folklor/edebiyat, cilt:21, sayı:82, 2015/2

Sedat Veyis Örnek'in Öykülerinde "Mekân" Algısı

Tuğçe Erdal[1]

Sözlü ve/veya yazılı kültür ortamında yaratılan pek çok eser ait olduğu toplumun kültür kodlarını içinde barındırır. Bu kodlar dinleyiciye ya da okuyucuya bazı semboller vasıtasıyla aktarılmaktadır. İşte bu semboller, pek çok sözlü ve yazılı ürünün biçimsel ve anlatımsal yapısına da yön vermektedir. Gülnaz Çetinkaya, "Dede Korkut Hikâyelerinde Sembol Olarak Meydan" başlıklı makalesinde sembollerden hareket ederek dinî sembollerin, renklerin, sayıların, doğadaki unsurların (bitki, hayvan vb.), mekânın, zamanın, soyut kavramların farklı edebî metinler içerisinde sembolleştirilerek kullanıldığına ve bu unsurların da anlamsal derinlik, biçimsel farklılık, akıcılık ve akılda kalıcılık işlevleriyle anlatı içerisinde yer aldığına işaret etmektedir (Çetinkaya, 2013, s. 74). Halk edebiyatı veya edebî bir ürün bu sembollerden beslenirken yaratılan toplumun etkisi kadar ferdi yaratıcısının da bireysel algısı, kültürü ve ruh hali meydana gelen ürünü etkiler. Sedat Veyis Örnek'in öykülerinde yer alan mekânlar, yalnızca fiziksel ölçüleri olan topografik bir yer olma özelliği taşımaz, aynı zamanda yazarın dünyayı ve yaşamı algılayış şeklini, olaylara ve durumlara bakış açısını, duyusal gelişimlerini yansıtan etkin bir yapı özelliği taşırlar. Yazar, mekâna somut bağlamıyla yaşanılan bir yer olma özelliğinin dışında kendi iç dünyasındaki manevi anlamı somutlaştıran anlamlar da yüklemiştir. Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven adlı çalışmasında mekânları, göstergebilimsel anlayışa göre değerlendirerek onları birer metin olarak kabul eder ve burada yaşayan insanları ise bu metinleri okuyan, yorumlayan ve anlamlandıran okuyucular olarak yorumlar (Barthes, 2005, s. 206-217). Barthes'ın bu yorumundan hareketle her mekânın, içerisinde yaşayan insanların yarattığı, anlam yüklediği "sözsüz metinler" olduğu söylenebilir. Hatta bu "sözsüz metinler", yüzlerce yıllık kültürel birikimin farklı

1 Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halkbilimi Anabilim Dalı (tugceisikhan@yahoo.com)

unsurlarla günümüze aktarıldığı alanlar olarak anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla her kültürel unsur, belirli bir bağlamda anlam kazanmaktadır. Çetinkaya, yukarıda adı geçen makalesinde sözlü kültür ortamı içerisinde söz ve görüntünün en önemli öğrenme araçları olduğuna ve mekânların da, sözün ve görüntünün bir araya geldiği yerler olduğuna dikkat çekmektedir (Çetinkaya, 2013, s. 75).

Var oluş kaygısıyla ilgili bir duraksamanın imi halindeki mekân algısını, çevresel ve olgusal olarak ikiye ayıran Ülkü Eliuz, "Kemal Tahir Öykülerinde Labirent Mekânlar" başlıklı makalesinde çevresel mekânı, olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen yer olarak tanımlar ve sadece vestiyer niteliği taşıdığını belirtir (Eliuz, 2004, s. 9). Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* adlı çalışmasında asıl olanın özne kadar yönlendirici, yol gösterici olan olgusal mekân olduğuna dikkat çeker (Narlı, 2002, s. 99). Bu bağlamda Eliuz, bahsi geçen makalesinde olgusal mekânı "dışarıdaki içerdelik" olarak tanımlar ve böylece Richard Sennett'in *Gözün Vicdanı* adlı eserinde belirttiği "eğer içler gözlenebilseydi, mekân (kişi) çözümlemelerine gerek kalmazdı" (Sennett, 1999, s. 38) cümlesini akıllara getirir.

Her nerede olursa olsun insan, mekâna bağlamsız düşünülemez. Hatta sadece insan değil doğada hiçbir şey, doğa bile bir mekâna bağlantısız düşünülemez. Mekân, canlıların ya da nesnelerin kendilerini ifade biçimleridir. Doğanın bu bağlayıcı kuralı karşısında kaçınılmaz bir hal alan mekânı tanımlamak hatta tasnif etmek için yapılan birçok çalışmanın temelinde mekânın insan için fonksiyonu ve ne anlam taşıdığı yatmaktadır. İnsanın bulunduğu mekânı şekillendirmesi ya da mekânın içinde/üzerinde barındırdığı insanları şekillendirmesi karşılıklı bir etki-tepki davranış sürecidir. Mekân yüzyılların her döneminde farklı özellikler ve karakteristik kalıplar göstermiştir. Bu bağlamda Michel Faucoult, "Başka Mekâna Dair" başlıklı makalesinde, Ortaçağ, Rönesans ve modern mekân anlayışlarının birbirinden farklı olduğunu belirtmektedir (Foucault, 2005, s. 292). Bu farklılık modern bilgi ve kuramlar çerçevesinde şekillenmektedir. Bir dönemin bir öncekine göre daha fazla gelişmesine ya da başka bir ifadeyle daha modernleşmesine bağlı olarak zaman ekseninde, insanda başlayan değişim etkisi mekâna ve mekânın yaratılmasına kadar uzanmaktadır.

Edebiyat tarihinde varlık ve mekân kavramlarını birlikte ele alan pek çok tanım yapılmıştır[2]. Mekânın zamanla olan sıkı ilişkisine yukarıda adı geçen çalışmasında değinen Mehmet Narlı, modern bilgi ve kuramların, mekânı zamanla birleştirerek, biyolojik, sosyal, politik ve kültürel değişim ve gelişim çözümlemeleri yaptığına değinir ve Neil Smith, Katz Cindi'den aktararak, bu çözümlemelerin, yalnızca, mutlak mekân diyebileceğimiz, "bir alan, bir kap ya da birbirinden ayrı ve birbirini dışlayan mekânlardan oluşan bir koordinatlar sistemi"ne ayrılmış olmadığına işaret etmektedir (Smith, Cindi, 1993, s. 76'dan alıntılayan Narlı, 2007, s. 14). Henri Lefebvre, mekânın yukarıdaki bağlamını üç ayrı kavramla açıklamaya çalışmaktadır: Mekânsal pratik (spatial practise), mekânın temsilleri (representations of space), temsilî mekânlar (represantational spaces). Bu kavramlar dizisi sırasıyla, yaşanılan (lived), düşünülen (concevived), algılanan (perceived) yerleri gösterir (Lefebvre, 2001, s. 38-39 alıntılayan Narlı, 2007, s. 14). Lefebvre'nin üç ayrı kavramla açıklamaya çalıştığı mekân, bağlamında çok farklı yer-

2 Korkmaz, Ramazan (2007). *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, "Romanda Mekânın Poetiği", (Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), s. 399-415. Ankara: Grafiker Yayınları.

lere gönderme yapmaktadır. Başka bir değişle yaşanılan, düşünülen ve algılanan mekân tasavvurları o kadar fazla ya da iç içe geçmiştir ki, tabloyu daha net görmek açısından bir tasnifleme yapmak zorunlu hale gelmektedir. Bu amaçla Narlı, yukarıda adı geçen çalışmasında mekânları, insanın hayat içindeki uygulamaları, düşünceleri ve hayalleri ile tasnif etmeğe çalışmıştır.

