

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**EDGAR ALLAN POE’NUN DEDEKTİFLİK ÖYKÜLERİ BAĞLAMINDA KRONOTOPIK VE
TOPOANALİTİK BİR İNCELEME**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

İrem ULUIŞIK

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN

ŞUBAT 2023

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**EDGAR ALLAN POE'NUN DEDEKTİFLİK ÖYKÜLERİ BAĞLAMINDA KRONOTOPIK VE
TOPOANALİTİK BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İrem ULUIŞIK

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN

ŞUBAT 2023

İREM ULUIŞIK tarafından hazırlanan EDGAR ALLAN POE’NUN DEDEKTİFLİK ÖYKÜLERİ BAĞLAMINDA KRONOTOPIK VE TOPOANALİTİK BİR İNCELEME adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

İrem Uluışık



EDGAR ALLAN POE’NUN DEDEKTİFLİK ÖYKÜLERİ BAĞLAMINDA KRONOTOPIK VE TOPOANALİTİK BİR İNCELEME

ÖZET

19. yüzyılda kentleri ve toplumları kuşatan, bireylerin yaşam alanlarında ve gündelik pratiklerinde köklü değişikliklere yol açan modernleşme zemininde kurgulanan bu çalışma, Edgar Allan Poe’nun dedektiflik öykülerinde yer alan mekânları kronotopik ve topoanalitik yaklaşımlar çerçevesinde okumayı amaçlamaktadır. Kent ölçeğinden konuta ve nesneye uzanan bir çizgide ilerleyen tez kapsamında, çağın mekânlar üzerindeki belirleyici rolü ile mekânın fiziksel sınırları aşan algısal boyutu ele alınmaktadır.

Üç ana başlıkta incelenen tez çalışmasında, ilk olarak 19. yüzyılın atmosferine kapsamlı bir bakış sunan “Kent Konut Nesne” adlı bölüm yer almaktadır. Sanayileşmeyle birlikte modern yaşamın odağı haline gelen kentlerde, dünyayı ve kendini değiştirme arzusuyla hareket eden modern bireyin yabancılaşma duygusu ile mücadelesine değinilmiştir. “Sıkıntı” ve “huzursuzluk” hislerini besleyen bu değişim çağında kenti deneyimleyen insanların artmasıyla kalabalıklaşan sokaklarda beliren kent aktörleri üzerinde durulmuştur. Modeniteyle yoğrulan bohem, dandy ve flaneur karakterleri detaylandırılarak, Poe’nun, dedektif figürünün röntgen resmini çizen karakterinin peşinde okuru modern kent sokaklarında dolaştıran ve çağın ruhunu yansıtan Kalabalıkların Adamı öyküsü incelenmiştir. Modernleşme sonucu mekânların özel ve kamusal olarak ayrılmasından ve bireylerin zamanının önemli bir kısmını kentin kalabalığından uzakta, huzuru ve güveni temsil eden evlerinde geçirmesinden söz edilmiştir. Aynı zamanda, iç mekânların hayaller, anılar, düşünceler ve deneyimlerle kurulan şiirsel ve düşsel boyutu araştırılmış, konutun içinde bastırılan ve saklananların açığa çıkmasıyla, mahremi görünür olması tekinsizlik üzerinden ele alınmıştır. Mekânlar kişiselleşerek bireyin izlerini taşıyan yerlere dönüşmüş, evlerin çeşit çeşit eşyalarla dolmasından hareketle, nesneler üzerine ayrı bir parantez açılmıştır. Objelerin dizilimi, yerleşimi ve bir araya gelişini araştırılmış, belleğin, deneyimlerin, yaşanmışlıkların izdüşümü olan nesnelerin ev sakiniyle kurduğu bağa odaklanılmıştır.

Zaman mekân incelemelerini Poe’nun öykülerine bağlayan bir köprü görevi gören “Dedektiflik Kurgusunun ve Suç Mekânlarının Doğuşu” başlıklı ikinci bölümde dedektif öykülerinin ortaya çıkmasındaki nedenler ve bu öykülerdeki suç izleğinin kent, mekân ve nesneyle ilişkisi öne çıkarılmıştır. Poe’nun öncüsü olduğu türün doğuşu mercek altına alınırken, kentleşme, gözetleyici bakışın ortaya çıkışı, kriminolojinin yükselişi, adli tıpın modernleşmesi, fotoğrafın icadı ve fizyonomik çözümlemeler gibi faktörler ele alınmıştır. Kalabalıklaşan ve büyüyen metropollerin tehlikeli ve huzursuz sokaklarında ve kuytu köşelerinde işlenen suçlar dedektiflik öyküleriyle bağdaştırılmaktadır. Yalnızca dışarıyla sınırlı kalmayan aynı zamanda iç mekânlara da sığınan suçların polisiye öykülerde yer edinmesinin nedenleri

araştırılmış, konutların tekinsizlikle kurduğu ilişkiden söz edilmiştir. Tekinsizliğin Poe'nun kurgusal anlatılarındaki mekânları tanımlayan temel bir kavram olması da ayrıca önemli bulunarak çalışmaya dâhil edilmiştir. İç mekânların suç mahalline dönüşmesinde mobilya ve eşyaların konumu ve yerleşiminin etkisi üzerinde durulmuş, benzer dönemlerde çekilen fotoğraflar aracılığıyla nesnelerin mekânın atmosferini belirlemedeki rolü gösterilmiştir. Tüm bunlarla bağlantılı olarak Poe'nun mobilya dizilimi, odanın geometrisi, perdeler, cam, parıltı, ısıltı gibi konular temelinde eleştirel, alaycı, didaktik ve kurgusal bölümlerle mekân ve nesne incelemesi yaptığı İç Mekân Döşeme Felsefesi adlı makalesi analiz edilmiştir.

“Kronotop Ve Topoanaliz Kavramları Paralelinde Dedektif Öykülerinin İncelemesi” başlıklı son bölümde Poe'nun Marie Rogêt'nin Esrarı, Morgue Sokağı Cinayeti ve Çalınan Mektup üçlemesi odağında metinlerdeki kent, mekân, nesne ve karakterler üzerinden kronotopik ve toponalitik incelemeler yapılmıştır. Bu bağlamda ilk önce, Bahtin'in edebi anlatılar için öne sürdüğü, zamanın mekânsal bir boyut olmadan anlaşılamayacağına altını çizen kronotop kavramı ele alınmıştır. Ardından Bachelard'ın nesnelerin ve mekânın poetikasını temel alan, deneyimlere, duygulara, anılara ve şiirsel imgelere odaklanarak yer ve mekân analizi sunan topoanaliz yöntemi incelenmiştir. Paris'te geçen ve yazıldığı dönemin tarihini referans alan öykülerde, zaman- mekân birlikteliği sorgulanmış, çağın kent, konut ve nesneler üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Mekânı düşsel yönüyle de inceleyen çalışmada, nesnelerin kendi aralarında, mekânla ve karakterlerle olan ilişkileri değerlendirilmiştir.

Poe'nun dedektiflik öyküleri dönemin kentsel, mekânsal ve kültürel kodlarını yansıtmakta olup, metinlerde betimlenen mekânların düşler ve duygularla ilişkisi analiz edilmiştir. Edebiyat ve mimarlığın kesişiminde zaman-mekân ve algı perspektiflerinden okumalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: zaman, mekân, kronotop, topoanaliz, kent, nesne, modernleşme, Edgar Allan Poe, öykü

A CHRONOTOPIC AND TOPOANALYTIC ANALYSIS OF EDGAR ALLAN POE'S DETECTIVE STORIES

ABSTRACT

Based on the 19th century modernisation that encompassed cities and societies and caused radical changes in individuals' living spaces and daily practices, this study aims to read the spaces in Edgar Allan Poe's detective stories within the framework of chronotopic and topoanalytical approaches. The thesis, which proceeds in a line extending from the urban scale to the dwelling and the object, discusses the determining role of time on spaces and the perceptual dimension of space that transcends physical boundaries.

The thesis is analysed under three main headings, the first of which is the chapter titled "City-Dwelling-Object", which provides a comprehensive overview of the atmosphere of the 19th century. In cities, which became the centre of modern life with industrialisation, the struggle of modern individuals, driven by the desire to change the world and themselves, with the sense of alienation is addressed. In this age of change, which feeds the feelings of "boredom" and "restlessness", the emphasis is on the urban actors that emerge in the crowded streets with the increase in people experiencing the city. The characters of bohemian, dandy and flaneur shaped by modernity are highlighted, and Poe's story "The Man of the Crowds", which is considered the ancestor of the detective figure and takes the reader through the streets of the modern city reflecting the spirit of the age in pursuit of the character, is analysed. The separation of spaces into private and public as a result of modernisation and the fact that individuals spend a significant part of their time away from the crowds of the city in their homes, which represent peace and security, are mentioned. At the same time, the poetic and imaginary dimension of interiors established with dreams, memories, thoughts and experiences is explored, the revelation of what is suppressed and hidden inside the dwelling and the visibility of the private are discussed through the uncanny. Spaces have become personalised and turned into places reflecting the traces of the individual. Based on the fact that houses are filled with a variety of items, the study focuses on objects. The arrangement, placement and coming together of the objects were investigated, and the bond between the objects, which are the projection of memories and experiences, and the inhabitant of the house was focussed on.

The second chapter, "The Birth of Detective Fiction and Crime Spaces", which connect time-space studies to Poe's stories, highlights the reasons for the emergence of detective stories and the relationship between the theme of crime in these stories and the city, space and object. Factors such as urbanisation, the emergence of the surveillance gaze, the rise of criminology, the modernisation of forensic medicine, the invention of photography and physiognomic analyses are discussed in order to examine the birth of the genre pioneered by Poe. Crimes committed in the dangerous and restless streets and nooks and crannies of crowded and growing metropolises are identified with detective stories. The reasons why crimes, which are not only limited to the outside but also spread to the

interiors, take place in detective stories are investigated, and the relationship of dwellings with the uncanny is touched upon. It is also included in the study that the uncanny is a fundamental concept that defines the spaces in Poe's fictional narratives. The effect of the position and placement of furniture and objects on the transformation of interiors into crime scenes was emphasised, and the role of objects in determining the atmosphere of the space was shown through photographs taken in similar periods. In connection with all these, Poe's article titled *The Philosophy of Furniture*, in which he examines space and objects with critical, cynical, didactic and fictional sections on the basis of topics such as furniture arrangement, geometry of the room, curtains, glass, glitter, gloss, glare, was analysed.

In the last section titled "Analysis of Detective Stories in Parallel to the Concepts of Chronotope and Topoanalysis", chronotopic and toponological analyses were made on the city, space, objects and characters in the texts in the focus of Poe's *The Mystery of Marie Rogêt*, *Murder in the Rue Morgue* and *The Purloined Letter* trilogy. In this context, firstly, the concept of chronotope proposed by Bahtin for literary narratives, which underlines that time cannot be understood without a spatial dimension, is discussed. Then Bachelard's method of topoanalysis, which is based on the poetics of objects and space and analyses place and space by focusing on experiences, emotions, memories and poetic images, is examined. In the stories set in Paris and referring to the history of the period in which they were written, the unity of time and space is questioned, and the effects of the period on the city, housing and objects are analysed. In the study where the space is also studied from an imaginary point of view, the relationships between the objects themselves, with the space and with the characters are evaluated.

Poe's detective stories reflect the urban, spatial and cultural codes of the period, and the relationship of the spaces described in the texts with dreams and emotions has been analysed. Readings were made from the perspectives of time-space and perception at the intersection of literature and architecture.

Keywords: time, space, chronotope, topoanalysis, city, object, modernisation, Edgar Allan Poe, short story

ÖNSÖZ

Büyük bir heyecanla başladığım yüksek lisans serüvenim boyunca mimarlığı entelektüel bir bakış açısıyla ele alma tutkumu canlı tutan ve çalışmam boyunca zihnimde yeni fikirler uyandıran sevgili hocam Dr. Öğr. Gör. Elvan Erkmen'e, tez araştırmamla ilgili değerli yorumları için jüri üyelerim Dr. Öğr. Gör. Erdem Ceylan ve Dr. Öğr. Gör. Hande Tulum Okur'a çok teşekkür ediyorum.

Hayatımı hep kolaylaştıran ve her koşulda yanımda olan canım aileme, dostlarıma ve tez yazım sürecimin neredeyse tümüne ortak olan, duygu dolu anlarımda destekleyen, zihinsel açıdan beni besleyen, sevgisi, sabrı ve anlayışı için Cem Altıntaş'a sonsuz teşekkürler.

