tarafından uğradığı zorbalığa değinilmiştir. Kayınpederinin sınavından kalan damat Mühendis İrfan, kayınpederi tarafından küçümsenmesiyle etrafındakiler tarafından da saygınlığını giderek kaybeder. Bu durum eşi Cevriye’ye, çamaşır makinesi almasına ve

makinanın bozulmasına kadar devam eder. Makine bozulduğunda tamirci tarafından dahi ciddiye alınmayan İrfan, firmaya yazdığı dilekçe ile tamirciyi dize getirince etrafındaki herkes tarafından ses getirir ve saygınlığını bir nevi geri kazanmış olur. Hatta kayınpederi dâhi ona damat demeye başlar: “Cevriye çok mutluymuş hem makine tastamam yapılmış hem de kocasının şanı şöhreti koca bir ilçeyi tutmuş. Kayınpeder dersen sanki daha evvel İrfan’ı sağda solda karalamamış gibi “bizim damat” diyor da başka bir şey demiyormuş.” (Çiftci, 2021: 40).

Dilekçe mevzusu yayılmaya başlayınca herkes ona, dilekçe yazdırmaya çalışır. Fakat bu seferde mesleği dilekçe yazmak olan insanlar tarafından tepki alınca, kendi elleriyle daktilosunu bozar. Böylelikle kendi şöhretine kendisi son vermiş olur. Hikâye, genel olarak kayınpederi tarafından aşağılanmaya uğrayan bir damadın yaşadıklarını anlatmaktadır. Ancak *Kıpkırmızı* gibi bir nesneye kin duyma söz konusu değildir.

Yine aynı kitapta yer alan ve ana teması zorbalık olan son hikâye metni *Derdimin Adı Rafet* hikâyesidir. Şeker hastası olan anlatıcının, yatış yaptığı hastanede Rafet karakteri ile aynı odaya düşmesi ve Rafet yüzünden yaşadıklarının anlatıldığı hikâyedir. Rafet, çok horlayan ve çok konuşan bir tiptir. Bu yüzden anlatıcının, hastanedeki günleri hem gece hem de gündüz kötü geçmektedir. Zamanla hasta bakıcıları ikna ederek odaya şekerli yiyecekler sokmaya başlayan Rafet, bir gece duman eşliğinde uyanmalarına neden olur. Şeker seviyesi düzene girmiş olan anlatıcı ve hastanedeki herkes dışarıya çıkartıldığında olayın suçlusu Rafet görülür. Hasta bakıcı ile gizlice sucuk pişiren Rafet, yangına sebep olmuştur ve olayın içine anlatıcıyı da dahil ederek ömrü boyunca kızgınlığının geçmemesine sebep olmuştur. Tıpkı *Kıpkırmızı* hikâyesinde olduğu gibi yıllar geçmiş olmasına rağmen nefretini bir nesneye yönelttiği görülür. Rafet’in okumayı çok sevdiği gazeteyi görmeye dahi katlanamaz: “ ‘Kaldırın şu gazeteleri. Çünkü Rafet gün boyu aynı gazeteleri okur, boş boş haber yorumu yapardı,’ diyorum. Rafet aklımdan çıkmıyor. Şekerim hiç düşmüyor. Dedim ya yorgunum.” (Çiftci, 2021: 46).

Tıpkı *Kıpkırmızı* hikâyesinde olduğu gibi yaşananların yıllar geçmesine rağmen hafızadan silinmemesi ve öfkenin dinmemesi söz konusudur. Öfke bir nesneye yöneltmiştir.

Tablo 5. Hikâyelerin temalarına göre sınıflandırılması

Hikâyelerin Temalarına Göre Sınıflandırılması					
Aşk/Sevda	Yoksulluk	Evlilik	Arkadaşlık/ Dostluk	Esnaflık	Zorbalık/ Psikolojik Buhran