Düzenlenmiş yerler: Kırsal yerler, şehirler, evler, odalar, oteller, hapishaneler, meyhaneler, parklar, sokaklar, mahalleler, semtler, ülkeler
Doğal yerler: Dağlar, denizler, nehirler, göller
Kozmik yerler: Gökyüzü, güneş, ay, yıldız
Mitolojik yerler: Kaf Dağı, Olympos Dağı
Var olduğuna inanılan kutsal yerler: Cennet, cehennem, sırat, ahret
Hayal edilen yerler
(Narlı, 2007, s. 16)

Mekân üzerine çalışan başka araştırmacılar da tasnifleme denemeleri yapmışlardır. Yukarıda verilen tasnif daha ayrıntılı içyapılarına inilmiş mekân tasnifi iken Şengül Öymen Gür'ün *Mekân Örgütlenmesi* adlı çalışmasında yer alan tasnif, mimari yapılar ve kentleşme olgusu göz önüne alınarak yapılmış bir tasniflemedir. Bu tasnifin temsili mekân/sensory-motor mekân, matematiksel mekân/olgusal mekân, durağan mekân/devingen mekân, objektif mekân/subjektif mekân, doğal mekânlar/yapay mekânlar, iç mekânlar/dış mekânlar şeklinde olduğu görülmektedir (Gür, 1996, s. 44-45).

Bu tür bir tasnifleme çalışması anlatı türlerindeki mekân algısı için çok mekanik olabilir. Zira anlatı türlerindeki mekân kurgusaldır. Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği" başlıklı makalesinde anlatı türlerindeki mekânların kurgusallığına işaret ederek mekânın içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duygusal gelişmeleri doğrultusunda şekillendirildiğini; sürekli yeniden yaratıldığını, biçimlendirildiğini ve mekânın etkin kurucu bir değer olarak üzerindekileri etkilediğini, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırladığı ifade etmektedir. Korkmaz, makalesinde incelediği romanlardaki mekânları ontoloji bağlamında değerlendirmiş ve bu minvalde kelimenin kökeninin Arapça "kevn" den "olma", "var olma" anlamlarına gelmesi ile ontoloji arasındaki yakın ilişkisine dikkat çekmiştir (Korkmaz, 2007: 400).

Korkmaz aynı makalesinde yukarıdaki tasnif çalışmalarından farklı bir tasnif yapmıştır:

Anlatma (narration/tahkiye)'nın ağırlıkta olduğu eserlerdeki çevresel mekân,
Betimleme'nin ağırlıkta olduğu eserlerdeki olgusal mekân,
II. a. Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar,
II. b. Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar,
olmak üzere mekânı iki ana öğeye ayırmaktadır (Korkmaz, 2007, s. 402).

Eliuz'un, bahsi geçen makalesine göre; karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği ve sorunsal duraklamalar yaşadığı üretilmişi imgeleyen olgusal mekânlar, kişi-mekân ilişkisini tinsel açıdan yansıtan, anıları, düşleri barındıran bir değer halindedir. Bu kategorideki mekânlar, işlevsel durumları bakımından kapalı-dar ve açık-geniş olmak üzere iki grupta toplanır. Karakterin kendisi, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içinde bulunduğu açık-geniş

mekânlar, koruyucu ve geçirgen niteliklidir; güvenin, uyumun ve huzurun simgesidir. Yalıtık ve tek boyutlu olan kapalı-dar mekânlarda darlık ve kapalılık fiziksel değil, karakterin kendini orada sıkıştırılmış hissetmesinden kaynaklanır. Kapalı ve dar mekanlar, labirent temalıdır ve karakterin varoluşsal açılımlarını engeller (Eliuz, 2004, s. 9).

Sedat Veyis Örnek, öykülerinde açık-geniş boyutlu çevresel mekânlar olan hapishane, meyhane, kahvehane, mezarlık, tarla, ahır, meydan, kulübe, matbaahane, mahkeme salonu, şehir, sokak, park, apartman dairesi, mağaza, sinema, kale, kilise, camii, dükkân, lokanta, tren istasyonu, oda, lise bahçesi, pastane, köy, dağ gibi mekânlar ile isimleri verilmiş Erzincan, Gürün/Malatya gibi şehirler ile Çin ve Kore ülkelerinin adı geçmektedir. Bunun yanında gurbet, yoksulluk, iletişimsizlik, yalnızlık, cinsel açlık gibi yalıtık ve tek boyutlu olan kapalı-dar mekânlarda geçmektedir. Bu mekânların kapalı ve dar hissiyatı okuyucuya öykülerdeki kişilerin karakterleri, iç dünyaları ve psikolojik durumları vasıtasıyla aktarılmaktadır. Karakterlerin kendi iç dünyalarındaki sıkışmışlıkları, anlaşılamamaları onların psikolojilerini dar ve kapalı mekânlar olarak anlatmaktadır.

Mekân'ın çeşitli bakış açılarına göre sınıflandırılmasında mekâna, kozmolojik, ontolojik ve epistemolojik alanlardan bakıldığı görülmektedir. Bütün bu bakış açıları çerçevesinde bu çalışmada Sedat Veyis Örnek'in 1947–1965 yılları arasında yaklaşık yirmi yıl çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmış tespit edilebilen küçürek (minimal) öykü adı verilen ana izleği birey ve bireyin iç dünyası olan toplam 19 kısa öyküsü "mekân" tasavvuru bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır.

1947- Tabut
1947- Bir Kahpeden
1947- Bilmem
1948- Günlük Kokusu ve İspirto
1949- İlonka
1949- Gece Yarısından Sonra
1949- Günahkârlara Dair
1949- Mezarlıktan Bir Kaçış
1949- Park
1949- Yakınlaşmak Sevmektir
1951- İlonka, Saat Dördü Bilir Misin?
1957- Pilligilin Kurt
1962- Sabah
1962- İlonka'ya Mektup
1962- Cam Önünde
1962- Suda Oynar Balıklar
1962- Acı Bal
1964- Dikenli Tel
1965- Köpekli Kadın

Sedat Veyis Örnek'in öykülerinde hem çevresel hem de olgusal mekânları görmek mümkündür. Bilhassa Örnek'in öykülerindeki genel anlatım ölüm, yalnızlık ve melankoliklik üzerine kurulu olduğu için olgusal mekânların alt kategorilerinden kapalı ve dar ya da "labirent izlekli" (Korkmaz, 2007, s. 437) olanlar ise öykülerdeki karakterlerin ruh durumu ile doğrudan bağlantılı bir yapıya sahiptir. Sedat Veyis Örnek'in öykülerinin bü-

yük bir kısmında insanın içsel kaoslarını anlatmada bir vasıta olan mekânlar, bu sebeple öyküdeki kişilerin karakter çözümlemelerinde önemli rol oynamaktadır.

Bir yazarın kişiliğini yazılarından saklaması ya da yazılarına yansıtmaması düşünülemez. Aslında bir yazarın öykü, roman ya da şiirleri fark etmez hangi eseri incelenirse incelensin öncelikle mutlaka özel hayatı da bilinmelidir. Zira özel hayatındaki tüm detaylar doğrudan ya da imalı bir şekilde eserlerinde kendini göstermektedir. Bu durumu Sedat Veyis Örnek'in de öykülerinde görmek mümkündür. Öykülerine verdiği başlıklar bile yazarın kendi iç dünyası hakkında okuyucularına ya da araştırıcılara ipuçları vermektedir. Nitekim yazarın tespit edilerek incelenen 19 öyküsünün hemen hemen hepsi kendi iç dünyasındaki melankolikliği, karamsarlığı ve yalnızlığı yansıttığı söylenebilir. Bu bağlamda öykülerdeki karamsar ruh hali mekân tasvirlerine de yansımış olmaktadır. Mekânın öykünün hareketli ya da durağan kurgusu ile yakın ilişkisi bilinmektedir. Örnek'in öykülerinde geçen mekân, Korkmaz'ın yukarıda mekânı iki ana öğeye ayırdığı şekliyle kurgulamış yani, öyküdeki olayın geçtiği çevresel mekân ile kişinin olayı, kendi iç dünyasında yaşadığı kurgusal mekân şeklinde geçmektedir.