Mart 2023

İrem Uluişik



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. KENT KONUT NESNE	7
2.1 19. Yüzyılda Modernleşme ve Kent Aktörleri	7
2.2 İç Mekanların Fizyonomisi	24
2.3 Kişiselleşen İç Mekanlar ve Nesneler	32
3. DEDEKTİF KURGUNUN VE SUÇ MEKÂNLARININ DOĞUŞU	39
4. KRONOTOP VE TOPOANALİZ KAVRAMLARI PARALELİNDE DEDEKTİF ÖYKÜLERİNİN İNCELEMESİ.....	71
4.1 Marie Rogêt'nin Esrarı.....	73
4.2 Morgue Sokağı Cinayeti.....	87
4.3 Çalınan Mektup	105
5. SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	121



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1: Folies-Bergère'de Bir Bar. É. Manet. 1882.....	9
Şekil 2.2: Passage Choiseul.....	11
Şekil 2.3: Palais Royale. 1815.....	11
Şekil 2.4: Le Bohémien. É. Manet. 1861.....	12
Şekil 2.5: The French Dandy - Alfred D'Orsay'ın Portresi.....	14
Şekil 2.6: 1831 yılında Paris'teki dandy'lerin görünümü	15
Şekil 2.7: Paul Gavarni, Le Flâneur, 1842.....	16
Şekil 2.8: Vivienne Pasajı.....	17
Şekil 2.9: Choiseul Pasajı.....	18
Şekil 2.10: Physiologie du Flaneur. H. Daumier. 1841.....	19
Şekil 2.11: Boulevard des Capucines, J. Béraud.....	20
Şekil 2.12: Fritz Eichenberg'in Kalabalıkların Adamı öyküsü çizimi, New York, 1944.....	21
Şekil 2.13: Edgar Degas'ın Edmond Duranty portresi.....	24
Şekil 2.14: 19.yy Viktoryen evinin iç mekânı.....	26
Şekil 2.15: 19. yy Paris konutu iç mekânı.....	27
Şekil 2.16: Mekanın Poetikası – Ev Grafiği.....	29
Şekil 2.17: Bir oda için dekorasyon taslağı, 1844.....	33
Şekil 3.18: Paris Boulevard Montmartre. C. Pissarro. 1897.....	39
Şekil 3.19: Paris Esrarı Kitabı.....	41
Şekil 3.20: Evidence, L. Sante-1.....	46
Şekil 3.21: Evidence, L. Sante-2.....	46
Şekil 3.22: Kalabalıkların Adamı illüstrasyonu, H. Clarke. 1923.....	50
Şekil 3.23: Usher Malikânesinin Çöküşü illüstrasyon.....	56
Şekil 3.24: Paris Interior, E. Atget. 1910.....	58
Şekil 3.25: Interior-1, E. Atget.....	61
Şekil 3.26: Interior-2, E. Atget.....	61
Şekil 3.27: Mermer masa. T. Chippendale, 1754.....	66
Şekil 3.28: Üç şerit arkalıklı sandalye. T. Chippendale. 1754.....	66
Şekil 4.29: Marie Rogêt'in Esrarı öyküsünün kent-mekân-nesne grafiği.....	73
Şekil 4.30: Marie Rogêt'in Esrarı öyküsü haritalama.....	74
Şekil 4.31: Nassau Sokağı.....	75
Şekil 4.32: Séguier Sokağı - Hôtel d'Argouges. E. Atget. 1900.....	76
Şekil 4.33: Weehawken.....	80
Şekil 4.34: Barrière du Roule, 1860.....	80
Şekil 4.35: Palais Royale. T.J.H. Hoffbauer. 1825.....	83
Şekil 4.36: H. Clarke. Marie Rogêt'nin illüstrasyonu.....	83

Şekil 4.37: İllüstrasyon.....	86
Şekil 4.38: Morgue Sokağı Cinayeti öyküsünün mekân-nesne grafiği.....	87
Şekil 4.39: Morgue Sokağı Cinayeti Haritalama.....	88
Şekil 4.40: Theatre des Varietes. 1820.....	89
Şekil 4.41: Bal du moulin de la Galette, A. Renoir. 1876.....	91
Şekil 4.42: Le Bateau-Lavoir. 1910.....	91
Şekil 4.43: Morgue Sokağı Cinayeti İllüstrasyonu, A. Rackham 1935.....	95
Şekil 4.44: Dupin'in denizciyi sorguladığı an. B. Shaw. 1909.....	99
Şekil 4.45: İllüstrasyon H. Vizetelly. 1852.....	102
Şekil 4.46: Çalınan Mektup öyküsünün mekân-nesne grafiği.....	105
Şekil 4.47: 1878 Paris Görünümü.....	106
Şekil 4.48: Çalınan Mektup İllüstrasyon.....	107
Şekil 4.49: Marie Antoinette'in Boudoire'ı.....	110
Şekil 4.50: Çalınan Mektup İllüstrasyon. 1884.....	113
Şekil 4.51: Çalınan Mektup İllüstrasyon. 1910.....	115



1. GİRİŞ

"Poe'nun sarhoşluğunun [...] bir çalışma yöntemi olduğuna inanıyorum, tutkulu doğasına son derecede yatkın enerjik ve ölümcül bir yöntem. [...] Bugün ondan aldığımız hazzın kaynağı bir parça da onu öldüren bu sarhoşluktur." (Baudelaire'den aktaran Artun, 2013, s. 78)

40 yıllık yaşamına sayısız öykü ve şiir sığdıran Edgar Allan Poe'nun neredeyse üzerinden iki asır geçen ölümü, tıpkı eserlerinde olduğu gibi sır perdesiyle kuşatılmış, ani ve beklenmedik bir şekilde gerçekleşmiştir. Poe'nun hüznü ve melankolik kişiliği, hastalıklar, yoksulluk ve sarhoşlukla mücadelesi ve ölmeden önce Baltimore'da geçirdiği kayıp günleri, tekinsiz bir çizgide ilerleyen ve sona eren yaşam öyküsünün anahtarlarıdır. Hayal gücünün derinliğini, ölüm imgesi, belirsizlik hissi, endişeli ruh hali, kasvetli ortamlar ve gizemli olaylarla bezediği eserlerinin ünü ölümünü takip eden senelerde başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok bölgesine yayılmış, aralarında Baudelaire, Dostoyevski, Arthur Conan Doyle, Rimbaud ve James Joyce'un olduğu farklı türleri ve gelenekleri benimseyen pek çok yazarı ve şairi etkilemiştir.

Poe'nun bugüne bıraktığı edebi mirası, çok farklı konulara olan ilgisinin izdüşümü niteliğindedir. Edebiyattan bilime uzanan alanlarda estetik ve insan zihninin paradoksları üzerine düşünceleri ve yenilikçi bakış açısı, sayısız yaklaşım için ilham kaynağı olmuştur. Poe'nun eserleri üzerine yapılan çok sayıda çalışma, yazarın edebiyat ve sanat dünyasındaki önemini ve kalıcılığını ortaya koymaktadır. Akıl yürütme tekniklerini kullanarak oluşturduğu, Baudelaire'in modern kent kahramanlarının bir uzantısı olarak okunabilecek dedektif karakteri ile kurmaca anlatılara taze bir soluk getirmiş, dedektif hikâyeleri ile yeni bir türün kapısını kendisinden sonrakiler için aralamıştır.

Poe, edebi anlatılarına konu olan olayların, okur üzerinde güçlü bir izlenim bırakması için sınırlandırılmış mekânlarda geçmesini önemli bulmaktadır. "Münferit olay etkisi için kapalı bir çevrilmiş mekân bana her zaman zorunlu görünmüştür: böyle bir

çevrili mekânın gücü, bir resmin çevreleyen çerçeveninki gibidir. Dikkatin canlı tutulması, tartışılmaz bir zihinsel güç barındırır ve kuşkusuz, mekân birliği ile karıştırılmamalıdır bu.” (Poe, 2022) Mekânlar sınırlandırılmadığı sürece, hikâyenin geçtiği yer muğlak kalacak, olaylar belirsizliğini koruyacaktır. Bu yöntem doğrultusunda yazılarını kurgulayan Poe, karakterlerin mekânlar ile kurdukları bağın yoğun bir şekilde hissedilmesini ve bu mekânların okuyucuda dramatik ve duygusal bir etki bırakmasını sağlamıştır. Poe’nun dedektiflik öyküleri kapsamında düşünüldüğünde; bu sınırların çizildiği yerler kent ve konut ölçeğinde anlatıda yer almış, konutun içinde bulunan ve onunla güçlü bir ilişki kuran nesneler de bu alanların bir parçası olarak araştırmamızın öznelerinden biri olmuştur.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, Edgar Allan Poe’nun dedektiflik üçlemesi olan Marie Rogêt’nin Esrarı, Morgue Sokağı Cinayeti ve Çalınan Mektup öyküleri odağında, kent-mekân-nesne çizgisi üzerinden ilerleyerek, metinlerde temsil edilen zaman-mekân anlayışını, mekânların atmosferini, odalar ile nesnelerin iç mekânda düzenlenmesini ve karakterler ile bağlantısını çözümlemeyi amaçlamaktadır. Olay örgüsünü 19. yüzyılın Paris’i üzerine kuran öyküler aracılığıyla, hem edebi eserlerin hem de mimarlığın inşasında önemli bileşenler olarak işlev gören kent, mekân ve nesnelerin derinlemesine bir analizi yapılarak temellendirilen tez çalışmada, çağın mekânlar üzerindeki etkisinin izi sürülmüştür. Bu bağlamda, eserlerin yazıldığı döneme yönelik kapsamlı bir bakış sunulmuş, böylece zamanın ruhunun mekânlara ne ölçüde yansıdığı sorgulanmıştır.

Zaman-mekân birlikteliği ve ikisini bir arada tutmanın önemi, tezin ana motivasyon kaynağını oluşturmakta, modernleşme adımlarının atıldığı dönemin mekânsal algısını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Metropolleşen kentler, mahremiyetin simgesi olan konutlar ve ev sakiniyle güçlü bağlar kuran nesnelerin kendini gösterdiği 19. yüzyıl atmosferini arkasına alan çalışmada, Poe’nun dedektiflik öyküleri üzerinden, karanlık ve tekinsiz sokaklar, iç mekânların suç mahalline dönüşü ve nesnelerin yan yana gelişindeki ilişkiler araştırılmaktadır. Belirli

bir zamandaki belirli bir konumu ifade eden mekânların fiziksel boyutunun yanı sıra içsellik, bireyselleşme, düşünsel ve düşsel dünya ile ilişkisi de ele alınmaktadır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Tez çalışmasının kapsamı belirlenirken sırasıyla, “Giriş”, “19. Yüzyılda Modernleşme Ekseninde Kent-Konut-Nesne”, “Dedektif Kurgunun Doğuşu ve Suç Mekânları”, “Edgar Allan Poe’nun Dedektif Öyküleri Analizi” ve “Sonuç” adlı beş bölümden oluşan strüktürel çerçevesi çizilmiştir.

İkinci bölümün çıkış noktası, zaman ve mekânın kesişimi üzerine şekillenmektedir. Mekânın zamana göre dönüşümü mercek altına alınarak, kent-konut-nesne ölçeklerine dayanan bir akışta, 19. yüzyılda cereyan eden modernleşmenin yansımaları incelenmiştir. Avrupa coğrafyası temelinde yapılan bu incelemede endüstriyelleşme sonucu büyüyen kentlere, modernleşme ile birlikte toplumun değişen dinamiklerine, sokakları dolduran kalabalıklara ve bu dönemde ortaya çıkan kent karakterlerine yakından bakılmıştır. Bohem, dandy ve flâneur’ü kapsayan modern kahramanlar ve dedektif tipolojisinin röntgen resmini çizen karakteri rehberliğinde okuru modern kent sokaklarında dolaştıran ve çağın atmosferini yakalayan Kalabalıkların Adamı öyküsü irdelenmiştir. Kentlerin ardından konutların içine girilmiş, içinde yaşayanların izlerini taşıyan ve bireyleri dış dünyadan koruyan iç mekânların düşünceler, anılar, hayaller ve rüyalarla örülmüş düşsel yönü açığa çıkarılmıştır. Evin içine bastırılanların, gizli olanın ortaya çıkması ise tekinsizlik üzerinden okunmuştur. Kişiselleşmeye başlayan iç mekânların, çeşitli eşyaların toplandığı yerler haline dönüşmesi üzerinden objeler ile ev sakininin ilişkisine odaklanılmış, her biri bir ruha sahip olan nesneler; belleğin, deneyimlerin, yaşanmışlıkların izdüşümü olarak araştırmada yer bulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümde, dedektif kurgunun doğuşunu tetikleyen faktörler; kentleşme, analitik düşüncenin gücü, gözetleyici bakışın ortaya çıkışı, kriminolojinin yükselişi, adli tıbbın modernleşmesi, fotoğrafın icadı ve fizyonomik çözümlerler şeklinde sıralanmıştır. Kentlerin büyümesiyle birlikte belirginleşmeye başlayan karanlık yüzü, tehlikeli ve huzursuzlaşan sokaklar ile kuytularda açığa çıkan suçlar dedektif öyküleri ile ilişkilendirilmiştir. Suçların yalnızca dışarıda değil iç mekânlarda

gerçekleştirdiği ve bu mekânların polisiye öykülere konu olmasının nedenleri üzerinde durulmuş, evlerin tekinsiz karakterlerine değinilmiştir. Mobilyaların ve nesnelerin diziliminin, evlerin suç mahalline dönüşmesindeki rolünden söz edilerek, objelerin gizemli dünyasına girilmiştir. Tüm bunlarla bağlantılı olarak Poe'nun mekânları ve mobilyaları ele alış biçimine yönelik detaylı incelemeler içeren İç Mekân Döşeme Felsefesi adlı makalesi analiz edilmiştir.

Dördüncü bölüm Poe'nun sırasıyla 1841, 1842 ve 1844 tarihlerinde kaleme aldığı Marie Rogêt'nin Esrarı, Morgue Sokağı Cinayeti ve Çalınan Mektup adlı dedektiflik öykülerine dayanarak yapılan incelemelerden oluşmaktadır. Paris'i mesken edinen ve yazıldığı dönemin tarihini referans alan öykülerde, kronotop ve topoanaliz kavramları paralelinde çağın mekân üzerindeki etkisi ve zaman-mekân birlikteliği sorgulanmış, mekânsal ve nesnesel düzlemde bir araştırma yapılmıştır. Öykü karakterlerinin temas ettiği kentsel topografya, iç mekânlar ve objeler odağında ilerleyen analizler, ikinci ve üçüncü bölümdeki bilgilerin ışığında detaylandırılmıştır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada Poe'nun dedektiflik öykülerine yönelik mekân ve nesne analizi yapmak için öncelikle literatür taraması yapılmış, Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin'in kronotop ve Fransız filozof Gaston Bachelard'ın topoanaliz yöntemlerine başvurulmuştur. Dedektif öyküleri üzerinden çağın ruhunun mekânlara nasıl etki ettiğini gösterme amacı taşıyan ve bunu yaparken öykülerden yola çıkan araştırmada, edebi anlatılardaki zaman mekânı incelemek için kullanılan bir yöntem olan kronotopun yer alması önemli bulunmuştur çünkü metinlerdeki zaman ve mekân ilişkisi, okuru, öykülerin yazıldığı toplumsal ve tarihsel bağlamda var olan zaman ve mekân ilişkileri kümesine götürmektedir. Öykülerin kronotopik analizini yapabilmek için ilk olarak eserlerin yazıldığı dönemin karakteristik özelliklerinin kent-konut-nesne üçgenindeki yansımalarına bakılmıştır. Bu aşamada, modernleşme çağı olan 19. yüzyıla dair çalışmalarıyla bilinen ve Poe'nun eserleriyle ilişki görüşler ortaya koyan Charles Baudelaire ve Walter Benjamin'in düşünceleri göz önünde tutulmuştur.