<i>Adem'in Kekliği ve Chopin</i>	<i>Gülizar</i>	<i>Bildiğin Karı Koca Hikâyesi</i>	<i>Ensesi Sararmış Adamlar</i>	<i>Kasap Kokusu</i>	<i>Kıpkırmızı</i>
<i>Çati'ye Kıyamam</i>	<i>Portakal</i>	<i>Eniştemin İlaçları</i>	<i>Bacanaklar</i>	<i>Turkuaz Ajans</i>	<i>Bağın Bahçenin Mühendisi</i>
<i>Müjgân</i>	<i>Diyeşet</i>	<i>Neşeli Gelin</i>	<i>Dilara</i>	<i>Kitapçı Baytar</i>	<i>Derdimin Adı Rafet</i>
<i>Komik Oluyorsun İlyas</i>	<i>Kara Kedi</i>	<i>Bir İğne Bin Kuyu</i>	<i>Maykıl'ı Pek Severdik</i>		
<i>Şırl Şırl</i>	<i>Piç Sevi</i>		<i>Cengiz Biyoloci Okuyacak Yavrurum</i>		
<i>Handan Yeşili</i>	<i>Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde</i>				
<i>Ankara'daki Evlatlar</i>	<i>Köfte Ekmek</i>				
<i>Elif, Tina, Tolga</i>	<i>Kara Tabak</i>				
<i>Ah Mercimeğim</i>	<i>Bir Yevmiyeye İki Muallim</i>				
<i>Fikret ile Fattirik</i>					

3.2.7. Diğer

Çiftci'nin hikâyeleri altı ana tema etrafında incelenmiştir. Fakat işlediği temalar sadece bunlarla sınırlı değildir. *Ah Mercimeğim* kitabında yer alan *Uykucu Duman ve Ben* hikâyesinin ana teması yalnızlık ve iftiradır. Eşini ve çocuğunu kaybeden bir kadın ile yanlış seçimler yapan bir genç kızın, yalnızlığı ve genç kızın uğramış olduğu iftiranın çevresine getirdiği sonuçlar anlatılır. *Ademin'in kekliği ve Chopin* kitabında yer alan *Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih* hikâyesinin teması ise önyargıdır. Damadını hiçbir zaman sevmeyen ve ona karşı hep önyargılı davranan bir kayınvalide anlatılır.

Öte yandan tüm hikâyelerinde eğitim önemini vurgulayan Çiftci, eğitimi yoksulluktan çıkış yolu olarak göstermiştir. Tuncay BOLAT, “*Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerinin Tematik Olarak Değerlendirilmesi*” yazısında Çiftci'nin eğitim hakkındaki görüşlerini şu şekilde özetlemektedir:

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 (2020: 138).

Eğitimi tema olarak kullandığı metinler: *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* kitabında yer alan *Bir Avluda Üç Aile* ve *Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?* hikâyeleridir. *Bir Avluda Üç Aile* hikâyesinde, kalabalık bir ailede ayrımcılık gören bir anne ve çocukları anlatılır. Anne karakteri, çocuğunun okuması için elinden geleni yaparak hem kendini hem de çocuklarını bu avludan kurtarmış olur. Bir diğer hikâye *Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?* da ise okumayı çok seven bir genç kız anlatılır. Bu genç kızın evlilik için kriteri dahi okumayı seven birisi olmasıdır.

Eğitim temasının bir çok hikâyede yan tema olarak görmek de mümkündür. *Anamın Adı Bahriye* hikâyesinin ana teması hayaldir. Sağ görüşlü bir memlekette solcu olan Nurettin'in, Ankara'ya kadar uzama hayalleri anlatılır.

Çiftci'nin son hikâye kitabında yer alan *Nuruş* hikâyesinin teması iyiliktir. Hem annesini hem de babasını kaybetmiş bir çocuğa, anlatıcının ailesinin sahip çıkması ve ailesinden sonrada anlatıcının onu yalnız bırakmaması anlatılır. Aynı kitapta yer alan *Baktirim* hikâyesinin teması pişmanlıktır. Oğlunu hastalandığında doktora götürmeyen bir babanın, oğlunun engelli kalışıyla aklını kaybedecek kadar pişman oluşu anlatılır. Son olarak yine aynı kitapta yer alan *Mamay* hikâyesi, bir çocuğun babanannesine olan sevgisini anlatmaktadır. Babananesi ile büyüyen bir torunun, ona karşı duyduğu büyük sevgi anlatılır.