Sedat Veyis Örnek'in hikâyelerinde geçen mekânlar aslında öykülerdeki kahramanların kendilerini toplumsal yaşamdan soyutlama isteklerini yansıtmaktadırlar. Başka bir ifadeyle öykülerdeki mekânlar herhangi birisinin günlük hayat içinde yer almayacağı ancak bazı durum ve olaylar karşısında bireyin kendisini bulunduğu bağlama yabancılaştırdığı ve benzer şartlar altında olanların bir arada olduğu yerleri somutlar. Burada Foucault'un öteki mekânlar biçiminde adlandırdığı mekân değerlendirmesini hatırlamak yerinde olacaktır. Meyhane, hapishane, mezarlık, otel gibi şehir mekânları, anlamları ve işlevleri bakımından bir arada anılacak mekânlar gibi görünmeseler de, aslında ortak bir paydaları olan yerlerdir. Öncelikle bu mekânlar, herkesin değil, bazılarının mekânlarıdırlar. Bütün şehirliler bir eve gidebilir; sokaklarda dolaşabilir; kahvelerde, parklarda oturabilir; ama herkes meyhaneye gidemez. Hapishane de bazılarının mekânıdır; sadece suçlular ve onlara nezaret edenler hapishanede bulunabilirler. Otel, şehre yabancı olanların ya da evsizlerin kaldığı yerdir. Mezarlık ise ölülerin mekânıdır. Kısaca bu mekânlar, şehrin evlerine, sokaklarına, mahallelerine göre "öteki mekânlar"dır. Foucault'un "heterotopya" dediği mekânlar da, aslında bir anlamıyla "ötekiliği" içerdikleri için "öteki mekânlardır"dır. Onun heterotopik dediği mekânların içinde mezarlıklar, hapishaneler, yaşlı evleri, psikiyatri klinikleri, tiyatrolar ve aynalar (Foucault, 2014, s. 299) vardır.

Bu mekânlar, gerçek ve ortak anlamı olan bütün mekânlar gibi bir anlama ve işleve sahiptirler. Fakat bu mekânlar, bütünüyle dışlanmış ya da ütopik olarak düşünülmeseler de çeşitli sebeplerle yadsınan "ötelenen" mekanlardır. Meyhane, hapishane, mezarlık, otel gibi mekânlar; evler, sokaklar, mahalleler, semtler ve diğer kamusal alanlar kadar, ortak ve meşru imajlar oluşturmazlar. Meyhane ve benzer içkili eğlence yerleri, şehrin içindeki meşru duruşlarına rağmen, içkili bir lokantadan farklı görünen ve belli ölçülerde yadsınan mekânlardır. Bu mekânların belli yerlerde toplanması, şu veya bu oranda tecrit etme düşüncesinin yansımasıdır. Hapishaneler, şehrin hem en mahzun hem de dışlanan yerleridirler. Mezarlık, eninde sonunda herkesin mekânı olarak algılansa bile, şehrin dışına doğru itilen bir mekândır. Şehirleşmenin kaçınılmaz mekânı olan otel, aynı zamanda yabancının, yalnızın mekânıdır. Sokak, park, mahalle karşısında içine kapanan otel,

odalarında barındırdığı binbir çeşit insanla dışarıya açılır. "Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu sistem onları hem tecrit eder hem de nüfuz edebilir kılar. Bu tür mekânlardan olan kışlalar da ve hapishaneler de ya zorla kalınır ya da bu mekânların kurallarına ve arınmalarına boyun eğmek gerekir" (Foucault, 2014, s. 295-299).

Narlı'nın "öteki mekânlar" olarak adlandırdığı yerlerden biri de meyhanedir. İster tasavvuf simgeselliğinin bir parçası; ister kalender meşrepliğin içtenlik mekânı; isterse günlük hayatın eğlence yeri olsun; meyhane her tür edebi eserdeki mekânlardan biri olmuştur. Ancak meyhane her edebi eserde aynı algıyla aktarılmamaktadır. Zira divan şiirinde meyhane ve meyhaneye giden insanlar daha uhrevi metaforları içerirken; diğer tarz şiirlerde modern meyhane tipi ve insanları ise imasız ve dolayımsız anlamı ile daha nesnel bir yapıya sahiptir. Meyhaneye gelenlerin psikolojisi toplum tarafından anlık dahi olsa "ötekileştirilmişlik" hissi ile doludur. Bu sebeple meyhane müdavimleri dertlerini paylaşacak, benzer dertler yaşamış insanlarla hem aynı mekânda olmak hem de kalabalık içinde kaybolmak isterler ki, meyhaneleri kendilerini en iyi ifade edebildikleri ve en iyi anlaşıldıkları yer olarak düşünürler.

Sedat Veyis Örnek, 1962 yılında yazmış olduğu *Cam Önünde* adlı öyküsünde mekân olarak meyhaneye farklı bir formatta yer vermiştir. Öykünün geniş mekânının ülke olarak Almanya; özel mekânının ise yazarın "kahve" (kahvehane) olarak, Türkiye'deki kahve(hane)lerden farklı, meyhane tarzında içki içilen bir mekân olduğu anlaşılmaktadır. Ancak öykünün ilerleyen kısmında öykü adı da meyhane olan bir yere taşınır. Öykü kahramanı, burada iyice sarhoş olana kadar içer. Zaten amacı da iyice sarhoş olmak yaptığı ve yapacağı hiçbir şeyi hatırlamamaktır. İçkileri peş peşe devirir ve soğuk, tenha sokaklarda tek başına yürümeye başlar. Bu sırada bir kilisenin çanını duyar, kapalı ve karanlık dükkânların vitrinlerinden içeri bakar. Sedat Veyis Örnek'in bu öyküsünde yalnız bir adamın geçmiş ve gelecekle hesaplaşması kendisini önce meyhaneye oradan da tenha sokaklara atmasında göstermektedir.

Narlı'nın yukarıda adı geçen çalışmasına göre; hapse düşen insanın doğal davranışı, dışarıda bıraktıklarını aramasıdır. "İçeri", insanı bütün yapıp ettiklerinden ayıran bir cezadır. Fakat dışarıdan soyutlanmış bir hayatın, her mahkûm tarafından aynı şekilde algılanmadığı da bir gerçektir. Hapishane, bazen kanunların öngördüğü bir ceza; bazen "başa gelen çekilir" kabilinden bir sabır mekânı veya kötü kaderin, zorba düzenin kuyusudur. Bazen de "içerdeki insan", mekânı, bütün bunların bileşkesi olarak algılar ve "içerdeki" hayatını, insanı ve hayatı derinden kavrama yolunda bir deneyime dönüştürür. Bu algılar, insanların içinde doğup büyüdükleri sosyal ve ahlakî şartlara göre, gördükleri eğitim düzeyine ve biçimine göre, inandıkları siyasî düşünceye göre değişmektedir. Yazının devamında bu durumu örneklendiren Narlı, bu farklı algılamanın mekânın adlandırılmasında da kendini gösterdiğini belirtir ve örnekler sıralar: Cezaevi, mapushane, kodes, dam, Yusuf'un kuyusu, duvar, zindan gibi (Narlı, 2007, s. 271).

Bir diğer "öteki mekân"lardan hapishane mekânı Sedat Veyis Örnek'in 1947 yılında yazdığı *Bilmem* adlı öyküde geçmektedir. Hapishane mekânı, bu öyküde "mahpus" olanların af hayalleri kurmaları üzerine anılmaktadır. Hapishane mekânı aynı zamanda Örnek'in 1949 yılında yazdığı *Günahkârlara Dair* adlı öyküsünde de geçmektedir. Genç bir kızın yitirdiği umutlarının ve düştüğü kötü durumların yazarın kendi iç dünyasındaki

yansımalarının anlatıldığı bu öyküde, yazarın aklına kızı böyle kötü durumlara düşürenler gelir ve onların demir parmaklıklar arkasında "hapishane çeşmesi yandan akıyor yandan" türküsünü mırıldanarak çile doldurduklarını tasavvur eder. Bu öyküde hapishane mekânı yazarın içinde bulunduğu bir mekân değildir. Öyküde sadece bir türkü sözü içinde geçen mekân olarak yer almaktadır. Hapishanenin geçtiği diğer öykü ise Örnek'in 1962 yılında yazmış olduğu *Sabah* adlı öyküsüdür. Bu öyküde de hapishanedeki iki arkadaşın, infazı gerçekleştirilen bir kişi hakkındaki konuşmaları ve bu durumun kendileri üzerindeki psikolojik etkileri yansıtılmaktadır.