Araştırmada, zaman mekân incelemelerinin yanı sıra Bachelard'ın metinleri okunarak bir tür yer ve anlam analizi sunan, nesnelerin ve mekânın poetikasına odaklanan topoanaliz yöntemi uygulanmıştır. Bachelard ve Poe'nun mekân kategorisine gösterdikleri ilgi her ikisi arasında güçlü bir bağ olduğuna işaret etmektedir. Bachelard tarafından tartışılan içeri ve dışarının diyalektiği, topofilik ve topofobik yerlerin varlığı gibi konuların izlerine Poe'nun öykülerinde rastlanmasıyla ikili arasındaki bu bağlantı belirginleşmiştir. Bachelard, fenomenolojik ve psikolojik bir bakış açısıyla, mekânın karakterler üzerindeki etkilerini ve mekân organizasyonunun onların içsel yönlerini nasıl ortaya çıkardığını ele almıştır. Poe'nun öykülerinde ise karakterlerin bulundukları mekânla ilişkisi ve nesnelerin varlığı önem taşımaktadır. Böylece dedektiflik öykülerindeki mekânlar ve nesnelere yönelik değerlendirmelerde Bachelard'ın perspektifinden faydalanılmıştır. Zaman mekâna yönelik yapılan araştırmaları Poe'nun öykülerine bağlayan ve köprü görevi gören ikinci bölümde ise dedektif öykülerinin ortaya çıkışında dönemin etkisine değinilmiş, bu tür öykülerle bütünleşen suç kavramı 19. yüzyılın mekânları ve nesneleriyle ilişkilendirilmiştir.



2. KENT KONUT NESNE

Bulunduğu çağın atmosferinden bağımsız düşünölemeyen mimari mekanlar ilişkilendiğı döneme özgü teknolojik gelişmelerden, kültürel eğilimlerden ya da estetik anlayıştan izler taşır. İçinde yer aldığı sosyal bağlamla birlikte ele alınan mekanların tanımlanmasında ve algılanmasında güçlü bir etkisi olan zamanın ruhu, Poe'nun dedektiflik öykülerinde işlenen mimari perspektifi kavramak için önemli bir rol üstlenir. Bu bölümde, zamanın mekan üzerindeki dönüştürücü gücünden hareketle dedektiflik öykülerindeki döneme odaklanılacaktır. 19. yüzyılda geçen metinlerde, zaman-mekan birlikteliğı, farklı ölçekleri temsil eden kent, konut ve nesne olguları doğrultusunda incelenecektir.

2.1 19. Yüzyılda Modernleşme ve Kent Aktörleri

Kent, toplum ve bireylere nüfuz ederek, kökten değışimlerin habercisi niteliğinde olan modernleşme arzusu, 19. yüzyılda büyük bir hız kazanarak dönemin atmosferini belirlemede önemli bir rol oynamıştır. Modernleşmenin öncülü olarak sayılabilecek aydınlanma ile birlikte evrensellik, rasyonellik ve akılcılık temelli düşünceler çoğalmış, bilimsel teori ve hakikatin egemenliğı yeni buluşların önünü açmıştır. Modernliğin bilgi rejimi, René Descartes, Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau gibi aydınlanma filozoflarının görüşleriyle güçlenirken, politik zemini ise Fransız Devrimi aracılığıyla inşa edilmiştir. Avrupa'ya yayılan ve erken modernleşmeden bugüne taşınan siyasi kurumlar ve kavramlar Fransız Devrimi'nin eseridir. Düşünsel anlamda Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile biçimlenen modernleşme olgusu ekonomik düzlemde ise Sanayi Devrimi'ne yaslanmıştır. Bilimsel devrimler ve teknolojik yeniliklerin üretim ilişkilerini etkilemesiyle ortaya çıkan Sanayi Devrimi ile birlikte endüstriyel üretim de ivme kazanır. Endüstrileşme sonucu yaşanan değışimler toplumsal yapının yeniden kurulmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, modern toplumun doğuşundan söz etmek mümkündür. Sürekli değışen dinamikleri içinde barındıran modern hayat ve ona adapte olacak modern bireylerin varlığı ortaya çıkmıştır. Sanayileşme süreci yalnızca toplumsal yapı için değıl kentlerin de yeni bir görünüm kazanması anlamında önemli bir dönüm

noktasıdır. 19. yüzyılda modern yaşamın merkezi haline gelen kentler, insanların yaşama biçimi ve gündelik pratikleri üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahiptir.

“Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılın buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buz dolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. [...] İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basın, kafelerin, tiyatroların, kısaca yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır” (Antmen, 2013).

Kentler, insanlara kolaylık ve üretim bolluğu sunarken aynı zamanda büyük bir bunalımın da habercisi olmuştur. Dönemin yol açtığı standartlaşma ve tek tipleşme düşüncesi eşliğinde kitlesel üretimin yabancılaştırıcı karakteri giderek tüm topluma yayılır. Bireyin yaşantısı belirsizliği yok etmek, zaman ve verimlilik odaklı çalışmak üzere programlanır, mekanikleştirilir. Böylece işçi kendisinin ürettiği ancak çoktan yabancılaştığı nesneler karşısında ne derece değersiz olduğunu fark eder. “İnsanların dünyasının değersizleşmesi, nesnelerin dünyasının değer kazanması ile orantılı olarak artar (...) emeğin ürettiği nesne, onun ürettiği yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak, ona karşı koyar” (Marx, 2011, s. 62). Sanayi toplumu ile birey baskılanır, yalnızca kendine değil nesnelere ve diğer bireylere de yabancılaştırılır. Yeni ile eski arasında devinen kent, modern toplumun yenilik tutkusu ve yeni olanın deneyimlenme şekilleri ile kuşatılır.

“Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde Walter Benjamin deneyimlenme şeklinin dönüşümünden bahseder. Yeniden üretimle sanat yapıtı biricikliğini, aurasını yitirir. Öte yandan Adorno ve Benjamin, yitirilen aurayı farklı şekillerde yorumlar. Sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği Benjamin’in söylemiyle onu “kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır” (Benjamin, 2002, s. 58). Müzik sadece kiliselerde değil, evlerde de dinlenebilmektedir artık. Oysa Adorno tekniğin olanaklarıyla sanatın yeniden üretimini demokratik bir hareket olarak gören Benjamin’e karşı çıkar. Onun için sanat yapıtının buradalığını kaybetmesi kitlesel üretimin bir sonucudur (Artan,

2012). Kültür endüstrisi pazarda tüketilecek meta yaratır. Yeniden  retim ise bu sistemin sürekliliğini sağlar.

“Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktadır” (Berman, 2019, s. 27).



şekil 2.1 : *Folies-Berg re'de Bir Bar*.  . Manet. 1882.

Modernizmin öncülerinden biri olarak anılan  douard Manet, *Folies-Berg re'de Bir Bar* adlı eserinde (şekil 2.1) Paris'in o dönem önde gelen müzik salonlarından biri olan Folies-Berg re'in hareketli i  mekânını resmeder. Eğlence dünyasının karanlık yönünü açığa çıkaran resmin odak noktasındaki kadın hem düşünceli hem de mesafeli bir şekilde tasvir edilmiştir. Kadının, odanın geri kalanını kaplayan insanlardan ve nesnelerden ayrı tutulması ve eğlencenin ortasında boş bir ifadeyle bakmasının dışında resmin bir başka dikkat çekici yönü ise optik yasalara aykırı oluşudur. Aynada yansısı görünen adam, tezg hın öte yanından görünmez, kadının yansısı ise tamamen yanlıştır. Resim tümüyle kent yaşamındaki yabancılaşma duygusundan izler taşımaktadır. Modern dünyada hiçbir şey kalıcı değildir, yoğun ve geçicidir. Modern insan kökleri sarsan bir his ile mücadele içindedir, hem onları reddeder hem de onlara tutunmaya çalışır, kendi içinde çelişkiler barındırır. Modern birey dünyayı ve kendini değiştirme arzusu içinde sürüklenir.

Modern yaşam ve kent 19. yüzyıl sanatçıları için de güçlü bir ilham kaynağıdır. Kent şairi olarak bilinen Charles Baudelaire içinde yaşadığı değişim çağına ve “sıkıntı” duygusuna işaret eden metinler ve şiirler kaleme almıştır. Baudelaire’le birlikte modernizm de yepyeni anlamlar kazanmıştır. Arnold Hauser, modernizme yönelik görüşlerini Baudelaire ile ilişkilendirerek dile getirir. “Kuşku yok ki [modernizm] Baudelaire’le başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır” (Hauser’dan alıntılan Artun, 2013, s. 9). Berman ise (2019) “Batı kültürü modernlik meselesi ile ciddi bir şekilde ilgilendikçe bizler Baudelaire’in bir kâhin ve öncü olarak gösterdiği özgünlük ve cesareti daha çok takdir eder olduk” (s. 167) der ve ilk modernist olarak Baudelaire’i gösterir. Böylelikle, Baudelaire modernizmin kurucusu ve ilk kahramanı olarak görülür. Bu durum onun modernizme yönelik radikal bir bakış açısına sahip olmasıyla paralellik taşımaktadır. Modernizmin savunduğu akılcılık, rasyonellik gibi ilkelere karşı durmuş, modern topluma, kurumlara, ilerleme düşüncesine ve burjuvaziye başkaldırmıştır. Modernitenin görünmeyen yüzünü, uygarlığın karanlık yönlerini açığa çıkarmakla kalmamış, estetik düşünceye ve ruha yönelerek kendi kuramını ortaya koymuştur. Bütün bunların yanı sıra, sanatı bilimden, etikten ve siyasetten özerkleştirerek yaşamın merkezine konumlandıran Baudelaire için sanat hayatın kendisidir. Modernizmi alt üst eden düşünceleriyle öncü olan Baudelaire, gerçekliğin yerine düş gücünü yüceltir. Hakikatin ancak düşler aracılığıyla bulunabileceğini belirtir. Modern Hayatın Ressamı kitabında sözü edilen karşı estetik anlayışı; sahtenin, kötünün ve çirkin olanın güzelliği üzerine temellenir.

“Eğer doğa doğruysa, iyiye ve güzelse, ona göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. [...] ‘sahici’ su, ‘sahici’ ışık, ‘sahici’ sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... sanatın malzemesi bunlardır” (Artun, 2013, s. 56).

Böylece kent, Baudelaire’in düşünce dünyasını besleyen ve tetikleyen önemli bir etken olmuştur. Yaşam şekli ve gündelik pratikler değişirken, kenti deneyimleyen kalabalıklar da çoğalmıştır. İnsanlar evlerden sokaklara, gündüzden geceye taşmaya başlamış, sınırları genişleyen zaman ve mekân kavramlarının da etkisiyle kaosun ve kargaşanın hâkim olduğu kentler oluşmaya başlamıştır. 19. yüzyılda Paris, modernlikle gelen kökten değişikliklerin toplumsal hayat üzerindeki etkilerini yoğun

olarak yaşayan şehirlerden biridir. İçine doğduğu, yaşadığı ve gözlemlediği bu kenti kendi imgeleriyle canlı tutan Baudelaire, 19. yüzyılın kültür tarihini araştıran Walter Benjamin'in çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. Benjamin, Pasajlar kitabında Baudelaire'i Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair olarak adlandırmaktadır (Benjamin, 2002). Ona göre Baudelaire'in metinleri, Paris'in sembolü haline gelen pasajların inşasıyla başlayan, çoğalan kalabalıklar ve siyasi çalkantılarla devam eden ve pasajların yıkılışıyla sona eren bir döneme denk düşmektedir. Geç saatlere kadar canlı kalan, gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar olan pasajlar, sokak kültürünün ve modern gündelik hayatın kurulmasında belirleyici bir rol oynamış, kalabalıkların ve Baudelaire'in kahramanlarının sıklıkla yolunun düştüğü kentin uğrak noktalarından biri haline gelmiştir. (Şekil 2.2) (Şekil 2.3)



Şekil 2.2 : Passage Choiseul (<https://www.hotel-etats-unis-opera.com/en/news-district-paris-france/1198/the-passages-of-paris/>)



Şekil 2.3 : Palais Royale. 1815. (Benjamin, 2002)

Kahramanlar, Baudelaire'in kaleme aldığı metinlerin ve şiirlerin öznesidir, modernleşmeyle ortaya çıkan, kent yaşamının içinde sürüklenen ve dönemin iz bırakan aktörleridir. Modern zamanlara özgü karakterleriyle sıyrılan kahramanlar Baudelaire'in kendi süzgecinden damıttığı güzellik biçiminin etkisiyle kimliklerini bulur. Yazar, modern hayatın kahramanları olarak kenar mahallelerin aylaklarını, evsizleri, fahişeleri, haydutları, kumarbazları, dilencileri resmeder. Bu kahramanlar aynı zamanda sanatçının estetik anlayışının simgesi olmuştur. Sözgelimi Baudelaire, Flaubert'in Madame Bovary'yi yaratırken aslında bir kumar oynadığını düşünür çünkü ona göre her sanat eseri bir bahistir. Kahramanların listesi uzayıp gider, yosma daima yeni olanı ister, hokkabaz gerçeklik algısını şaşırtan hilelere başvurur (Artun, 2013). Baudelaire'in, 'Modern Hayatın Ressamı' kitabında, modern çağın doğurduğu kent kahramanları arasında bohem, dandy ve flâneur figürleri öne çıkmaktadır. Eski ve yeni arasında devinen kent, modernite ile yoğrulan karakterler üretmiştir. Modern yaşamın doğuşuyla beliren bu figürlere, Edgar Allan Poe'nun öykülerinde kurgusal olarak ortaya çıkan ancak bulunduğu dönemin ruhunu yansıtmada önemli bir figür olan dedektif karakterini de eklemek gereklidir.