Tablo 6. Diğer temalar

Hikâyelerde Kullanılan Diğer Temalar						
Eğitim	İftira	Önyargı	Hayal	İyilik	Pişmanlık	Sevgi
<i>Bir Avluda Üç Aile</i>	<i>Uykucu</i> <i>Duman ve Ben</i>	<i>Kaplumbağa</i> <i>Kabuğundan</i> <i>Doksan</i> <i>Dokuzluk</i> <i>Tesbih</i>	<i>Anamın Adı</i> <i>Bahriye</i>	<i>Nuruş</i>	<i>Baktirim</i>	<i>Mamay</i>
<i>Ev İşi Varken Roman Okunur Mu?</i>						

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Edebiyat dünyamıza son dönemlerde dahil olan Mustafa Çiftci, 2005 yılından günümüze kadar hikâye, deneme ve köşe yazarlığı yaparak gelmiştir. İlk hikâye kitabı olan *Adem'in Kekliği ve Chopin'in*inin basımı 2012 yılında gerçekleşmiştir. Devamında ise *Bozkırda Altmışaltı* (2014), *Ah Mercimeğim* (2017) ve *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* (2021) hikâye kitaplarını yayınlamıştır. Bu dört hikâye kitabının yanı sıra köşe yazıları ve üç deneme kitabı da mevcuttur. Aktif bir yazar olan Çiftci, hikâyeleriyle ustalığını kanıtlamayı başarmıştır. Öyle ki onun hikâyelerinden esinlenerek çekilmiş ve izleyici tarafından çok sevilen bir dizi de mevcuttur.

İncelenilen tüm hikâyelerinde samimi, gerçekçi ve içten bir üslupla ilerlediği görülür. Onun hikâyeleri abartıdan uzak, keskin kıyaslamaların olmadığı ve gerçek hayattan kesitler sunan bir nitelik taşımaktadır. Bu gerçekliği sunarken eğitim, sevdâ, arkadaşlık, kültür, esnaflık, kuşak çatışması, yoksulluk gibi konulara da sık sık hikâyelerinde yer verir. Ayrıca insanı, psikolojik olarak değil; sosyolojik, bireysel ve toplumsal açıdan inceler. Hikâyeleri genellikle anlatıcı olan başkişinin, başına gelen olaylar ve bu olayların çevresinde yaşananlar etrafında şekillenir. Hikâyelerindeki asıl vaka, detaylı bir şekilde anlatılırken sonuç bölümü hızlı bir şekilde verilerek olaylar okuyucuya her yönüyle sunulur.

Taşrada doğup büyüyen Çiftci, hikâyelerinin karakterlerini de taşradan seçer. Hikâyelerde kendi hayat mücadelesini veren taşralı karakterler, karşımıza çıkar. Bu mücadele kimi zaman sevdâ, yoksulluk, eğitim, evlilik, yalnızlık, dostluk gibi tek bir kavram üzerineyken kimi zaman ise birçok kavramla aynı anda mücadele etmeye çalışan karakterler anlatılır. Ayrıca bu karakterlerin çoğu seçim yapmaya zorlanmış gibidir. Özellikle erkek karakterler, genellikle anne ve babasının -çoğunlukla da babasının- baskısı altında seçime zorlanır. Örneğin karakterler ya okuyarak kendilerine bir meslek edinecektir ya da baba mesleğini devam ettirecektir. Aynı şey evlilikte de söz konusudur. Karakter ya ailesinin uygun gördüğü biriyle ya da sevdiği biriyle evlenecektir. Böyle durumlar, hem karakteri ikilemde bırakır hem de karakter ve ailesi arasında bir çatışma durumu yaratır.

Çiftci'nin hikâyelerine seçtiği mekân ise çoğunlukla Yozgat ve onun çevresidir. Taşranın kötü, hastalıklı ve umutsuz bir yer olarak yansıtılmasına karşı olan Mustafa Çiftci, kendi hikâyelerinde Yozgat'ı ne yücelten ne de kötüleyen ifadeler kullanmıştır. Ancak Yozgat'ın halkını samimi ve içten göstermeyi ihmal etmemiştir. Hikâyelerine

seçtiği bu mekân, dekor olmanın ötesine geçememiştir. Karakterlerin psikolojisine değinmeyen yazar, mekânın insan psikolojisi üzerindeki etkisine veya mekânın olaylar üzerindeki etkisine de değinmemiştir. Hikâyelerindeki öncelik, olay ve olay örgüsüdür.