Mekân olarak yoğun duyguların yaşandığı hapishanenin yanında mezarlık da önemli yere sahiptir. Zira mezarlık, dönüşü olmayan bir gidişin ikametgâh yeridir. Yukarıda adı geçen çalışmasında Narlı'ya göre; mezarlık, öbür dünyanın buradan görünen ucu; dünyanın geçiciliğinin ibretli ispatı; ölümün sürekli var olduğunun ikazı; çürümenin ya da doğaya geri dönüşün simgesel mekânı; ölüm ve öldürme isteğinin imgesi ölüm ve aşk arasındaki çağrışımları harekete geçiren gerilimli ritmin mekânı olarak, şiirin ilişkide olduğu bir "öteki mekân"dır. Ötekidir; çünkü hem herkesin mekânı, hem de herkesin kaçtığı mekândır. Ötekidir; çünkü hem uhrevî hem de dünyevîdir (Narlı, 2007, s. 286).

Sedat Veyis Örnek'in beş öyküsünde mezarlık mekânı geçmektedir. Bu öykülerden ilki 1947'de yazmış olduğu *Bilmem* adlı öyküsüdür. Yazar, bu öyküsünde uyuyan bir kadını tasvir ettikten sonra kadının üzerinin açık olduğunu görmüş ve kadının üzerini örtmesi gerektiğini aksi halde üşüterek ölebileceğini ve tabutta mezarlığa taşındığını kurgulamıştır. Yazar, kadınla konuşur gibi öyküyü kurgulayarak işte o zaman geride her şeyin yalan olduğunu ve sadece rüzgârın kadının mezarının başında gerçek olacağını anlatmıştır. Yazar, bu öyküsünde "kefen", "tabut", "mezarlık" gibi mekânları bir arada kullanmış adeta divan edebiyatı edebi sanatlarından "tenasüb" sanatına gönderme yapmıştır. "Tabut" kelimesini doğrudan kullanmamış ancak "dört kişi omzunda gitmek" ifadesi ile tabutu kastettiği görülmektedir.

İkincisi 1948'de yazmış olduğu *Günlük Kokusu ve İspirto* adlı öyküsüdür. Örnek, öyküsünde mezarlıkta çalışarak geçimini sağlayan alkolik yaşlı bir adamı anlatmaktadır. Öykü, adamın içinde bulunduğu maddi ve manevi durumunu anlatmaktadır.

Üçüncüsü 1947 yılında yazmış olduğu *Tabut* adlı öyküdür. Örnek, bu öyküsünde sokaklarda yaşayan Yusuf adlı genç bir adamın fakirlik ve yalnızlıklarla dolu hazin sonunu anlatmaktadır. Yusuf'a bir adam tarafından para karşılığı mezarlıktan alıp camiye taşıması için içi boş bir tabut verilir. Tabutu taşımaya başlayan Yusuf, bir süre sonra sırtında taşıdığı boş tabutun içinde taşınan ölünün bir zamanlar yaşayan biri olduğunu düşündüğünde ürperir. Yusuf, ancak nasıl olsa elbet bir gün taşıması istenen o tabutta kendisinin de taşınacağını düşünerek yüksünmez ve tabutu camiye götürür. Beklenen gün gelir ve Yusuf'un da cenaze namazı günün birinde kılınır:

"-Senelerden sonra bir gün hocayla beraber yedi kişilik bir cemaat camiden çıktı. Hepsi de pejmürde kılıkta soluk yeşil bir tabutu götürüyorlar. Tabutun üzerinde ne bir atlas ne bir şal. Çırçıplak!.. İçindekinin fakir olduğu ne kadar da belli!"

Yazarın ifadelerinden "*Her can ölümü tadacaktır.*" (29/Ankebût-57) ayeti akıllara gelmekte ve aslında hayat koşturması içinde insanların bu gerçeği unuttuklarına ve dünya işlerinin boş, her şeyin geçici; gerçek olanın bu olduğuna işaret edilmektedir. İnsan dünyaya geldiği gibi yani "çırçıplak" gidecektir. Yusuf'un yaşam biçimi ve Yusuf'un cenaze töreni bunun bir canlandırması ve hatırlatması niteliğindedir.

Yazar, bu öyküsünde de "mezarlık" mekânının yanı sıra "camii" ve "tabut" kelimelerini de bir arada kullanmış böylece "tenasüb" sanatına gönderme yapmıştır. Bu öyküde aslında en çarpıcı mekân yazar için "tabut" olarak görülebilir. Zira tabut yaşamını yitiren bir insanın toprağa kavuşmadan önceki son mekânıdır. Bu sebeple tabut, insanın toprak olmadan önce yaşarken ki şeklinin son haline de tanıklık etmektedir. "Bir tabutluk ömür" eninde sonunda herkesin o tabuta gireceği bir hayat yaşayacağı başı ve sonu belli bir haldir. Yazar, Yusuf'a tabut taşıtarak adeta kendi ruh halini de yansıtmıştır. Herkesin ürktüğü ancak herkesin gideceği yere vasıta olan tabut, insanda ölümü hatırlatan en önemli mekândır.

Örnek'in mezarlık mekânının geçtiği dördüncü öyküsü ise 1949 yılında yazmış olduğu *Mezarlıktan Bir Kaçış* adlı öyküsüdür. Örnek'in bu öyküsünde kahraman bir mezarlığa gider. Sebebini açıklayamadığı bir içgüdüyle gittiği mezarlıkta yine sebebini açıklayamadığı lalettayin bir mezar taşının üzerindeki yazıyı okur. "Aptullah'ın Ruhuna Fatiha. 1327-1945" Mezar taşının başında bir süre durduktan sonra orada uykuya dalar ve kendisini orada ölmüş olarak düşler. Uyandığında oradan hemen uzaklaşma isteği hâsıl olur. Ölüm korkusunu bedeninde hatta tüm ruhunda hissetmiş ve bundan kaçmak istemiştir. Bu sebeple şehrin kalabalık sokaklarına hayatın capcanlı devam ettiği yerlere karışmıştır. Öykünün sonunda ölümü, ölümün soğukluğunu hatırlatmak maksatlı yazdığını belirttiği bu öykü aslında Örnek'in de içinde bulunduğu ruh halini ve ölüm ile yüzleşmesinin bir mizanseni niteliğindedir.

Örnek'in mezarlık mekânının geçtiği beşinci ve son öyküsü 1962 yılında yazdığı *Acı Bal* adlı öyküsüdür. Öykü Gürün-Malatya'da geçmektedir. Orada bulunan bir köyü araçla gezerek anlatan yazar köyün dağından, tarlalarından ve mezarlığından geçer. Mezarlığa geldiğinde mezarlığın arazinin büyük olduğuna şu sözlerle dikkat çeker.

"- Ve mezarlar köylerden büyük, büyük, vay büyük!"

Yazar, mezarlık nüfusunun köy nüfusundan fazla olduğunu fark etmiştir. Bilinmeyen bir yolculuğa çıkanların sayısının görece bilinen bir yolculuktan fazla olması yazarı efkârlandırmış olmalı ki, "vay" nidası ile bu hayretini belki de şaşkınlığını ya da gerçekle yüzleşmenin vermiş olduğu soğukluğu yansıtmaktadır. Gelenin gidenden az olduğu bu köy, öykünün yazarında yine "ölüm" mefhumunu hatırlatmaktadır.