Şekil 2.4 : *Le Bohémien*. É. Manet. (1861)

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%88douard_Manet_-_The_Bohemian.jpg)

19. yüzyılda sahneye çıkan modern kent profillerinden biri olan bohemler (Şekil 2.4), kimlikleri meçhul, güçlükle ayırt edilebilen karakterlerdir. Düşünürlerin, filozofların kimi zaman da sanatçıların farklı görüşler beslediği bu esrarengiz tiplere yönelik

yapılan en çarpıcı tanımlamalardan bir tanesi de Marx’a aittir. Marx, bohemleri sert bir dille eleştirir, devrimci hareketlere dâhil olamamış topluluklar olarak görür ve sınıfsal mücadelenin dışında bırakır.

“Neyle geçindikleri ve kökenleri belli olmayan, yıkıma uğramış roues (zevk düşkünleri) ile burjuvazinin bozuk ve maceracı unsurlarının yanında, serseriler, terhis edilmiş askerler, serbest bırakılmış hükümlüler, firar etmiş kürek mahkumları, dolandırıcılar, şarlatanlar, Lazzaroni (İtalya’da işçi sınıfının dışına düşmüş kişiler için kullanılan aşağılayıcı lakap), yankesiciler, üçkağıtçılar, kumarbazlar, Maquereaux, genelev sahipleri, hamallar, yazar bozuntuları, laternacılar, paçavracılar, bileyciler, tencere tamircileri, dilenciler, kısacası, Fransızların la boheme (yarını düşünmeden yaşayanlar) diye andığı, belirsiz, dağınık, oradan oraya savrulan yığının tümü...” (Marx, 2016, s. 96).

Öte yandan Henry Murger’in kendinden ve çevresinden bahsettiği Bohem Hayatından Manzaralar eseri ve bu esere dayanarak ortaya çıkan Puccini’nin ünlü operası La Boheme, bohemleri ne dolandırıcı ne de şarlatan olarak gösterir. Bohemya üzerine çalışan tarihçi Jerrold Siegel’e göre La Boheme operası sanat ve edebiyat heveslisi gençleri ve onların sınır tanımayan düşlerini anlatmaktadır” (Artun, 2013). Siegel bohemlerin toplum içinde daha çok varlık göstermesini değişen politik koşullara da bağlamaktadır. Toplumsal yapının yanı sıra siyasi anlamda da köklü değişikliklere mesken olan Paris’te 1848 yılının şubat ayında monarşiye karşı kurulan barikatların sonucunda zafer çiğlikleri atılır ancak aylar sonra barikatların yönü bu kez burjuvaziye döner. Barikatların ordu tarafından hazin bir sonla yıkılmasıyla birlikte büyük bir hayal kırıklığı da peşinden gelir. Sarsılan ütopyalar ve burjuva toplumunu değiştirmeyi hedefleyen ideallerin kana bulanmasıyla ortaya çıkan siyasal ve kültürel boşluğu Bohemya doldurur. Düşünsel açıdan bağımsızlaşan sanat kendini bohemlerin düşlerine bırakmıştır. George Sand, sanatçının dünyasını Bohemyanın dünyası ile bir tutmuştur. (Siegel, 1986)

Baudelaire’e göre ise bohemler romantizmin yükselişiyle belirmiş, egemen olan geleneksel anlayışa karşı çıkan romantik devrimin gücünü arkasına almıştır. Modern sanat ve romantizmin bir ve aynı şey olduğunu vurgulayan Baudelaire için bohemlerin kurduğu sahnede sanat hayatla bütünleşir. Ona göre bohemle; asi, maceracı ve hayalperest ruhları eşliğinde sanatın birey ve toplumla iç içe geçmesini sağlar. “Eğer bohemlin romantizmin isyan duygusunu karşıladığı söylenebilirse,

dandy de 'sanat için sanat'ın inşa idealini karşılar. Biri eskiyi ve klasik geleneği yıkmak, diğeri ise yeniyi kurma ve modern gelenekselleştirme derdindedir." (Artun, 2013, s.25)

Bohem romantizm üzerinden inşa ettiği düzen karşıtı tavrının yanında dönemin bir başka aktörü olan dandy ise katı, mesafeli ve ölçülü mizacıyla bohemden sıyrılmaktadır (Şekil 2.5). İngiltere'de doğan dandy kavramı aristokrasiden demokrasiye geçiş sürecinde ortaya çıkmıştır. O nedenle dandy'ler modern zamanlara özgü bir aristokrasi düşü içindedir. Burjuvazinin sıradan zevkleri ve her şeye erişme tutkusunun aksine aristokrasiden gelen zarafetin büyümesine kapılmışlardır (Şekil 2.6).

Bohem ve dandy karakterleri yalnızca sergiledikleri davranışlarla değil sanatı konumlandırma biçimleriyle de birbirinden ayrılmaktadır. Bohem için sanat hayatla bir olmalıdır, kente, topluma ve bireylere karışan, ütopyaların ve hayallerin gerçekleşmesi yönünde fayda sağlayan önemli bir mecradır. Dandy ise sanatı tüm yükümlülüklerinden kurtararak özgürleştirir. Onun için sanatın hayatla ilişkili olması gerekmez. Sanat, toplumdan bağımsızlaşarak yalnızca kendi varlığını amaç edinir. 'Sanat için sanat' düşüncesini idealize eden dandy'ye göre sanatçı da sanatın kendisinden ayrı tutulmalıdır.



Şekil 2.5 : The French Dandy - Alfred D'Orsay'ın Portresi (<https://en.wikipedia.org/wiki/Dandy>)



Şekil 2.6 : 1831 yılında Paris'teki dandy'lerin görünümü (<https://en.wikipedia.org/wiki/Dandy>)

Böylece dandy kalabalıkların içine girmekten itinaya kaçınır. Kalabalıklara karışan ve farklı kılıklara bürünen bir kimliğe sahip olmak yerine aristokrat tavrını sürdürerek yüce ve farklı olabilme arzusuyla hareket eder. Kalabalıkların sıradanlığında değil yalnızca sanatta kendini bulur. Dandy kalabalıklara uzak ve mesafeli durmakla kalmaz, aynı zamanda onlara tepeden de bakar. Sanat ve kitleler arasında kopukluğa yol açan bu yaklaşımın izleri avangart sanatçılarda da görülmektedir. Linda Nochlin, “Avangartın İcadı” başlıklı makalesinde, ilk avangart sanatçının Manet olduğunu öne sürmüştür. Sanatçının eserleri yaşadığı topluma karşı duyduğu yabancılaşma duygusunun somutlaşmış halidir ve anlık deneyimler karşısında dandy gibi soğuk ve mesafeli bir duruş sergilemektedir (Nochlin, 1989).

André Breton’a göre sanat ve toplumun birbirinden uzaklaşmasında Baudelaire etkili olmuştur çünkü Baudelaire sanatçının ürettiği eserin kalabalıklarla paylaşılmasına katlanamamaktadır. Wagner’in eserlerinin eğlence uğruna popülerleşmesi üzerine “Müziğin nurlar saçan ihtişamı, adi zevkler peşindeki kalabalığın üzerinde, kerhane tepesinde çakan şimşek misali gürlledi.” demiştir. (Baudelaire’den aktaran Artun, 2013) Baudelaire bir yandan sanatı yüceltir ve ayaklar altına düşmesinden rahatsızlık duyar öte yandan ise saf sanatın varlığına inanmakta güçlük çeker, sanat için sanat anlayışını tam anlamıyla benimseyemez. Tüm bu görüşleri yüzünden Baudelaire’i bohem ya da dandy olarak tanımlamak güçtür. Zaten Baudelaire’in de amacı budur, dönemin aktörlerinden herhangi birini tam anlamıyla temsil etmez çünkü o herkesten farklı olmayı düşler.

19. yüzyılı domine eden burjuva toplumunun en büyük düşmanlarından olan bohem ve dandy kent yaşamında kendine yer bulsalar dahi zamanla tarihe karışarak diğer yüzyıllara taşınamazlar ancak Baudelaire'in karamanları arasında yer alan flâneur'un etkisi bugün bile hissedilmektedir.

"Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak..." (Baudelaire, 2013, s. 210-211).



Şekil 2.7 : Paul Gavarni, Le Flâneur, 1842. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A2neur>)

Baudelaire flâneur'ü (Şekil 2.7) bir sanatçı, dünya insanı, kalabalıkların adamı olarak görmektedir. Flâneur, sokakları en ücra köşelerine kadar arşınlayan, modern kenti gözlemleyen, etrafında gördüklerinden ve kentin ona sunduğu manzaralardan ilham alan bir karakterdir. Flâneur'ü kimse fark etmez, ancak o herkesi fark eder. Hem kendisi olur hem de uygun gördüğü bir başkası olmanın tadını çıkarır. "Le Flâneur au Salon" başlıklı 1806 tarihli bir Fransız broşürüne göre flâneur, metropolde bir yabancısıdır, sokaklarda rastgele ve tek başına yürür, sosyal yükümlülüklerden uzak, ilgisiz, kayıtsız, rahat tavırları ve aristokratik ayrıcalıklarla olan bağları onu bir aylak ya da tembel gibi gösterir. (Ferguson, 1994)

Flâneur, çalışmak yerine aylaklık etmenin kazandıracaklarını daha değerli bulmaktadır. Zamanın peşine düşmez, kalabalıkların telaşına kapılmaz. "1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flâneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi" (Benjamin, 2002, s. 148).

Flâneur ağır hareketleriyle modernleşmenin yol açtığı endüstriyel kapitalizme de meydan okumaktadır. Mekanikleşen üretim süreci ile onun doğurduğu yabancılaşma duygusu ve sıkıntılı ruh haline karşı çıkar, yavaş adımları modern yaşamın hızına verilen bir tepkiye dönüşür. Burjuvazi, çalışma yaşamından dolayı kendisine zaman ayırmakta güçlük çekerken, flâneurün böyle bir kaygısı yoktur çünkü o bütün zamanını avare gezerek geçirebilir.

Şehrin sokaklarını mesken edinen flâneur'ün üzerinde, dönemin eğlence, alışveriş ve kültür merkezi olan pasajların dinamizmi ve canlılığı baştan çıkarıcı bir etki bırakmıştır. O dönemde pasajlar flâneurün yuvası haline gelmiştir. Buraya sıklıkla yolu düşen profiller arasında modern kent karakterleri, Baudelaire'in kahramanları, sanat ve edebiyat alanındaki temsilciler vardır. Dönemin mimari yeniliklerine dair izler taşıyan pasajlar, demir konstrüksiyonlarla ayakta duran, camlar ve aynalarla kuşatılan yeni tip bir yapı çeşididir. (Şekil 2.8) (Şekil 2.9) İki yanı rengârenk imgelerle sıralanan pasaj; gelenlere yeni, modern ve evrensel bir dünya sunmaktadır. Öyle ki Benjamin pasajları, modernliğin merkezi olarak görmüş ve 19. yüzyıl Paris'inin panoramasını sunan çalışmasında başlık olarak kullanmıştır. "Eğer pasajlar yapılmıyorsa, flâneur gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu." (Benjamin, 2002, s. 131)



Şekil 2.8 : Vivienne Pasajı (Benjamin, 2002)



Şekil 2.9 : Choiseul Pasajı (Benjamin, 2002).

19. Yüzyılda Paris'in merkezinde, zamanın farkında olmayan ama estetik ve duysal açıdan mekâna bağılı, sokak yaşamının ve kent kültürünün sembolü haline gelmiş, gezgin flâneur durmaktadır. Hem umursamaz havası hem de kente dair ayrıntılı bilgisiyle bu figür gözlemlenmeden gözlemleyebiliyor, kendini kalabalığa bırakıyor ve hem içerde hem dışarda olma duygusu uyandıran pasajlarda dolaşma özgürlüğüne sahip oluyordu. Flâneur'un doğasında var olan muğlaklık onun kentin her yerinde, hiçbir kuruma ya da toplumsal tabakaya uymaksızın özel bir yaşam alanı oluşturmasını sağlamaktaydı.