Mekânı dekor olarak kullanan yazar, aynı şeyi zaman olgusunda da yapmıştır. Birkaçı haricindeki tüm hikâyelerinde zaman belirsiz olarak verilir. Hikâyelerin çoğunda bir zamanlar, kış boyu, akşama kadar, işte o gün... gibi belirsiz zaman ifadeleri kullanılır. Ancak zamanı net bir şekilde verdiği hikâyeleri de vardır. Bu hikâyeler şu şekilde sıralanabilir: *Bildiğin Karı Koca Hikâyesi*, *Eniştemin İlaçları*, *Komik Oluyorsun İlyas*, *Şırl Şırl*, *Ankara'daki Evlatlar*, *Ah Mercimeğim*.

Tema olarak ise Çiftci'nin çoğunlukla iki ana tema üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bunlar aşk/sevda ve yoksulluktur. Aşk, ana tema olarak kullandığı hikâyelerinde çoğunlukla karşılıksız aşk işler. Ayrıca mutsuz sonla biten aşk hikâyelerinin yanı sıra karakterlerin sabrının mükâfatı olarak başka biriyle mutlu bir evlilik yaptıkları görülür. Aşk ele aldığı hikâyeler şu şekilde sıralanabilir: *Adem'in Kekliği ve Chopin*, *Çati 'ye Kıyamam*, *Müjgân*, *Komik Oluyorsun İlyas*, *Şırl Şırl*, *Handan Yeşili*, *Ankara'daki Evlatlar*, *Elif*, *Tina*, *Tolga ve Ah Mercimeğim*, *Fikret ile Fattirik*. Yoksulluğu ele aldığı hikâyeleri ise şu şekildedir: *Gülizar*, *Portakal*, *Diyeşet*, *Kara Kedi*, *Piç Sevi*, *Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde*, *Köfte Ekmek*, *Kara Tabak*, *Bir Yevmiyeye İki Muallim*. Yoksulluk ve aşk temalarını sık sık işleyen Çiftci, olayları her defasında farklı açılardan okuyucuya sunarak ve farklı şekillerde kurgulayarak tekrara düşmekten kaçınmıştır. Ancak sadece bu iki temayla da sınırlı kalmamıştır. Evlilik, arkadaşlık, esnaflık, yalnızlık, eğitim, zorbalık, hayal, önyargı, iyilik, pişmanlık, iftira gibi temaları da hikâyelerinde kullanarak olayları çeşitli açılardan okuyucuyla buluşturmayı başarır. Evliliği, olumsuz yönleri ile aktarırken, arkadaşlığı temele aldığı hikâyelerde ise bu olgunun, olumsuz hiçbir yönüne değinmez. Çiftci'nin hikâyelerinde arkadaşlarına ihanet eden karakterler söz konusu değildir. Esnaflığı ele aldığı hikâyelerde ise günümüz alışveriş merkezleri ile kıyaslamalarda bulunarak esnaflık üstün gösterilir. Eğitimin tema olarak kullanıldığı hikâyelere bakıldığında eğitim, yoksulluktan çıkış kapısı olarak görülür. Karakterler ya evlenerek ya da okuyarak yoksulluktan hem kendini hem de ailesini kurtarır. Zorbalık temalı hikâyelerde insanın başka bir insan üzerindeki sosyal ve psikolojik etkisi işlenir. Karakterler yaşadığı olumsuz olayları bir nesne üzerinde yoğunlaştırarak o nesneden ömürleri boyunca nefret ederler. Diğer temalar ise sadece tek hikâyelerde kullanılarak üzerinde çok fazla durulmaz.