Mezarlıklar ne kadar yaşam alanlarından itilse de ne kadar uzak, ücra köşelere yapılsa da eninde sonunda insanoğlunun gideceği yerdir. Belki de insanın kendi eliyle inşa ettiği ancak asla görmek, yaşamını yitirmek suretiyle gitmek istemediği yerlerin başında mezarlıklar gelmektedir. Sedat Veyis Örnek, öykülerinde ölüm, yalnızlık konularını çok fazla işlemiş buna paralel olarak da mezarlık, sokak gibi mekânları kullanmıştır. *Tabut*, *Gece Yarısından Sonra*, *Mezarlıktan Bir Kaçış*, *Park*, *Yakınlaşmak Sevmektir*, *Cam Önünde*, *İlonka'ya Mektup, Suda Oynar Balıklar* öykülerinde kahramanlar yalnızlıklarını kâh gecenin bir vakti kâh günün farklı zamanlarında yürüdüğü sokaklarda fark ederler. Kahramanın yaşadığı ruhsal karmaşıklık aynı zamanda öyküde zamana ve mekâna yansımaktadır. Böylece, öyküde labirent mekânlar oluşmaktadır. Bu mekânlar, kahramanın kendi iç dünyasındaki buhranların, karmaşıklığın öyküdeki akisleridir.

Ölümün, yalnızlığın, cinselliğin, umutsuzluğun, özlemin, beklentinin, daralmışlığın kıskacında kalmış bir öykü kahramanının kendi iç dünyasındaki akisleri labirent mekanlar olarak Örnek'in 1962 yılında yazmış olduğu *Suda Oynar Balıklar* adlı öyküsünde geçmektedir. Öyküde yaşam, birey için amaçsız, belirsiz ve sıkıntı verici bir hal almıştır.

Böylece fiziksel olarak geniş ve açık olan bu uzam, gerçeklerle beklentilerin çatıştığı tükenen umutları imgelemesi bakımından ironikleşir. Başka bir ifadeyle sokak ortası ya da koca bir şehir gibi topografik açıdan açık ve geniş bir mekânda olunmasına rağmen bireyin kendini sıkışmış ve daralmış hissetmesidir. Öyküdeki kahraman iki defa intihar girişimde bulunur. İlkini bir başkası engeller ancak ikincisinde sonuca ulaşır ve intihar eder. Öykü bir tren istasyonunda başlar. Tren istasyonu insanların sevenlerine gittikleri ya da sevenlerinden geldikleri giden ve gelenlerin sözleşilmemiş buluşma mekânlarıdır. Gitme veya gelme eylemlerinin her ikisinde de bir yolculuk vardır. Öykünün kahramanının bilinmeyene doğru yapmak istediği kendi yolcuğu için tren istasyonunu seçmesi bu bakımdan manidardır. İnsanın içindeki karşı konulmaz "gitme" arzusu öykü kahramanını da etkilemiştir. Ancak onun yolcuğu, dönüşü olmayan bir yolculuktur. Zira tren, istasyona her girişinde bekleyenler için umutlar yeşerir. "Özlenen" geldiği için. Bu sebeple tren istasyonları, garlar, terminaller, hava alanları her zaman hüznü ve sevinci bir arada barındıran iki yüzü olan mekânlardır. Örnek, bu öyküsünde tren istasyonunu öbür dünyaya gitmek isteyen, yalnız bir adamın son durağı olarak işlemiştir. Başka bir ifadeyle mekânın vermiş olduğu sevinç ya da hüzün öykü kahramanı için farklı şekilde tezahür etmiştir. Öykü kahramanı kendini raylara atarak öbür, bilinmeyen dünyaya gitmek istemiş ancak biri tarafından son anda engellenmiştir. Bu esnada öykü kahramanının gözü tren köprüsünün her iki tarafındaki kalın tel örgülerin üzerinde asılı kuru kafa işaretli ölüm tehlikesi uyarılarına ilişmiştir. Aklına Shakespeare'in *Hamlet* adlı ünlü oyunu gelmiştir. Oyunun bir sahnesinde Hamlet'in elinde çocukluğunun soytarısı olan Yorick'in kafatasının olduğu bir tiradı vardır. Hamlet, bu sahnede meşhur sözleri olan "olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu" sözlerini söyler ve ölüm üzerine uzun bir konuşma yapar. Konuşmasında adeta ölümle yüzleşir ve ölümün kendisine yakınlığını ve uzaklığını hatta gerekliliğini tartışır. Öykünün kahramanı kendisini iç dünyasında Hamlet'in ölümle yüzleşmesi gibi bir yüzleşme ile karşı karşıya bulur. Kahraman gerçek ile hayal arasında gidip gelmeye başlamış ve bu bakımdan kendisini Hamlet ile özdeşleştirmiştir. Öykü kahramanının iç dünyasındaki bunalımlar, çıkmazlar ve monologlar öyküdeki labirent mekânın Sedat Veyis Örnek'teki izdüşümleridir. Öykünün anlatımında geçen Almanca konuşmalardan olayın Almanya'da geçtiği anlaşılmaktadır. Almanya'nın yağmurlu sokaklarında dolaştıktan sonra küçük bir meyhanede dinlenen kahramanın yanına gelen bir kişi kaza sonucu kaybettiği kolunun hikâyesini anlatırken kahraman aniden kalkar ve koşar adımlarla odasına çıkar. Yazar, öyküde kahramanı odasına çıkartır. Ancak bu oda ifadesi apartman dairesi mi yoksa bir otel odası mı belli değildir. Ancak hikâyeden anlaşıldığı kadarıyla bir otel odası kuvvetle muhtemeldir.

Otelin, cemaatin değil, bireyin; yerlinin değil yabancının mekânı olduğunu belirten Narlı, hanların, kervansarayların, mekânın geçici misafirlerini tanıştıran yapısının, bağımsız odalarla kaybolduğunu, otelin, sadece şehre geçici olarak gelen insanların mekânı olmadığını, şehrin içinde yaşayan, modernizmin "ev"lendiremediği ya da "evsiz" bıraktığı yabancının da mekânı olduğuna hatta hiçbir yerleşik değere sahip olamayan (olmayı tercih etmeyen) ya da modernizmin yerleşen her şeyi hızla değiştirmesine ayak uyduramayanların "seçtiği" bir mekân da olabileceğine değinir ve bu yanıyla "yurtsuz"ların yurdu olduğuna ama bu şekilde otelde kalanların bir "yurt" edinebildiklerinin bilinir bir şey olmadığını ifade eder (Narlı, 2007, s. 283). Öykünün kahramanı kaçtığı odasında

nihai kararını uygular. Bu andan sonra kahraman için zaman ve mekân mefhumları kaybolmaya kendi zaman ve mekânına gitmeye başlar. Böylece, mekânın fiziksel niteliklerinden çok algısal niteliği ön plana çıkmıştır.

Korkmaz bahsi geçen makalesinde labirent izlekli mekânlara açıklık getirmeye çalışarak labirent izlekli anlatılarda mekânın, çevreden merkeze akan bir darlaşma imgesiyle karşımıza çıktığına mekânın darlaşması psikolojik olan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünün hissetmesi olduğuna bunun sonucunda da anlatı kişisinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda, mekân darlaştığına işaret eder. Böylesi hallerde yer, adeta karakterin ayakları altından kaçıyor gibidir. Labirent izlekli anlatılardaki psikolojik derinlik ve çatışma, öğütücü nitelikteki bu içe akıştan beslenir.

Olgusal anlamda kapalı ve dar mekânları; bungunluk/bunaltı mekânları, şizofrenik mekânlar, sınırlayıcı mekânlar, yalıtık mekânlar, yitim mekânları, umutsuzluk mekânları vb. şeklinde alt başlıklarda toplamak mümkündür (Korkmaz, 2007, s. 406).