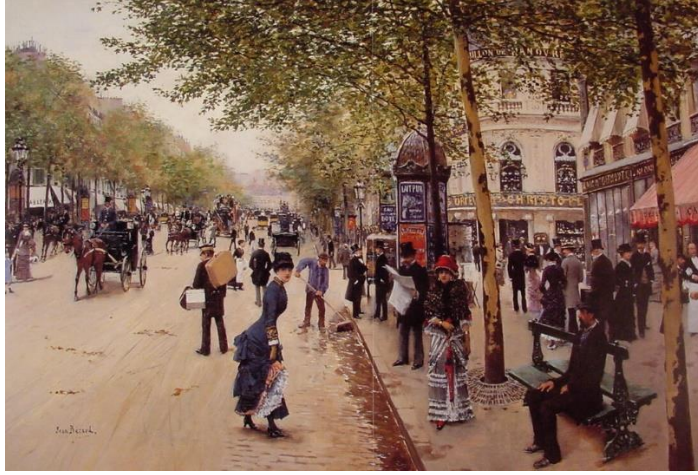
Denizde yüzer gibi kalabalıkların içinde yürüyen flâneur, metropolde modernliği gözlemleme fırsatı bulmuştur, karmaşıklık, ayrıntı ve çeşitlilik sunan tüm unsurları burada yakalamaktadır. Flâneur, modern kent manzaralarının tutkulu bir izleyicisidir. Metropol ise toplumsal farklılaşmanın, karmaşıklaşan sosyal ilişkilerin buluşma noktası olduğu kadar, sınırları belirsiz kalabalıkların ve toplulukların da mekânıdır. Flâneur için metropol, seyrine doyum olmayan bir gösteri alanı, göz kamaştıran imgeler ve baştan çıkarıcı hayaller sunan fanteziler dünyasıdır yani Fantasmagoria'dır, pasajlar, vitrinler, barlar, müzeler ve sergilerden oluşan kültürel alanlarla donatılmıştır. (Artun, 2013) Flâneur ile birlikte dolaşarak modern kentin yapısını keşfetmek mümkündür. Kalabalık yığını çeken bu alanlar metalarla süslüdür ve kalabalık kendini bu ışıltıdan alamaz.



Şekil 2.10 : *Physiologie du Flâneur*. H. Daumier. (1841). (<https://www.artsy.net/artwork/honore-daumier-physiologie-du-flaneur>)

Kalabalıkların içine karışan flâneur, yürüyüşleri sırasında gözlemlerini sürdürür (Şekil 2.10), gördükleri arasında gündelik hayattan nesneler ve insanların görünüşleri dikkatini çeker. Yürüme eylemi flâneur'ün gözlem sürecinde önemli bir rol üstlenmektedir. (Gleber, 1999) Gördüklerini hafızasına işleyen flâneur, her hareketten ya da nesneden anlamlar çıkarmakta, onları farklı işaretler olarak algılayıp çözümlemeye çalışmaktadır. Flâneur'ün bütün bunları pratik ettiği yer ise kent sahnesidir. “Duymadan gören... görmeden duyardan çok daha tedirgindir. Burada, büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir nokta söz konusudur. Gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması... büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir” (Simmel'den aktaran Benjamin, 2002). Modern hayatta görmek duymanın önüne geçmiştir, bu yüzden işaretleri okumaya ve anlamlandırmaya çalışmak da modern kent yaşantısının doğurduğu bir sonuçtur. Bu bağlamda metropol hayatının flâneur'ü bir dedektif misali ipuçları toplamaya ittiğini söylemek mümkündür.

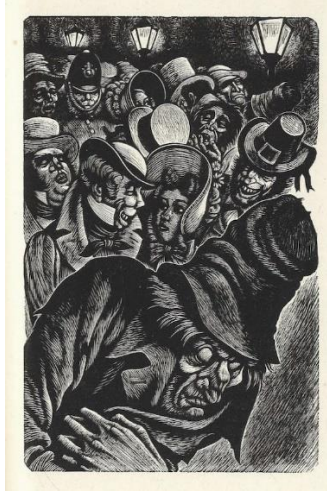
Modern dönemin metropellerinin kalabalıkların yuvası haline gelmesiyle (Şekil 2.11) bitmeyen bir devinim içinde sürüklenen yığınlar Edgar Allan Poe'nun da ilgisini çekmiştir. Poe'nun 1840 yılında yayımlanan "Kalabalıkların Adamı" adlı kısa öyküsündeki yaşlı adam karakteri, flâneur tipinin karşılığıdır. Baudelaire'in, flâneur'ü 'l'homme des foules' yani “kalabalığın adamı” olarak nitelendirmesi de bununla ilişkilidir.



Şekil 2.11 : Boulevard des Capucines, J. Béraud

(https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_B%C3%A9raud#/media/File:Jean_B%C3%A9raud_Boulevard_des_capucines.jpg)

Poe'nun Baudelaire üzerinde bıraktığı etki bununla da sınırlı değildir, Baudelaire, Poe'ya hayranlık duyduğunu her zaman dile getirmiş ve onun düşünce dünyasından ilham almıştır. Baudelaire, Edgar Allan Poe'nun eseriyle ilk kez 1847'de Ocak ayının sonunda çıkan *Fourierci La Démocratie Pacifique* gazetesinde karşılaşmıştır. Poe'nun 1843 tarihli "Kara Kedi" adlı kısa öyküsünün Fransızca çevirisini görmesiyle birlikte, Poe ile ilgili yazılan her şeyi araştırmaya başlamıştır (Pichois, 1989). "Baudelaire, Poe'nun şiirlerini ve hikâyelerini okuduğunda "yalnızca hayalini kurduğum konuların değil, düşündüğüm cümlelerin de onun tarafından yirmi yıl önce yazıldığını gördüm" diyordu" (Ackyord, 2017, s. 131). Poe'ya duyduğu hayranlık sonucu yazarın eserlerini Fransızcaya çevirmeye başlamıştır. Poe'nun kısa öyküsü "Mesmeric Revelation" ile başlayan bu serüven çok sayıda öykü ve şiirle devam etmiş, Kalabalıkların Adamı öyküsü de bunların arasında yerini almıştır. (Şekil 2.12)



Şekil 2.12: Fritz Eichenberg'in Kalabalıkların Adamı öyküsü çizimi (New York, 1944)

(<https://biblioklept.org/2015/06/28/illustration-for-edgar-allan-poes-story-the-man-of-the-crowd-fritz-eichenberg/>)

Öykünün başında, iyileşmekte olduğu anlaşılan anlatıcı Londra'da bir kahvehanede oturmaktadır ve penceresinin önünden geçen kalabalıkları nasıl gözlemlediğini anlatmaktadır. Sayısız farklı figürü, giysiyi, edayı, yürüyüşü, çehreyi ve yüz ifadesini büyük bir dikkatle incelemeye başlamıştır. Poe'nun anlatıcısı kalabalığı tespit etmeye, gazete ilanlarını incelemeye, odadaki kargaşayı gözlemlemeye ve buğulu camlardan sokağa bakmaya devam ederken, gece ilerlediğinde şaşırtıcı bir yüzle karşılaşır ve bu gizemli yabancıyı, “kalabalığın adamını” takip eder.

İlk başta hareketliliğin had safhada olduğu, işlek caddelerde dolaşan yaşlı adamın daha az kalabalık bir ara sokağa sapmasıyla birlikte değişen tavrı anlatıcının dikkatini çeker. Yavaşlayan adımlarıyla, kararsız ve amaçsız bir ruh haline bürünen adam biraz sonra hayatla dolup taşan parlak ışıklı bir meydana döndüğünde önceki hareketli ve neşeli tavrına geri döner. (Poe, 2021) Girdiği تنها sokağın etkisiyle şaşkına dönen karakterin, kalabalıkla buluşması ve insanların arasına karışması sonucunda hareketlerinde yaşanan dönüşüm öykünün birkaç yerinde tekrarlanır. Poe'nun pazar olarak tanımladığı belki de bir pasaj olan yere giren yaşlı adam burada dükkân dükkân gezer, hiçbir şey almaz ve etrafındaki nesnelere boş bakışlarla bakar; davranışlarına tamamen hayret eden anlatıcı ise onu anlamlandırmaya çalışmak için takibine devam eder. Dükkânlar kapandığında adam tiyatro bölgesine doğru ilerleyerek kapıların önünde biriken kalabalığın arasına karışır; anlatıcı onun en

yoğun kalabalığı takip ettiğini tahmin etmektedir, ancak her şeye rağmen, hareketlerinin tuhaflığını bir türlü anlayamaz (Poe, 2021).

“Poe'ya göre *Flâneur*, her şeyden önce kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir. Bundan ötürü kalabalığı arar; kalabalık içerisinde saklanması için nedeni de, sözü edilen tedirginlik çıkış noktası alınarak aranabilir. Poe asosyal ile *Flâneur* arasındaki ayrımı bilerek söyler” (Benjamin, 2002, s.143). Kalabalıkların Adamı öyküsündeki flâneur insan yığınından, kargaşadan ve kalabalıklardan uzak kaldığı anda tuhaf hareketler sergiler, bu da karakterin içinde bulunduğu tedirgin ruh haliyle ilişkilidir.

Kalabalıkların arasında yürümek; nefes almayı ve sokakların ritmini takip etmeyi sağlar. “Kalabalığın Adamı” öyküsündeki karakter okuyucuya sadece nefes almanın bile zevk verdiğini söyler. (Poe, 2021) Baudelaire için, kalabalıkta nefes alan “yalnız ve düşünen gezgin bu evrensel kaynaşmadan eşsiz bir sarhoşluğa erer” (Baudelaire, 2013, s.26).

Karanlık çökerken, “Kalabalıkların Adamı” öyküsünün anlatıcısı gözlerinin önünden geçen kalabalığı betimler. “Kapının önünden yoğun bir insan seli iki kol halinde akıyordu. Akşamın bu saatlerinde hiç böyle bir durumla karşılaşmamıştım; insan kafalarından oluşan bu çalkantılı deniz içimi yepyeni, tatlı bir duyguyla doldurdu” (Poe, 2021, s.310). Baudelaire de Poe’nun anlatıcısına benzer şekilde kalabalıktan zevk alma duygusunu yüceltir. Paris Sıkıntısı başlıklı kitabının “Kalabalıklar ” adlı bölümünde, kalabalıktan zevk almanın bir sanat olduğunu yazar; bu durumu aynı zamanda canlılığın eğlenceli dünyasından keyif alma olarak görmektedir. Ruhunu, beklenmedik bir olaya, yoldan geçen herhangi bir yabancıya teslim etme düşüncesine kapılmıştır (Baudelaire, 2013). Kalabalıkların içinde olmak ve ona eşlik etmek bazılarına doğuştan gelen bir yetenek gibi işlenmiştir, onlar sokağın büyümesine, hareketliliğine ve tuhaflığına sürüklenip gitmektedir.

“Herkes yıkanamaz kalabalığın denizinde; bazı insanlar vardır, daha beşikteyken kılıktan kılığa girmenin, kalabalığa karışıp yüzünü gizlemenin, eve duyulan kinin ve yolculuğun zevkini üfler kulaklarına bir peri, işte yalnız o kişi, canlılık içinde kana kana sarhoş olur, hem de insan türünün sırtından sağlar içkisini” (Baudelaire, 2013, s.26).

Poe ve Baudelaire tarafından betimlenen kalabalığın geçici güzelliği, flâneur ve dedektif karakterlerinin çıkış noktasıdır. Benjamin, Poe'nun kaleminden çıkan kalabalıkların adamını tıpkı bir flâneur'un portresi gibi okur; kalabalıkların içine karışan, bir dedektif misali kalabalıkların izini süren karakterin tembelliği yalnızca görünüştedir, olayları anında kapar ve gözlem yeteneği oldukça gelişmiştir. (Benjamin, 2002) Benjamin tam da bu sebeplerden dolayı Baudelaire'in flâneur'ünü Poe'nun hikâyelerindeki gizlenen ve gözetleyen dedektif karakterine benzetmiştir.

"Herkesin biraz komplocu niteliği kazandığı terör zamanlarında, herkes dedektifliği oynama konumuna da gelecektir. *Flâneur*' lük bu konum için en elverişli ortamı hazırlar. Baudelaire'e göre 'gözlemci kim olduğunu gizleme sanatını her yerde uygulayan bir hükümdardır.' Böylece, istemeden dedektif olan *Flâneur* ün bu konumu, toplumsal bakımdan kendisi açısından çok elverişlidir" (Benjamin, 2002, s.134-135).

Flâneur ve dedektif birbirilerine çok yakın iki karakter olmalarının yanı sıra gözlemlediklerini ele alış biçimleri açısından birbirinden ayrılırlar. Modernleşmeyle birlikte görme eylemleri değişmeye başlamıştır. Mimetik ya da perspektif açıdan görme ve temsil kavramlarının 19. yüzyılın ilk yarısında terk edildiğini öne süren Jonathan Crary, görme rejiminin artık gözlemcinin deneyimine ve onun gözlerinin kaydettiklerine bağlı olduğunu belirtmiştir (Crary, 2015). Herkesin baktığı şeyde kendi inşa ettiği imgeler öne çıkmaktadır, böylece gözlemciye yeni bir özerklik ve üretkenlik alanı sunulmuş ve görme eylemi bireyselleşmeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak flâneur olayları kendi bakış açısından yorumlar, öznel ve tek bir görüşe sahiptir. Dedektif ise herhangi bir olay ya da objeye ilgili sorular sorarak ve kendi yorumu ile o konuya dair yapılan çeşitli yorumları inceleyerek çıkmaza giren olayı çözümlemeye çalışmaktadır.

Dedektif figürü, suçluların kalabalıklar içinde kaybolabildiği ve kurbanların örtbas edildiği kenti çevreleyen endişelerden sıyrılarak, üstün gözlem gücü sayesinde başkaları tarafından görülemeyen izleri bulup okuyabilir. Dedektif; Poe'nun romanlarında anlatının temelini oluşturan ana kahramandır ve gizli kalan olayları açığa çıkaran analizlere başvurur. Öykülerinde kalabalıkların peşine düşen Poe, aynı zamanda yazdığı romanların başkarakteri olan dedektif figürü aracılığıyla iç mekânların izini sürmüştür.