Tüm bu temaların işlendiği hikâyeler, çoğunlukla kahraman bakış açılı anlatıcı ile okuyucuya sunulur. Olaylar, anlatıcı başkişinin etrafında ilerler ancak tüm hikâyelerin bu

bakış açısı ile yazıldığı söylenemez. İlahi ve müşahit bakış açılı hikâye metinleri de mevcuttur. İçten, samimi ve ağır olmayan ve yer yer halk ağızlarına yer vererek hikâyelerini oluşturan yazar, anlatma ve gösterme, diyalog... gibi çeşitli anlatma tekniklerini kullanarak metinlerinde çeşitliliği sağlamıştır. Taşrada yaşayan insanların başına gelen olayları anlatan Çiftci, diyaloglar içerisinde kimi zaman halk ağızlarına da yer vererek metinlerinde samimi ve içtenliği yakalamıştır. Ayrıca hikâyelerinde kullandığı kendine özgü betimlemeleri ile diğer hikâyecilerden farklı bir üslup yakalamayı ve özgün olabilmeyi başarmıştır. Kurduğu özgün betimlemeler, kullandığı halk ağzı sözcükler ve samimi üslubu ile kendine özgü bir hikâye dili oluşturabilmiştir.

Birçok alanda edebiyatımıza katkı sağlayan ve özellikle de hikâyeciliği ile dikkat çeken Mustafa Çiftci, son dönemlerin yazarı olmasına karşın unutulmuş, ikinci plana atılan ve ötelenen taşra hayatını; samimi, içten ve oldukça gerçekçi bir şekilde hikâyelerinde anlatarak toplumsal gerçekçiliğe katkı sağlamıştır. İncelenen hikâye metinlerinde insanı temele alarak, onu farklı temalar çerçevesinde özellikle de aşk ve yoksulluk açısından sinayarak okuyucuyla buluşturduğu görülür. Önemli olanın mekân değil, insanın kendisi olduğunu kanıtlamıştır.

KAYNAKLAR

- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arı, R. (2018). *Edebiyatın Başladığı Yer: Geç Gelen Tren, İki İstasyon Arası Tren* Yazıları, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları. s. 322.
- Aytaç, G. (1975). Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebi Kişiliği, DTCF.Yay: Ankara.
- Aytaç, G. (1983). "20. Yüzyıl (Federal) Alman Edebiyatında Roman" Oluşum: Çağdaş Roman Özel Sayısı, Sayı 63, Ocak, s.48-64
- Aytaç, Ö., Tan, M. (2019). Arkadaşlık üzerine kuramsal yaklaşımları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29, 345-359.
- Aytür, Ü. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı*. Ankara: DTCF.Yay.
- Ayyıldız, M. (2004). Hikâyede ritmik oluşum, anlatıcı, bakış açısı, bakış açısının alt boyutları ve iki örnek uygulama. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(7), 15-25.
- Ayyıldız, M. (2011). *Roman Tanım-Tarihçe-Teknik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ayyıldız, M., Birgören, H. (2017). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bachelard, G. (2014) *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları
- Bakır, S. (2015). Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı. *Türkiyat Mecmuası*, C. 25/Güz, s. 31-60.
- Balcı Baykoç, F. (2021). Mahrem ve Kırmızı Zaman Romanlarında Birtakım Postmodern Anlatım Teknikleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3: 779-792.
- Bayındır, T. (2024). Romanda "Leitmotif/Öncümotif" in İşlevi Üzerine: *Kusma Kulübü*. *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(2): 637-647.
- Bolat, T. (2020). Mustafa Çiftçi'nin hikâyelerinin tematik olarak değerlendirilmesi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*. 28, 119-145.
- Bolat, T. (2020). Mustafa Çiftçi'nin hikâyelerinin tematik olarak değerlendirilmesi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*. 28, 119-145.

- Bolat, T. (2021). Mustafa Çiftci'nin "Elif, Tina, Tolga" hikâyesine merkez-çevre karşıtlığı bağlamında bir bakış. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. 8, 106-121.
- Cebecioğlu, M. (2023). *Şevket Bulut'un Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kastamonu.
- Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. 4.Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiftci, M. (2012), *Adem'in Kekliği ve Chopin*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftci, M. (2014), *Bozkırda Altmışaltı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftci, M. (2017), *Ah Mercimeğim*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftci, M. (2018) "Hikâyemin Hikâyesi". Kırk Yılın Hikâyesi Sempozyumu 3. Oturum.
- Çiftci, M. (2021), *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftci, M. (2021), *Kalfa Uykusu*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı, Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demir, M (2020). Mustafa Çiftci öykülerinde tematik bir vurgu: baba eksenli taşra ailesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 2, 33-45.
- Demir, Ş. (2024). *Mustafa Çiftci'nin Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*, 2. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Devito, J. A. (2012). *The Interpersonal Communication Book*. New Jersey: Pearson.
- Erdöl, G. (2020). *Mustafa Çiftci'nin Öykücülüğü*. Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Erdöl, G. (2020). Mustafa Çiftci'nin öykülerinde evliliğe bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. 4, 104-115.
- Forster, E.M. (2001). *Roman sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Göktürk, A. (1997). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güteryüz, N. (2021). Roman Unsurlarında 'Karakter'. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(66), 316-321.