Labirent izlekli anlatılardaki kapalı ve dar mekânların genel özelliklerini Korkmaz, şöyle sıralamıştır:

- Kapalı ve dar mekân kavramı, fiziksel anlamdaki kapalılık/açıklık durumunu içermez; algı nitelikli ve göreceli bir kavrayışa gönderme yapar.

- Bu mekânlarda kişi zaman, mekân ve onun tüm elemanları ile çatışma durumundadır. Mekân, kum saati gibi dıştan içe doğru ve tüketici bir nitelikte akmaktadır.

- Roman kişilerini ciddi anlamda sınayan bir anlatı kurgusu vardır. Bu nedenle zaman sorunsaldır ve olaylar, zamanın geçmesine göre değil ama karakterin içsel gelişme, olgunlaşma ve değişme süreçlerine göre biçimlenir. Romanda sorunsal zamanı içeren kapalı ve dar mekânlar veya labirent izlekli mekânlar, anlatı kişilerinin ruh dünyalarını en iyi yansıtan ögelerdir.

- Anlatıdaki mekânın yalıtıcı niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparabilir. Bu durum, yaşama ait ölümcül güçlerin kahramanın ruhsal bütünlüğünü parçalaması ve onu yok etmek için üzerine yüklenmesine karşılık gelmektedir. Bu sorunlar karşısında çaresiz ve acizce direnç noktaları arama; mutsuzluk mekânlarını anlatı baş kişisinin kendine ve yaşama olan inancını yitirmesi; bungunluk veya bunaltı mekânlarını, yaşamın ağır ve acımasız koşulları karşısında benliğinin parçalanması gibi durumlar ise şizofrenik mekânları üretir.

- Kapalı ve dar mekânlarda karakter genellikle tek boyutlu olmaz fakat kendi tek boyutluluğunu fark etmiş ve bunu aşmaya çalışan bir kişinin öyküsünü de anlatabilir. Zaten kapalı ve dar mekânlar, genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır (Korkmaz, 2007, s. 410).

Suda Balıklar Oynar adlı öyküde de öykünün karakteri kendi içine sığmamakta, bir iç çekişme yaşamaktadır. Korkmaz'ın yukarıda sıralamış olduğu özellikleri bu öyküde görmek mümkündür. Aşağıdaki ifadeler öykü kahramanın gerçek dünya realitesini kaybettiğinin, etrafını artık kendi ruhsal durumuna göre algıladığının bir göstergesidir.

Cadde insanları, ışıkları, otomobilleri, mağazalarıyla büyüyor, küçülüyor, uzayıp, kısalıyor…

Karakter kendisini psikolojik olarak çıkmazda hissetmiş ve bir kaçış noktası aramaya karar vermiştir. Ancak bu kaçış yerini bu dünyada bulamayan karakter kararını vermiş, bir süre devam eden iç hesaplaşmalardan sonra dünyanın üzerine yürüdüğü hissine son vermek için ölümü tercih etmiştir.

Örnek'in kapalı ve dar mekânlarının yanı sıra çevresel mekânların da geçtiği öyküleri bulunmaktadır. Böyle mekânların geçtiği öykülerden biri de Örnek'in 1964 yılında yazdığı ve Almanca'ya çevrilmiş olan *Dikenli Tel* adlı öyküsüdür. Öykü, savaş ortamında geçmektedir. Zira, öyküde silah deposu, karakol, asker çadırı, tepe gibi askeri mekanlar bulunmaktadır. Bu öyküde savaşın beraberinde getirdiği korku, her türlü açlık, sefalet, acımasızlık ancak bunların yanında biraz da olsa umut gibi ruh halleri de yansıtılmıştır. Pastane, kafe, park, şehir, kasaba, ev, sokak gibi mekânların yanında meydanlar da öykülerde mekân olarak yerlerini almışlardır. Meydanlar, caddeler ve sokaklar birçok yönden farklı ve kalabalık insan topluluklarını bir sahne içerisinde barındırabilme imkânları bakımından önemli mekânlardır. Bu mekânlardan özellikle meydanlar, kahramanların şahsi tarihleri kadar, ait oldukları toplumun ve milletin kaderlerinde önemli değişikliklerin gelmesine de uygun mekânlardır. Çetinkaya, mekân olarak meydanın pek çok tanıma yer verirken birbirini tanıyan insanların ortak paylaşımlarının yer aldığı, yabancının tanınandan ayrıldığı alanlar olarak meydanları, bir toplumun sosyal yaşantısı, gelenek ve görenekleri hakkında bilgi veren kamusal mekânlarıdır şeklinde toparlayıcı bir tanımını da yapmıştır (Çetinkaya, 2013, s. 76). Aynı yerde yaşayan insanların çeşitli vesilelerle (ölüm, eğlence, yarışma vb.) bir araya geldikleri yerler olarak meydanlar; kolektif yaşamın en önemli alanlarından birini oluşturmaktadır. Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)* adlı çalışmasında meydanlar, sokalar ve caddeler gibi kalabalık insan toplulukları içinde barındırabilen mekânları sıralarken büyük toplantıların, gösterilerin ya da protestoların bu sahne içerisinde gerçekleşmesinin bu tür mekânların hem unutulmazlığını hem de tarihselliğini sağladığına işaret etmektedir. (Demir, 2011; 350) bu tür kalabalığı olduğu mekânlardan belki de önemli fonksiyona sahip toplumsal yaşamın, iletişim halinde olmanın başka bir ifadeyle toplumsallaşmanın, önemli göstergelerinden biri olan ve geçmişin şehir merkezleri durumunda olan meydanlardır. Grek ve Roma medeniyetlerindeki şehirleşme planlarında ilk olarak göze çarpan meydanlar, bu coğrafyanın adeta toplanma, kanun yapma yerleridir. Sezai Karakoç, "Meydanların Sabrı" başlıklı yazısında İslamiyet'teki meydan algısına değinerek savaş hazırlıklarının son halini aldığı savaşa çıkış anını tespit eden anlık görünüşten bir kesit olduğuna ve meydanların bu kültürde barışın ve aydınlığın sembolü olduğuna işaret etmektedir (Karakoç, 1969, s. 244). Bu sebeple bağlı olduğu toplumda en önemli olaylar, genellikle gözler önünde olabilmesi herkesin görmesi, duyması hatta konuşabilmesi için meydanlarda gerçekleşmektedir. Örnek'in hikâyelerinde meydan dört yerde geçmektedir. 1947 yılında yazmış olduğu *Yakınlaşmak Sevmektir* adlı öyküsünde mekân olarak meydan hükümet meydanı adıyla geçmektedir. Sokakta yürüyen bir adamın hükümet meydanından geçmesine değinen yazar, meydanı aydınlık bir boşluk olarak tanımlar. Öyküde geçen meydan bağlamsal olarak çevresel mekânlardan biridir. Diğer mekan, 1951 yılında yazmış olduğu *İlonka, Saat Dördü Bilir Misin?* adlı öyküde geçmektedir. Bu öyküde bir şehirde bulunan ve adı da "büyük meydan" olan bir meydandaki saat kulesinin sabaha karşı dördü göstermesini ve yazarın bu saatte hala uyanık olmasını fakat öykünün kadın kahramanı İlonka'nın bu durumun belki de yazarın bile farkında olmamasını anlatmaktadır. Bu öyküde de görüldüğü gibi meydan, saat kulesi gibi şehri simgeleyen bir yapı ile birlikte geçmektedir. Bir diğer öykü Örnek'in 1957 yılında yazmış olduğu *Pilligilin Kurt* adlı öyküdür. Öyküde Halil