2.2 İç Mekanların Fizyonomisi

19. yüzyılda kentler olduğu kadar konut kavramı da başkalaşım geçirmiştir. Modernitenin yansımaları, sokaklardan evlere taşmış, modern bireyin yaşadığı alanların tümüne etki etmiştir. Dönemin izlenimci ressamaları ve Charles Baudelaire'in başını çektiği kimi şairler modernitenin kaynağını metropolün sunduğu yeni yaşam kültüründe aramışlardır. Kentin yarattığı keşmekeş dönemin sanatçıları arasında önemli bir esin kaynağı olarak görülürken sembolizm akımının öncüsü Stephane Mallarmé çağdaşlarından farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Şair, 1876'da yazdığı İzlenimciler ve Edouard Manet başlıklı metninde modern yaşamın büyük bölümünün kapıların ardında geçtiğini belirtir (Mallarmé, 1986). Moderniteyi dışarı yerine içeride arayan bu bakış açısına göre iç mekânın sunduğu deneyimler dışsal keşiflerin önüne geçmiştir. Dönemin resim alanında verilen örnekleri arasında özellikle de portre çalışmalarda arka planı süsleyen iç mekânlar, resmedilen bireyin bir tezahürü olarak yer almışlardır. Bu konuya dair yazar Edmond Duranty, resme konu olan kişinin bulunduğu ortamdan ayrı düşünölemeyeceğini, iç mekânın da poz veren kişinin bir yansıması olarak resmedilebileceğini önermektedir. Resmin arka planında görünenler bireyin ekonomik durumunu, ait olduğu toplumsal sınıfı ve yaptığı işi simgeleyen eşyalar, perdeler, şömineler ve duvarlardır (Duranty, 1986).



Şekil 2.13: Edgar Degas'ın Edmond Duranty portresi

Tüm bunların temeline inildiğinde, iç mekâna atfedilen önemin artmasında şüphesiz ki 1830’larda başlayan Louis Philippe döneminin getirdiği değişimler etkili olmuştur. Fransa'daki 1830 Devriminin ardından Temmuz monarşisi olarak adlandırılan dönemde, liberal görüşlü Louis Philippe kral olur. Marx’a göre “Louis-Philippe döneminde egemen olan sınıf, Fransız burjuvazisi değil, onun bir kesimiydi: Bankacılar, borsa kralları, demiryolu kralları, kömür ve demir madenleri ile ormanların sahipleri, toprak sahiplerinin bunlarla birlikte hareket eden bir bölümü; yani, mali aristokrasi diye adlandırılan kesim (Marx, 2016, s. 47). Bu bağlamda, temmuz devriminin rüzgârıyla, burjuva sınıfının hedeflerine ulaştığını söylemek mümkündür. İngiliz, Fransız ve German burjuvazisi üzerine çalışma yapan Peter Gay, 19. yüzyıl burjuvazisini tanımlama girişiminin önündeki belki de en ciddi engelin, burjuvazinin kendini tanımlamaya yönelik sorunlu girişimleri olduğunu öne sürmüştür. (Gay, 1993) Burjuvazinin açılımında, iç mekânın rolü o kadar merkezidir ki, tarihsel koşullar çoğu zaman karanlıkta kalmıştır. O nedenle bir burjuva tezahürü olarak 19. yüzyıl iç mekânı burada dikkate alınması gereken kilit noktadır. Kalabalıklar yığnında kaybolan burjuvazinin kentlerden evlere, dışarıdan içeriye yönelen yaşam şekli, bulunduğu ortamda kendinden iz bırakmasına olanak sağlamıştır.

“Louis Philippe’ten başlayarak, burjuva sınıfında, özel yaşamın izlerinin büyük kentte silinip gidişinin acısını çıkarma çabasına rastlanır. Kentli, bunu kendi dört duvarının arasında gerçekleştirmeye çalışır. Kendi yeryüzü varlığının olmasa bile, en azından günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerinin sonsuzlukta yitip gitmesini engellemek, kentli için sanki bir onur sorununa dönüşmüştür... Her dokunuşun bıraktığı izi koruyan kadife ve pelüş döşemeleri ve kaplamaları yeğler, ikinci imparatorluğun son döneminin üslubu olan Makart üslubunda konut, bir tür mahfazaya dönüşür. Bu üslup, konutu insanın kılıfı sayar ve onu, kendisine ait ne varsa, hepsiyle birlikte bu kılıfa yerleştirir” (Benjamin, 2002).

İç mekân hem burjuva sakininin bıraktığı izlerin bir deposu olarak hem de bireyin kılıfı olarak tanımlanmıştır. Alıntının son cümlesinde açıkça belirtildiği gibi, kılıf aslında izlerden kaynaklanır, çünkü iç mekânın izleri koruma yeteneği onu bir kılıfa dönüştürür. Bu haliyle, içinde yaşayanın kişiliğini ya da öznelliğini açığa çıkarabileceği düşünülen bir tür heykele dönüşür. Burjuvazinin kendi kimliğini üretmesi ve var olanı sürdürmesinde iç mekânlar, mekân yerleşimi, nesnelere

yüklenen anlamlar ve evin ruhunun birey üzerindeki etkisi oldukça büyüktür (Şekil 2.14).



Şekil 2.14: 19.yy Viktoryen evinin iç mekânı

İç mekânlar dışarıdaki dünyaya karşı yalıtılmış değildir, ev sakinlerinin kentle ve kent yaşamı sonucu oluşan iş ve ticaret dünyasıyla kurduğu ilişkisi aracılığıyla ortaya çıkarılır ve 'burjuva' olarak adlandırılan toplumsal kimliğin inşasında önemli bir rol taşırlar. Bu mekânlar, metalar dünyasından kurtarılan ve bireylerin özel yaşamının güvence altına alınması için içeriye alınan eserlere tutunur; mekân, sakini ve toplanan bu nesneleri örten bir yapıya sahiptir. Yorulmak bilmeyen koleksiyoner ise nesnelerle birlikte yeni anlamlar kazanan iç mekânın, benliğin süregelen canlılığını sağlayan bir dizi pratiğe ev sahipliği yaptığının farkındadır.

Dönemin konutları ve nesnelerinin karakterini çözümleme açısından Benjamin'in Pasajlar çalışmasında yer alan iç mekânlara dair düşüncelerine değinmek gerekir. Halı, perde, mobilya ve süs eşyalarının baskın bolluğuyla dolup taşan 19. yüzyıl iç mekânı Benjamin'in bitmemiş çalışması Pasajlar'ın ana temalarından biridir. Benjamin 'Pasajlar' çalışmasında, demir konstrüksiyon ve cam mimarinin yüceltildiği pasajlarla döşemelik kumaşların serildiği iç mekânları bir araya getirir. Pasajlar, modernleşen şehrin simgeleri haline gelen teknoloji ve ticaretin birlikte hareket edişini işaret ederken; döşemeler ve kumaşlar ise şehirden ve onun yabancılaştırıcı deneyim biçimlerinden kaçış yeri olarak ev içini temsil eder. Benjamin, pasajları, içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlendiği mekânlar olarak görür. Evin içi dışarıya taşınır, sokak odaya, oda da sokağa dönüşür. "Pasajlar caddeyle içmekân (Interieur) arası bir şeydir... Pasajlarda cadde, başka yerlerdekinden çok daha fazla olmak üzere, kendini kitlenin döşenmiş ve yaşanmış içmekânı niteliğiyle

sergilerdi.” (Benjamin, 2002) Ne içerisi ne de dışarısı olan pasajlar, konutun mahremiyeti ile kentin kamusalılığı arasında duran bir geçiş mekânıdır.

Pasajlar Projesi'ni 19. yüzyılın parçalanmış bir tarih yazımı olarak üreten Benjamin için, ortaya çıkan iç mekân ve onunla ilişkili konut ve evsellik gibi kavramlar dönemin yaşam biçimini belirleyen en önemli etkenlerdir. Burjuvazi için konut, iş yerinden ayrılmış ve bu ayrımla birlikte iç mekânın ortaya çıkışına neden olan koşullar mümkün kılınmıştır. Bireyin hareket alanının özel ve kamusal olarak ayrılmasıyla birlikte, ev ve iş yeri karşı karşıya gelmiştir. Ev, yaşam alanı olarak konumlanarak iç mekânı üretmiştir. Onun tamamlayıcısı ise çalışma alanı / iş yeri olmuştur. İş yerinde gerçeklik kavramıyla yüzleşerek, yaşamın gereklilikleriyle uğraşmak zorunda olan birey, varlığını sürdürmek için yanılsamalarla oyalandığı iç mekâna gereksinim duyar böylece iç mekânda bütün bir evreni temsil eden fantazmagoriler ortaya çıkar. İç mekân, mesafeleri ve zamanı aşan, uzak-yakın ya da geçmiş-gelecek demeden geniş bir kapsama yayılır, hayal edilemeyecek zenginlikler sunar. Tiyatro sahnesine dönen dünyada, bireyin salonu locaya dönüşmüştür. (Benjamin, 2002)



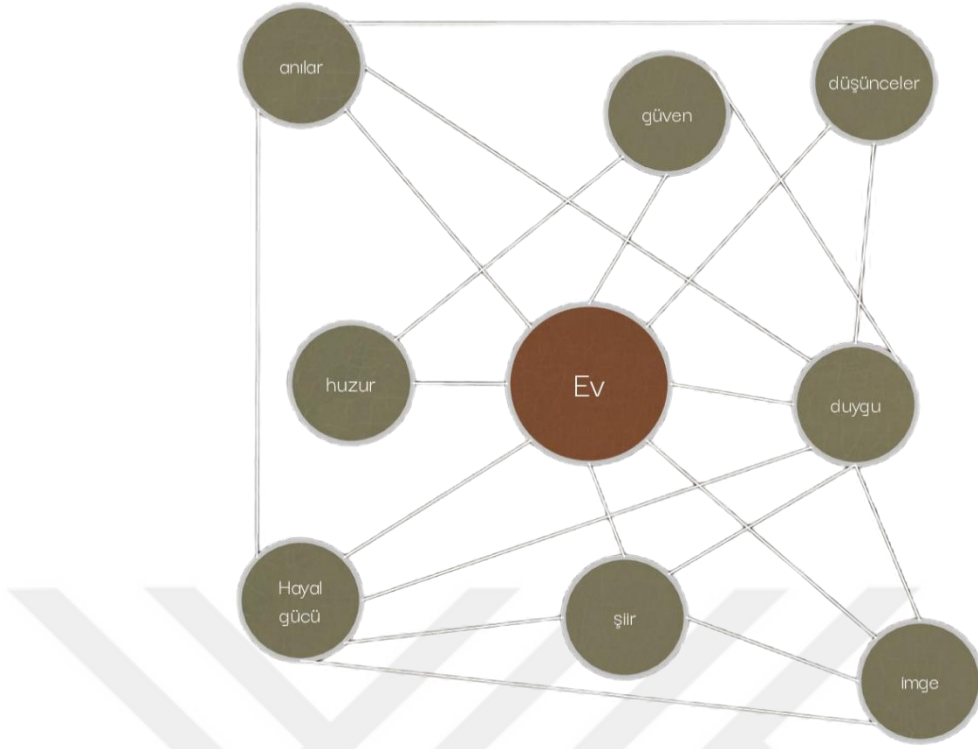
Şekil 2.15: 19. yy Paris konutu iç mekânı (<https://victorianparis.wordpress.com/tag/interiors-in-19th-century-paris/>)

İç mekânın düşsel yönünü anlamak için Baudelaire'in 1862'de yazdığı 'İkili Oda' yazısı yol göstericidir. 'Düşsel bir oda' betimlemesiyle başlar ve "Eşyaların biçimleri uzamış, bitkin ve hantal. Düşe dalmış bir halleri var; bitki ve madenler gibi uyurgezer bir yaşamları var sanki. Kumaşlar sessiz bir dil konuşuyor, çiçekler gibi, batan güneşler gibi." satırlarıyla devam eder (Baudelaire, 2013, s. 10).

Baudelaire'in iç mekânı, somut olmayan, gerçek dışı bir deneyimin bağlamıdır. Bireyin eş zamanlı olarak hem dünyadan uzaklaşmasını hem de dünyaya ait olmasını simgelemektedir. İç mekân, zamanın hayal içinde askıya alındığı bir yer olduğu kadar, zamanın durmaksızın aktığını vurgulayan ve gerçekliği kaydeden bir alan olarak da tanımlanmaktadır.

'İkili Oda', ev içi mekânın 19. yüzyılda hem bir kavram hem de somut bir tezahür olarak ortaya çıkışını simgeler. Şiirsel yazı, iç mekânın çift anlamlılığı hissini yakalar; bu his, iç mekânın mekânsallığa dair gerçekliğini - Baudelaire'in izbe olarak tanımladığı odasını - ve aynı zamanda hayal edilebilen, düşlenebilen ve bu şekilde yaşanabilen bir imge olması durumunu içermektedir.

Gaston Bachelard ise evi düşünceler, hatıralar ve hayal gücüyle inşa edilen düşsel bir barınak olarak okur. (Bachelard, 1996) Fiziksel yapısı ve geometrik özellikleriyle bireyi dış dünyanın tekinsizliklerinden muhafaza eden ve korunaklı bir yaşam alanı sunan ev aynı zamanda düşlerin ve anıların yuvası olur. Modern yaşantının bir sonucu olarak belirsizlikler ve tehlikelerle dolan sokakların kaotikliğinden uzakta duran, sakinlerine güven ve huzur vermeyi vaat eden evde, dışarıdaki gerçekliğin ortadan kaldırılmasıyla hayal kurmayı mümkün kılan bir atmosfer oluşur. Böylece evin mekânsal karakteri ölçülebilir olmaktan çıkarak düşsel bir anlam kazanır ve Baudelaire gibi Bachelard da mekânın çift anlamlı yapısına dikkat çeker. “Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir” (Bachelard, 1996, s. 39). Sonsuz hayallerin ve içsellüğün kilidini açan bir anahtar görevi gören ev, tüm duyguları ve hisleri içinde barındırır, bilinçdışıyla ilintili olarak mutlulukların ve korkuların bir arada yaşadığı bir alandır. Şiirsel imgelemin kaynağı olan bu duygular mekânla ve evle ilişkilendirilmektedir. (Şekil 2.16)



Şekil: 2.16 : Mekanın Poetikası – Ev Grafiği (İrem ULUIŞIK)

Bachelard, Mekânın Poetikası kitabında evi bir tür şiir olarak okur, öte yandan Heidegger ise Şiirsel Olarak İnsan Yaşar metninde şiiri özel bir bina ve yapı türü olarak kabul eder (Fuss, 2004). Her iki düşünür de mekân ve şiir kavramları arasında bir ilişki kurar. Şiirsel imgelerle hayat bulan ve anlamlaşan mekân, bireyi olduğu yerden alıp uzaklara savurur, ruha dokunan hayallere kapı açar. Şiirsellik hayal gücünün dışavurumu ve yansıması, ruh halinin açığa çıkışı olarak düşünülürse, ev de insan ruhunun çözülmesi için araç niteliği taşır. İç mekânın felsefesini anlamak veya onu kavramlaştırmak da mekânın şiirselleşmesiyle mümkün olur.