- Gündüz, S. (2007). *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Güzel, G. (2017). *Tarık Buğra'nın Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Kaygın, Ş. (2021). Thomas Bernhard'ın "Çocuk" Adlı Otobiyografik Yapıtında Çocuk Anlatıcı Bakış Açısı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (1), 289-304.
- Kolcu, A. İ. (2005). *Öykü Sanatı*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, R. ve ŞAHİN, V. (Ed.). (2018). *Romanda Kişiler Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1998). *Türk Öykücülüğünün Yüz Yıllık Hikâyesi*. Dergâh, IX(106),
- Narlı, M. (2002). Romanda zaman ve mekan kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 31-106.
- Öztoprak, B. (2022). Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Kültürel Unsurlar. *ÇAKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(1), 89-119.
- Parla, J. (2002), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2002). *Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir*. Hece Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67
- Sakallı, F. (2017). "Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde 'Baba Figürü'". *Gazi Türkiyat*, Güz (21), 19-29.
- Sazyek, H. (2004). Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması. *Folklor/Edebiyat*, 10-1, 103-118.
- Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taylan H. H. (2009). Köy ailesinde aile içi ilişkiler. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 22. 117-138.
- TDK, (Türk Dili Kurumu). (2005). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, M. (2014). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken.
- Tobias, R. B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*. I. baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Tonga, N. (2008). Hikâyeye terminolojik bir yaklaşım. *Turkish Studies*, 3(1), 371-379.
- URL-1, <https://www.youtube.com/watch?v=IAwE0ywriXM&t=949/>. 14 Kasım 2023.

- URL-2, <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/caglayancevik/haftanin-kitaplari/>. 14 Kasım 2023.
- URL-3, Çiftci, M. (2016). Her Kişi Niyetine. [Video]. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=eAQuvdY2eS0/>. 14 Kasım 2023.
- URL-4, Çiftci, M. (2017a). <https://www.youtube.com/watch?v=LHlnPJqVWxg/>. 14 Kasım 2023.
- URL-5, Gülsüm, N. (2021). <https://www.google.com/amp/s/www.insaniyet.net/yazar-mustafa-ciftci-ask-yoksulluktan-daha-kavidir/amp/>. 15 Kasım 2023.
- URL-6, Uysal, S. (2014). <https://www.arkakapak.com/mustafa-ciftci-ayakta-kalma-hissi-beni-cok-etkiliyor/>. 15 Kasım 2023.
- URL-7, <https://www.youtube.com/watch?v=ubmZcZ7YuVw/>. 14 Kasım 2023. Alver, K. ,(2017). *Taşra Halleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Uysal, M., (2016), *Esnaflarda Meslek Ahlakı ve Dindarlık*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Isparta.
- Uysal, M., (2016), *Esnaflarda Meslek Ahlakı ve Dindarlık*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Isparta.
- Wellek, R. ve Warren, A., (1993). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitapevi.
- Yavuzer, M.Ş. (2018). Canan Tan'ın Yüreğim Seni Çok Sevdi Adlı Romanına Popüler Roman Açısından Bir Yaklaşım. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40:125-144.
- Yazıcı, H. (2023). *Hikâye*, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hikaye#1/>.

ÖZGEÇMİŞ

Sakibe Aydın, 2012 yılında öğrenimine başladığı Eynesil Anadolu Lisesi'nden 2016 yılında mezun olarak yine aynı yıl içerisinde kazandığı Gümüşhane Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2020 yılında mezun oldu. Aynı yıl Giresun Eynesil Halk Eğitim Merkezi'nde usta öğretici olarak görev aldı. 2021 yılında Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda tezli yüksek lisans yapmaya başladı.