Ağa'nın ahırına saldıran ve küçükbaş birkaç hayvanını telef eden bir kurt ile girdiği intikam mücadelesini anlatmaktadır. Halil Ağa, öyküde kahvehanede herkesin içinde yemin ederek kurdun ölüsünü köy meydanına getireceğini, üstelik kurdu canlı yakalayarak bu işi yapacağını söyler. Nitekim uzun bekleyiş ve uğraşlardan sonra kurdu yakalar ve köy meydanına getirir. Meydanda kurdun boynuna zilli tasma takar ve kurdu salar. Bir süre sonra açlıktan ölen kurdun ölüsünü meydana getirirler ve Halil Ağa'yı da çağırırlar. Ağa meydana geldiğinde kurdun ölümünün kendi yüzünden olduğunu görür ve vicdanı sızlayarak sessizce gözünden yaşlar süzülür. Burada geçen meydan, köy halkının toplandığı orada hep birlikte konuşup tartıştığı yer olarak işlenmektedir. Buna benzer bir işlev, öyküde kahvehane mekânında görülebilir. Kahvehaneye giren Halil Ağa çok sinirlidir zira kurt birkaç hayvanını telef etmiştir. Kahvehane halkı Halil Ağa'yı dinlerken kimisi üzülür kimisi ise Ağa'ya şaka yapmak ister ancak Ağa şaka yapmak isteyenlere kızar ve onları şiddetli bir şekilde azarlar. Bu öyküdeki meydan da Halil Ağa için adeta bir namus meselesi haline getirdiği kurdu yakalama işinin Karakoç'un ifadesiyle bir cihadın başlangıcının ve bitişinin yeri olarak sembolleşmiştir. İlk sözün ve son sözün söylendiği bir meclis olmuştur. 1962 yılında yazılmış olan *İlonka'ya Mektup* adlı öyküde de mekân olarak meydan geçmektedir. Bu öyküde meydan, çevresel mekân bağlamında yer almıştır. Örnek, bu öyküsü ölmüş olan İlonka adında bir kadına yazdığı mektubun kendisidir. Ancak öyküde yazar, İlonka'nın ölmüş olduğunu belirtmesine rağmen mektubu onunla konuşur gibi yazmıştır. Meydan da öyküdeki mektupta İlonka'nın ölümünden sonraki şehrin ve hayatın aldığı ruh halini anlatan mekân unsurlarından biridir.

İnsan topluluklarını ancak özellikle de erkekleri bünyesinde bir arada barındıran mekânlardan biri de kahvehanelerdir. *Pilligilin Kurt* adlı öyküde geçen köy kahvehanesi de köy erkeklerinin toplandığı, erkek meclisinin tartışmalar yaptığı, kararlar verdiği hatta "erkek dedikoduları"nın yapıldığı mekânlardandır. Bilindiği üzere kahvehanalere kadınların girmesi hoş karşılanmaz hele de köy kahvehanelerine kadınların girmesi uygunsuz davranışlar arasındadır. Bu sebeple kadınlar, kahvehanelerde alınan kararlardan her zaman saf tutulmuş, söz hakkı verilmemiştir. Kahvehaneler, Osmanlı zamanını işaret eden, ilk açıldıkları dönemlerde toplumun nabzını tutan günümüz sosyal ağları gibi bir forum merkezi durumundadır. Daha ziyade edebî bir mekân niteliğine sahip olan kahvehaneler sonraları sosyal, güncel ve siyasî meselelerin de konuşulduğu, tartışıldığı bir yer hâline gelmiştir ki, kapatılmasında da en büyük etki bu olmuştur. Öyle ki kahvehanelerin sosyal bir forum özelliğine sahip olması ve herkesin her şeyi konuşması iktidarı huzursuz etmiş ve kapatılmasına sebep olmuştur.

Sonuç olarak, Sedat Veyis Örnek'in 1947–1965 yılları arasında yazmış olduğu 19 öyküsü mekân bağlamında incelenmiştir. Örnek'in bu öykülerden altısını 1949, beşini 1962 ve diğerlerini muhtelif tarihlerde yazdığı bilinmektedir. Örnek'in, bu öykülerinde yukarıda da belirtilen çevresel ve olgusal mekânlara sıklıkla yer verdiği görülebilir. Mekâna yüklenen anlam ve mekânın işlenişindeki yoğunluk, yazardan yazara farklılık gösterir. Mekânın roman, öykü hatta halk hikâyesi ve tam kurmaca olan edebî ürünlerden masal içindeki önemi ve alacağı şekil, yazarın öncelikleri ve sanata bakışı ile ilgilidir. Bazen de aynı yazarın farklı eserlerinde, mekânın önem derecesi değişmektedir. Mekânın, daha çok yer aldığı edebî türün içeriğine göre şekil alan bir yapısının olduğu söylenebilir. Örnek'in olay ağırlıklı öykülerinde mekân, geniş bir çerçevede geçer

ve farklı şekillerde genişleyerek, öykünün işleyişine yardımcı olur. Diğer taraftan sokak, meydan, kulübe, ev, köprü, kasaba koğuş, şehir, pavyon, sinema gibi dış mekânlar Örnek'in hemen hemen tüm öykülerinde geçmektedir. Ancak durum ağırlıklı öykülerinde bu mekânlar öyküyü anlatanın gittiği yerler veya öykünün tamamının ya da bir kesitinin geçtiği yerler olarak değil sadece ismen anıldığı yerler olarak geçmektedir. Bu sebeple psikolojik yönün ağır bastığı öykülerinde ise mekân, darlaşır. Darlaştığı ölçüde derinlik kazanır. Mekânlara öykü kişilerinin psikolojik yapılarına göre yeni anlamlar ve işlevler yüklenir. Öykü kişilerinin konumlarına ve ruhsal durumlarına göre durağan bir mekân retoriği ile karşılaşılabilir. Örnek'in, kimi yerde mekânı sembolik bir kimliğe büründürdüğü görülebilir. Bu tür öykülerinde genellikle karamsarlık ve melankolik bir ruh halleri yanında ölüm, mezar, intihar düşüncesi, yalnızlık, korku, pişmanlık, açlık, yaşam mücadelesi gibi kavramlara yer verilmiştir. Bu sebeple *Tabut, Bilmem, Günlük Kokusu ve İspirto, Mezarlıktan Bir Kaçış, Sabah, İlonka'ya Mektup, Suda Oynar Balıklar, Dikenli Tel* öykülerinde bu ruh halini ve beraberinde getirdiği hayat seçimlerini görmek mümkündür. Bu tür kelime ve kavramların nasıl veya hangi amaçla kullanıldığının sağlıklı bir tahlilinin yapılabilmesi için yazarın hayatını bilmek gerekmektedir. Bu tür bir değerlendirme sadece yazarlar için değil şairler için de çok geçerli bir durumdur. Zira, edebî bir eser kendisini oluşturan kişiden bağımsız şekillenemez. Bu noktada Sedat Veyis Örnek'in hayatı da önem taşımaktadır. Örnek, bilindiği üzere genellikle halk bilimi alanında akademik çalışmalar yapmış; bunun yanında öykü, tiyatro gibi edebî nitelikli eserler ortaya koymuş ve Almanca'dan çeviriler yapmıştır. Bu bakımdan sadece akademik değil edebî tarafıyla da çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Sedat Veyis Örnek, uzun yıllar Almanya'da bulunmuştur. Orada yaşamış olduğu bir takım sıkıntılar ve başka bir ülkede yabancı biri olarak yaşamanın zorlukları ile bir şekilde karşılaşmış olmalıdır. Bu sebeple öykülerindeki kahramanların hep yalnız ve sürekli bir monolog içinde oluşlarını Örnek'in kendi ruh halinin birer yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Diğer taraftan babasını kalp krizinden kaybeden Örnek de yaşamında üç defa kalp krizi geçirmiş ve üçüncüsünde vefat etmiştir. Babasının kalp krizi geçirişi, birinci derece yakınını kaybettiği bir hastalığın kendisinde oluşu da onun eserlerine ölüm, mezarlıklarda dolaşan ve uyuyakalan kahramanlar, yalnızlık, hayatın anlamsızlığı, duygusal boşluk gibi bir takım karamsar duygular, bir anlamda yazarın ölümü öykülerindeki kişiler aracılığıyla anlamlandırışı biçiminde okunabilir. Bu anlamda eserlerindeki mekânların kullanımı da hayatının bir izdüşümü olarak yorumlanabilir.