Mimari bir yapıya yerleşen imgelerin, orada yaşayan sakinin ya da oraya gelen konunun üzerinde bıraktığı çarpıcı hisler, korkular ve hüznler hayal gücünü besler, düşüncenin sonsuz dehlizlerinde gezinmesini sağlar. Bachelard, yazılarında şiirsel mekânı keşfetmeyi arzular, ruh ve bedene, yetişkinlik ve çocukluğa dair imgeleri evle ilişkilendirmeyi amaç edinir. İmgeler hayallerin tetikleyicisi olmanın dışında gömülü hatıraları da canlandırır.

Evin bütününe yayılan, odalarından köşe bucaklara, mahzenden tavan aralarına farklı alanları mesken edinen anılar kendilerine sığınacak bir yer bulmuştur.

“Burada mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek -gariptir!- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Yıkılıp gitmiş süreleri yeniden yaşayamayız. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü genlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir; herbiri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine” (Bachelard, 1996, s. 42).

Anılarla dolup taşan, onların yuvası haline gelen mekânlar bir açıdan bu anıların belleğini oluşturmaktadır. Ev ise bireyin yaşamından izler taşıyan en temel anıların barındığı alandır. Çocukluk dönemini kapsayan silikleşmiş bir zaman dilimini, yaşanan ilk deneyimleri kucaklar. “Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde "barındırılmıştır". Bilinçsizliğimiz "barındırılmıştır". Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve "evleri", "odaları" sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz.” (Bachelard, 1996, s. 32)

Anılar ve yaşanmışlıklar sadece kişilerin iç dünyalarına dair göstergeler sunmakla kalmaz aynı zamanda evin kuytu köşelerine sığınarak bireyi dış dünyaya karşı muhafaza eder. Böylece korunaklı ve güvenli bir hale gelen ev kişiye özel bir alan tanıyarak onun mahremiyetle olan ilişkisini güçlendirir. Kişisel yaşamın sürdürüldüğü alanlar olarak kodlanan evlerde bastırılmış duygular, düşünceler ve bireye ait izler çeşitli köşelere yerleşmiştir. Bütün bu bastırılan ve gizli kalanların açığa çıkmasıyla, içeri ve dışarı arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Özel alan kavramının giderek silikleşmesi sonucu mahremiyet duygusu sarsılır ve eve tekinsizlik hâkim olmaya başlar.

Tekinsizlik, Freudyen bir kavram olarak bilinse de ilk olarak Alman psikiyatrist Ernst Jenstch’in 1906’da yayınlanan ‘Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine’ adlı makalesinde kullanılmıştır. Jenstch tekinsizliği yeni, ilk kez karşılaşılan ve bilinmeyen bir durumu deneyimlemekle eş tutar ve tekinsizliğin belirsizlik hissini çoğalttığını savunur. (Jenstch, 2008) Tekinsizliğin Almanca karşılığı olan unheimlich, ev ve yuva anlamlarına gelen heim ile samimi, güvenli ve huzurlu bir hissi ifade eden heimlich kelimelerinden türemiştir. Böylece tekinsiz atmosferlerin oluştuğu yerlerde, birey evinde hissettiği rahatlığa erişememeye, anlamlandıramadığı bu yabancı durum karşısında yolunu kaybetmeye başlamıştır.

Tekinsizliği 1919 tarihli aynı adlı makalesinde gündeme getiren Sigmund Freud ise bu terimi, aynı anda hem tanıdık hem de yabancı olan bir deneyimi tanımlamak için kullanır. Freud'un 'Das Unheimlich' olarak adlandırdığı bu terim Jenstch'in 'yabancı' kelimesiyle bağdaştırdığı 'unheimlich' kavramından farklı olarak tanıdık olanın yabancılaşmasına odaklanır. Freud'un icadı olan tekinsizlik kavramı, eş zamanlı olarak zıt anlamlı kavramları bir araya getirmesi nedeniyle önemlidir. Tekinsizlik hem evi, evle ilgili olanı çağrıştıran, tanıdık, bildik gibi karşılıkları olan hem de yabancılaşmış ve huzursuz ifadelerini barındıran bir kavramdır. Öte yandan heimlich evcil anlamının yanı sıra gizlenen, gözden uzak tutulan, mahrem olarak da tanımlanır. Böylece tekinsizlik, gizli olanın açığa çıkması, teşhir edilmesi, tanıdık olanın yabancılaşması gibi ikililikler içerir. "...tekinsiz gerçekte yeni ve yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir" (Freud, 2016, 347). Mekânda bastırılan şeyler dehşet verici bir biçimde geri gelir.

Tavan arasından mahzene dikey yönde uzanan bir imge sunan ev, bastırılan şeylere mesken olur, tekinsiz olanı gizler ve anılar biriktirir. Sırasıyla rasyonalite ve irrasyonalite kavramlarına karşılık gelen tavan arası ve mahzenin mekânsal çerçevesini her iki alanın kutupsallığından doğan ifadeler oluşturur. Tavan arasına çıkmanın nedeni oldukça açıktır, çünkü orası insanları yalnızca hava koşullarından korumakla kalmaz, aynı zamanda evin tüm yapısını da görünür kılar. Bachelard'ın Mekânın Poetikası'nda tavan arası, zihin açıklığını temsil eden bir metafordur. Mahzen ise tam tersine, evin karanlık yönünü, yeraltı dünyasını simgeleyen, irrasyonel varlığıdır. (Bachelard, 1996) Mahzen, insanın içinde büyüyen korkularını, tavan arası da unutulan nesneleri barındırmaktadır. Biçimlenmemiş imgenin mekânları olan mahzen ve tavan arası, geçmişin kalıntılarını, artık kullanılmayan eşyaları saklayan, hafızanın ve ihmal edilen nesnelerin deposu olan yerlerdir. Düşlerde görünen bu mekânlar farklı türlerde hayallerin üretilmesine olanak tanır.

İç mekânların düşler ve duygularla kodlanması mekânın ve nesnelerin ev sakinleri üzerinde bıraktığı etki ile ilişkilidir. Böylece iç mekân tasarımı ve mobilyalarla ilgili Avrupa ve Amerika'daki örnekleri inceleyen Muthesius, 19. yüzyıl ev içi mekân anlayışında 'etki' ve 'ruh hali' kavramlarını ön plana çıkarmıştır. Muthesius, 19. yüzyıl

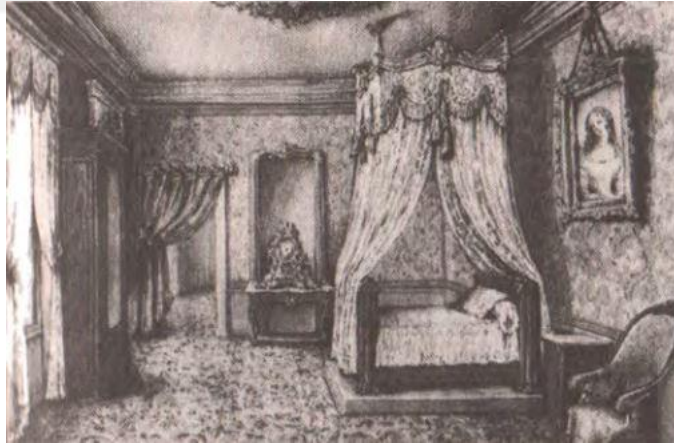
iç mekân tasarımının tarihini yüzyılın başındaki geleneksel ve neoklasik dekorlardan, bu ortamların içinde yaşayanları kuşatan belirli bir aura veya ambiyans yaratmak üzere tasarlanan şiirsel iç mekânlara uzanan bir tarih olarak okumaktadır. (Muthesius, 2009) Yüzyılın tamamını kapsamakla birlikte, 1820'lerden 1870'lere kadar olan dönem ile beraber, bireylerin evlere çekildiği, zamanının büyük çoğunluğunu buralarda geçirdiği on yıllara vurgu yapılmaktadır. Thornton'un ifadesiyle romantizmin 19. yüzyıla düşürdüğü gölgeye denk gelen bu dönemde, 'ruh hali' ve 'atmosfere' duyulan ilgi, aile ve arkadaşlarla samimi bir birliktelik ve dış dünyadan kaçış yeri olan evle ilgili gitgide artan bir meşguliyetin sonucudur. (Thornton, 1984) Evdeki özel odaların (yatak odaları, çalışma odaları, sigara odaları, kütüphaneler, yatak odaları) sayısının artması, yalnızlığa çekilmeye ve düşüncelere dalmaya izin verdiği için ruhani açıdan içe dönmeyi teşvik etmektedir. Dolayısıyla şiirsel ev, hayatın gündemini oluşturan kısacık anların mekânı olarak insanların içsel yaşamlarında merkezi bir rol üstlenmiştir.

2.3 Kişiselleşen İç Mekanlar ve Nesneler

Duygular, arzular, hülyalar, yaşama dair ne varsa hepsi mekânın içinde barınır. Bireyin kişisel dünyası, kimliği, hatıraları, hisleri iç mekâna yansımaktadır. Bu nedenle modern birey ve onun yaşam alanı olan konut imgesi üzerine çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Benjamin mesken tutmayı 19. yüzyılın var olma biçimi olarak görür ancak bu varoluşun kökeni ev değil 'kabuk'tur. Mesken ise sahibinin izlerini koruyucu bir tabaka ile ayrıştırma işlevi görür. Bu nedenle mesken tutmak, içinde yaşayanın izlerini barındıran bir kabuk üretmektir. 19. yüzyıla özgü kapalılık, muhafazakârlık ve korumacılığı temsil eden bu kabuk, 20. yüzyılın geçirgenlik ve şeffaflığı ile kaybolmaya başlar (Benjamin, 1999). Bireyin dış dünyadan korunmasını sağlayan kabuk ya da mesken, özel anlarla donatılmıştır. 19. yüzyılda yeni anlamlar edinen iç mekânların görülmesiyle birlikte bireyin özel yaşamı da tarih sahnesine çıkmıştır. Dolayısıyla mahremiyet ve evsellik olguları yüzyıl boyunca önem kazanan kavramlar haline gelmiştir. Bu kavramlara odaklanan en önemli çalışmalardan biri olan 'Özel Hayatın Tarihi' kitabının 4. cildinde, konut iç mekânının, orada yaşayan bireyin bıraktığı izlerle oluştuğu savunulur ve bu izlerin o mekânda bulunabileceği

fikri ele alınır. (Perrot&Guerrand, 2008) Tüm bu izler bir arada düşünöldüğünde, o dönemde yaşayan bireylerin özel hayatlarında edindikleri tecröbelere ve yaşam tarzlarına dair bilgi edinilebilir.

Michelle Perrot ve Roger-Henri Guerrand, özelleşen ve kişiselleşen bir iç mekânı belirleyen faktörün mekânın fiziksel doğasından çok nesnelerin seçimi ve düzenlenmesi olduğunu öne sürmektedir. Perrot ve Guerrand, bakımevine kapatılan ve eski ev eşyalarını istifleyen yaşlı insanlarla ilgili olarak eşyaların onlara ait olduğunu ve hepsi bir araya geldiğinde evi sembolize ettiğini söylerler. (Perrot&Guerrand, 2008). Bu nedenle bireyin deneyimleri ve anılarıyla dolu nesnelerde öznenin izlerine rastlanır, bu da mekânın kişiselleşmesine ve birey tarafından içselleştirilmesine yol açar (Şekil 2.17). 1880'lerde bir burjuva odasına girildiğinde, yaydığı tüm rahatlığa rağmen, edinilen en güçlü izlenim, oraya girilmemesi gerektiği yönündedir çünkü gerçekten de o oda sadece orada yaşayan kişiye aittir. Sahibinin şöminenin üzerindeki süslemelerde, koltuklardaki anti makaslarda, pencerelerde, şöminenin önündeki perdede iz bırakmadığı hiçbir nokta yoktur. (Benjamin, 2016)



Şekil 2.17: Bir oda için dekorasyon taslağı, 1844. (Perrot&Guerrand, 2008)

Odaklarını burjuvanın gündelik pratiklerine çeviren Perrot ve Guerrand, iç mekânın oluşumunda 'süsleme' ve 'örtme' kavramlarının öne çıkmasının Paris burjuvazisi için önemli olduğunu ileri sürmektedir. Çünkü bu kavramlar sembolik olarak bireyi sokakların tehlikeli atmosferinden korumakta ve zengin bir görüntü sunmaktadırlar. O dönemin insanları, hiçbir duvar ya da zeminin çıplak kalmaması arzusunu taşımaktaydı, çünkü çıplak ve boş yüzeyler yoksulluğun işareti olarak görülüyordu.

Önde gelen burjuva dergisi L'illustration, 15 Şubat 1851 tarihli sayısında dönemin iç mekân anlayışını şöyle tanımlamıştır:

“Güzel kapı perdeleriyle, ince uzun, ipek tıkama yastıklarıyla ve pencereleri sımsıkı örten çift katlı çuha perdeleriyle [dış dünyaya] iyice kapatılmış küçük salonda toplanılır [...]. Ayakların altında iyi bir halı serilidir [...]. Bir kumaş bolluğu pencereleri süsler, şömineyi örter, ahşap doğramaları saklar. Kuru tahta ve soğuk mermer, kadifenin veya kaplama kumaşlarıyla halıların altına gizlenmiştir” (Perrot&Guerrand, 2008, s. 359).