KAYNAKÇA

Barthes, Roland (2005). *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: YKY.

Çetinkaya, Gülnaz (2013). "Dede Korkut Hikâyelerinde Sembol Olarak Meydan", *Milli Folklor*, S. 98, s. 73-86.

Demir, Ayşe (2011). *Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Eliuz, Ülkü (2014). "Kemal Tahir Öykülerinde Labirent Mekânlar", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Y.6, S.11, Ocak-Haziran, s. 7-19.

Foucault, Michel (2014). *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gür, Şengül Öymen (1996). *Mekân Örgütlenmesi*, Trabzon: Gür Yayıncılık.

Karakoç, Sezai (1969). "Meydanların Sabrı", *Sütun*, İstanbul: Fatih Yayınevi.

Korkmaz, Ramazan (2007). *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, "Romanda Mekânın Poetiği", (Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), s. 399-415. Ankara: Grafiker Yayınları.

Lefebre, Henri (2001). *The Production of Spaice.* Oxford: Blacwell (Alıntılayan S. Şişmanoğlu)

Narlı, Mehmet (2007). *Şiir ve Mekân*, Ankara: Hece Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (1947). "Tabut", *Hayat Ağacı Dergisi*, (Haz. Çağdaş, Haluk) Sayı 17, 25.

Örnek, Sedat Veyis (1947). "Bir Kahpeden", *Ülke Gazetesi*, 6 Temmuz, Yıl 2, Sayı 581, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1947). "Bilmem", *Ülke Gazetesi*, 24 Eylül, Yıl 2, Sayı 645, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1948). "Günlük Kokusu ve İspirto", *Ülke Dergisi*, 3 Temmuz.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "İlonka", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 6 Mayıs, Yıl 1, Sayı 67, 3–4.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "Gece Yarısından Sonra", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 27 Haziran, Sayı 119, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "Günahkârlara Dair", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 5 Temmuz, Sayı 127, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "Mezarlıktan Bir Kaçış", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 10 Temmuz, Sayı 132, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "Park", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 3 Temmuz, Sayı 125, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1951). "İlonka, Saat Dördü Bilir misin?", *Sivas Hakikat Gazetesi*, 4 Şubat, Yıl 2, Sayı 695, 3.

Örnek, Sedat Veyis (1957). "Pilligilin Kurt". *Varlık Dergisi*, 15 Ağustos, Sayı 460, 18.

Örnek, Sedat Veyis (1962). "Sabah", *Değişim Dergisi*, Yıl 1, Nisan, Sayı 6, 5.

Örnek, Sedat Veyis (1962). "Acı Bal", *Su Dergisi*, Eylül, Yıl 2, Sayı 19, 10.

Örnek, Sedat Veyis (1962). "Cam Önünde", *Su Dergisi*, Mayıs, Yıl 3, Sayı 27, 20-21.

Örnek, Sedat Veyis (1962). "İlonka'ya Mektup", *Su Dergisi*, Mayıs, Yıl 2, Sayı 15, 10-11.

Örnek, Sedat Veyis (1949). "Yakınlaşmak Sevmektir", Altıncı Şehir içinde, (Haz.: Ahmet Turan Alkan), İstanbul: Ötüken Neşriyat. 1996, s. 137–142)

Örnek, Veyis (1962). "Suda Oynar Balıklar", *Değişim Dergisi* Yıl 1, Temmuz, Sayı 9, 10–11/ 16–17.

Örnek, Sedat Veyis (1964). "Der Stacheldraht" (Dikenli Tel), (Almancaya çev.: Hans Salzner) *Das Antlitz des Kriegers: Kriegsgeschichten der zeitgenössischen Weltliteratur* içinde Ed.:

Joachim A. Frank ve W. A. Oerley, Viyana/Berlin/Stuttgart, Paul Neff Yayınevi, s. 397-400. (Türkçeye çeviren: Ömer Acer)**.**

Örnek, Veyis (1965). "Köpekli Kadın", *Türk Dili Dergisi, Nisan, Cilt XIV,* Sayı 163, 509-513.

Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı*, (Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, Neil ve Kanz Cindi (1993). "Grounding Metaphor: Towords a Spatialized Politics" *Place and the Politics of İdentity* (Ed. Mihael Keith, Steve Pile). Londra: Newyork (alıntılayan: Şehnaz Şişmanoğlu, (2003). *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi).

Öz

Halkbilimi alanında çalışan hemen her araştırmacı Sedat Veyis Örnek adını ve eserlerini bilir. Sedat Veyis Örnek, 1927-1980 yıllarındaki 53 senelik ömründe pek çok bilimsel ve edebî çalışmaya imzasını atmıştır. Örnek'in birçok kitabı ve makaleleri alana önemli katkılar sağlamaktadır. Ancak Sedat Veyis Örnek'in halk bilimine bilimsel katkılar sağlayan akademik kişiliği yanında belki de herkes tarafından bilinmeyen bir de edebî kişiliği vardır. Örnek'in gün yüzüne pek çıkmamış öyküleri, eleştiri yazıları, kısa oyunları, çevirileri de bulunmaktadır. Akademisyenliğinin yanı sıra edebi metinleri Sedat Veyis Örnek'in çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Sedat Veyis Örnek'in başta Sivas Hakikat Gazetesinde olmak üzere 1947–1965 yılları arasında yazdığı toplam on dokuz öyküde geçen mekân tasvirlerine ve kullanımlarına değinilecektir. Edebi eserlerde ve halk edebiyatının sözlü anlatı türlerinde dahi mekânın eserden bağımsız düşünülmesi mümkün değildir. Hatta mekân ve eser bağlantısında en önemli yeri eserin yaratıcısı almaktadır. Zira mekânların tasavvurunda yaratıcının karakteristik ve psikolojik izleri bulunur. Bu sebeple metinlerde geçen mekânlar incelenirken yazarı hakkında ipuçlarına ihtiyaç duyulabilir. Bu bağlamda incelenecek olan on dokuz öyküde Sedat Veyis Örnek'in gerek hayatından gerekse hayata yansıyan psikolojik akislerden bahsetmek gerekmektedir. Örnek'in öykülerinde geçen meyhane, kahvehane, hapishane, meydan, mezarlık gibi mekânlar bu bakış açısına göre değerlendirilecektir. Bu çalışmada ele alınan mekânlar yazarın muhayyilesine ve öyküde kullandığı bağlama göre incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Sedat Veyis Örnek, öykü, mekân, algı, halkbilimi

“Space” Perception of Sedat Veyis Örnek’s in Stories

Abstract

Name of Sedat Veyis Örnek and his works are recognized by almost everybody that works in the field of folklore. Sedat Veyis Örnek, who lived for 53 years, signed a lot of academic and literary works between 1927 and 1980. Örnek’s studies contributed significant knowledge to the field of folklore. However, he had a literary character that was not known by everybody besides contributing signitific knowledge to the field of folklore. Örnek did many story critiques and short theatres that were not well known by everybody and also translations. Beside of his academic character, his literary texts were revealed his versatility. In this study, we mentioned about description and usage of places in which passed the nineteen stories that were written by Sedat Veyis Örnek on the Sivas Hakikat Newspaper between 1957-1965. Thinking is not possible for that places independent from stories in the literary works and verbal story of folk literature. In fact, creators of works take significant places on the connection of place and works. Because Characteristic and psychological signs of creator exist on the descriptions of the places. For this reason, when places that are mentioned in the works are examined, clues about author should be necessary. In these nineteen examining stories, it is needed that Sedat Veyis Örnek’s life and pyscological reflection to the life must be mentioned. Taverns, coffee houses, prisons, squares, cemetery, and etc places which were mentioned in the Örnek’s story are evaluated according to this aspect. The places which were mentioned in the works are evaluated according to author’s imagination and used context.

Keywords: Sedat Veyis Örnek, story, space, perception, folklore