Burjuvazinin iz bırakma yoluyla bir mekânı sahiplenmesi sonucu, sakinin benliği ile sahiplenilen nesneler arasında ikircikli bir ilişki kurulur. Bu ikircikli ilişkinin bir işareti de, kişinin bireyselliğini tanımlayabileceği ve geliştirebileceği özel bir alan kurma arzusu olmasıdır. Konut, bireyin kişiliğine dair ipuçları barındıran özel alışkanlıklarını sürdürmesi için ona mahrem bir ortam sunar. Kamusal yaşamda edinilmesi güç olan deneyimlere evin mahrem alanı ev sahipliği yapar.

Benjamin koleksiyoneri, modern bireyin ve özerk sanatın sığınağı olan iç mekânın 'gerçek sakini' olarak kabul eder. (Benjamin, 2002) Metalaşan nesneleri işlevlerinden kurtarmayı amaçlayan kokeksiyoncu, onlara gündelik hayatta mecbur oldukları “kullanım değeri” yerine koleksiyoner değeri kazandırır. Koleksiyoner iç mekânda yaşayan herhangi bir bireyden farklıdır, nesneleri varoluşlarının dışında başka bir anlamla ilişkilendirme çabasındadır. Nesnelerin faydalı olma yükümlülüğünden kurtulduğu bir dünyayı düşlemekten zevk alan koleksiyoner onları yalnızca işlevselliklerinden koparmakla kalmaz aynı zamanda bu nesnelere bir dedektif gibi yaklaşır, görünenin ötesine, başka katmanların peşine düşer, nesneyi kullanılma mecburiyetinin dışında yepyeni anlamlarla süsler. Bir dedektif misali iz sürer, nesnenin serüvenine ortak olur, objenin doğuşundan başlayarak ona sahip olduğu zamana kadar geçen süreyi inceler. Özdeşleştiği zaman ve mekândan uzaklaşan, yok olma tehlikesi atlatan nesne, bugüne taşıdığı izlerle biricikliğini ispatlar. Bir koleksiyona ait olan nesnelerin her birinin kendi öyküsü vardır. Koleksiyoner ise nesnenin ait olduğu geçmişin anılarını arkasına alır, perdelenen ve saklı kalanın hikâyesini anlatır.

19. yüzyılın başından itibaren endüstriyel üretim biçimleri, bireysel el sanatları ve atölyelerin yerini almıştır. Bir zamanlar üretici ve kullanıcı -'geleneksel olarak' aynı

kişi- arasındaki bağ aracılığıyla bütönlükleri içinde deneyimlenen nesneler, artık soyut varlıklar olarak dolaşıma girmiş, doğal bir üretim ve kullanım gerekliliğinden kaynaklanan tüm niteliklerinden arındırılmıştır. Özne olarak tanımlanan insan da böylece 'niteliksiz' bırakılmıştır. Modern yaşamın sonucu olarak metalaşan nesneler, koleksiyon aracılığıyla yeni bir kimlik üretirler ve bunun sonucunda koleksiyoner ile nesne arasında yeni bir bağ oluşur. Böylece bu tür nesneler tüketim kültürünün yol açtığı dolaşımdan koparılabilir bir hale gelir, yararlı olmanın yükümlölüğünden kurtarılabilir, çünkü her birinin kendi ruhu vardır. İç mekâna gömölerek, yeni bir ev doğası üreten nesneler koleksiyon sayesinde evin bir parçası olur.

İç mekân, koleksiyonerin nesneye sahip olduğu ve onunla iç içe geçtiği bir ortamdır. Bireyin yaşantısına dair ipuçları sunan koleksiyon aracılığıyla koleksiyonerin kişisel tarihi de inşa edilir. Susan Stewart, bir koleksiyonun seri bir şekilde edinilmesinin 'koleksiyonu ve koleksiyonerin yaşam öyküsünü tanımlamaya ya da sınıflandırmaya yol açtığı ve aynı zamanda satın almanın sistematik olarak emeğin yerine geçmesine izin verdiğini' ileri sürmüştür. (Stewart, 1984) Böylece koleksiyon, tüketimin büyüüne kapılan yabancılaşmış bir benliği yeniden şekillendirme görevi görür. Stewart'ın açıklamasına göre, koleksiyonerlikte bir içselleştirme süreci vardır. Nesneleri mevcut kılmanın tek yolu, onların kendi içimizdeki karşılığını bulmaktan geçer. Kendi varlığımızı onlarınkinin yerine koymayız; onlar bizim hayatımıza girerler. (Stewart, 1984)

Benjamin ise nesneleri içselleştirme konusunda hafızanın büyük bir rol oynadığına değinir. Burada iz kavramı çok önemli hale gelir ve Benjamin Proust'un istenç dışı bellek kavramından yola çıkarak koleksiyonun ve evin vazgeçilmez parçaları olan nesneleri hafızayla ilişkilendirir. Bu bağlamda Marcel Proust'un formüle ettiği istenç dışı bellek ve onun zıttı olarak tanımlanan istemli bellek kavramlarını göz önünde bulundurmak gereklidir. Anı veya herhangi bir durumun geçmişten bugüne taşınarak bireyin iradesiyle hatırlanması istemli belleği oluştururken bilinçdışına kaydedilen anıların duyular veya nesneler aracılığıyla ansızın ve güçlü bir şekilde belirmesi istenç dışı belleği doğurur. Bireyin geçmişte yaşadıkları şeyler nesnelere kazınan izler sayesinde ortaya çıkar. Bu nedenle geçmişe ulaşmak için herhangi bir nesneyi ya da

onun anımsattığı duyumsamaları incelemek gereklidir. Çağrışımçı yöntemle gün yüzüne çıkması güç anılar yeniden canlanmaktadır.

“Proust, terime giriş niteliğindeki gözlemlerini yansıtırken, çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Combray kentinden ne kadar az şey anımsadığını anlatır. Bir öğlen sonrasında yediği (ve sonradan sık sık sözünü edeceği) madeleine adlı bir kurabiye'nin tadı, Proust'u geçmiş zamana götürür; oysa o ana değin Proust, yalnızca dikkatin buyruğundaki bir belleğin hazır tuttuklarının sınırları içerisinde kalmıştır” (Benjamin, 2002, s 205).

Geçmiş ve şimdide, farklı zaman dilimlerinde olsa dahi tek bir nesnenin hissettirdiği duygular aynıdır. Her iki anın nesnede kesişmektedir. Proust nesnelerle ilgili "Geçmiş, zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir" demektedir. (Proust, 2009) Proustçu terimlerle ifade edilirse, önemli olan madlenin (kekin) kendisi değil, açtığı izdir. Burada nesnenin içinde barındırdığı bilgilerle anlam kazanması vurgulanmaktadır.

Geçmişte yaşanan herhangi bir anı hatırlatma gücü olan nesneler aynı zamanda mekânsal hafızayı besleyerek bulunduğu odayla, evle ve içinde yaşayan sakinlerle derin ilişkiler kurar.

“Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” gibi algılanmaktadırlar. Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir” (Baudrillard 2011, s. 22).

Bireylerin nesnelere yükledikleri anlamlar ve değerler, onlara daha önce yaşadıkları mekâna yönelik bilgileri anımsatma ve belleklerinin mekânla ilişkilenen bölümünün canlı tutmalarını sağlama konusunda kayda değer bir etkiye sahiptir. Ancak bireyin mekânla ilişkisini inşa ederken, nesneler aracılığıyla görünür kılınan hatıraların, düşlerin, deneyimlerin ve yaşanmışlıkların rolünü göz ardı etmemek önemlidir.

Aksu Bora, mekânı saf yapı olarak görmeyen, onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak ifade eden Alman düşünür Martin Heidegger'den aktarırken, mekânları ve şeyleri kendi etkinliklerimizi çevreleyecek biçimde düzenlediğimizi, böylece biz onları düzenledikten sonra mekânlar ve şeylerin kendi aralarında ilişkiler kurduğunu,

aynı zamanda, yerleşenlerin de mekânlarla, şeylerle, birbirleriyle ilişkilendiğini belirtiyor. (Bora, 2009).

Her birinin bir ruhu olan mobilyalar, ev sakini ve mekân ilişkisinin dinamiklerine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Evi dolduran mobilyaların, süslerin ve başka nesnelerin birikimi bireysel seçimin sonucu ve kaynağıdır. Bu da kişinin yaşadığı iç mekânı daha kişisel ve ona ait bir hale getirmesine olanak tanır. Böylelikle iç mekândaki her bir unsur orada oturan kişinin izlerini taşır. Benjamin'in dikkatini iç mekânda toplanan nesnelerden çok bu nesneler için yapılmış kılıflar çekmiştir çünkü bireyin kendine dair bıraktığı izler kılıflara tutunmaktadır. Bireyler, 19. yüzyılda pek çok şey için kılıflar ve örtüler icat etmiştir. “Bıkmak nedir bilmeksizin, bir sürü eşyanın kalıbını çıkarır; terlikler, cep saatleri, termometreler, yumurta kapları, çatal-bıçak takımları ve şemsiyeler için mahfazalar ve kılıflar hazırlamaya çalışır. Her dokunuşun bıraktığı izi koruyan kadife ve pelüş döşemeleri ve kaplamaları yeğler...” (Benjamin 2002, s.140)

Kentten iç mekânlara, odalardan eşyalara ve kılıflara uzanan 19. yüzyıla özgü mekânlar ve nesnelerin dünyası çağın ruhunu ve atmosferini çözümlemek için önemli araçlardır. Aynı şekilde çağın kendisi olan zaman da tüm bu mekânların ve nesnelerin poetikasının yazılmasında belirleyici bir rol üstlenir. Mimarlık disiplini ve edebi anlatıların kurgularında kayda değer bir etki bırakan zaman ve mekânın bir arada oluşu üzerinden fiziksel dünyanın parçası olan kent-mekân ve nesne üçlüsünün evreni Poe tarafından 19. yüzyılda ortaya çıkarılan dedektiflik öyküleri bağlamında araştırılacaktır. Ancak öncesinde dedektif öykülerinin doğuşu ile kent, mekân ve nesnelerde dönemin etkisiyle ortaya çıkan suç atmosferi üzerinde durulacaktır.



3. DEDEKTİF KURGUNUN VE SUÇ MEKÂNLARININ DOĞUŞU

Kökeni 19. yüzyıla dayanan dedektiflik / polisiye romanları, modernleşme ve sanayileşmenin rüzgârıyla dönüşüm geçiren toplumsal yapının bir sonucu olarak gelişmiş, çağın ruhunu yansıtan dedektif karakterinin çözümlemelerini merkezine alarak edebiyat dünyasında yerini almıştır. Dedektif öykülerinin önceki yüzyıllarda varlık gösterememesinin başlıca nedenlerinden biri kentleşmenin tam anlamıyla gerçekleşmemesiyle ilgilidir. Önceleri çoğu insan birbirine yakın çevrelerde yaşamını sürdürüyor ve temas ettikleri kişileri tanıyorken, endüstrielleşmenin artmasıyla kalabalıklarla dolmaya başlayan kentler günlük yaşamda daha fazla yabancıyla etkileşime girilmesine yol açmıştır. Şüphe ve belirsizlik duyguları yoğunlaşan kitlelerin çoğaldığı ve suç oranlarının arttığı yerler haline gelen kentler, dedektiflik türünün gelişmesine zemin hazırlamıştır. Benjamin, bu durumla ilgili olarak 1798’de Parisli bir ajanın kayıtlara geçen gözlemini aktarır. “Her bireyin ötekilere yabancı olduğu, dolayısıyla da kimseden utanma gereğini duymadığı, yoğun bir kitle içerisinde iyi bir yaşama biçimini koruyabilmek, neredeyse olanaksız” (Benjamin, 2002, s.134). Benjamin kitlenin; topluma aykırı olanı, onu kovalayanlardan koruyan bir sığınağa dönüştüğüne değinir. Kitlenin korkutucu yanını yansıtan bu durum dedektif öykülerinin kaynakları arasındadır.

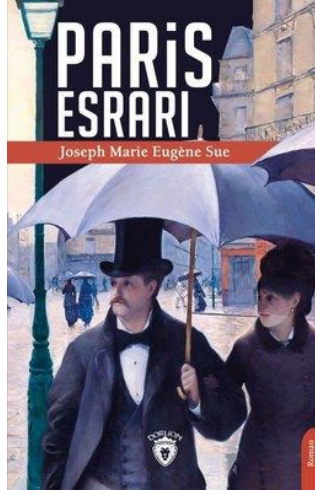


Şekil 3.18 : Paris Boulevard Montmartre. C. Pissarro. (1897).

https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_in_the_Belle_%C3%89poque

Yabancılaşmış birey, izini kaybettirmek için kent yaşamına, kalabalıkların arasına karışır. Benjamin için (2002) “dedektif öyküsünün başlangıçtaki toplumsal içeriği, bireyin izlerinin büyük kentin kalabalığında silinmesidir” (s.137). Bu görüşe göre, dedektiflik öyküsü, bireylerin “kalabalığın adamı” gibi kitlelerin denizinde kaybolacak kadar görünmez hale geldiği ya da şehrin karanlık ve güçlü akıntısına kapıldığı (Şekil 3.18) kent ortamının ürkütücü belirsizliğinden doğmuştur. Suçluların kalabalıklar içinde kaybolabildiği ve kurbanların örtbas edildiği kenti çepeçevre saran endişelerden, üstün gözlem gücü sayesinde, yok edilmemiş, yalnızca başkaları tarafından görülemeyen izleri bulup okuyabilen dedektif figürü ortaya çıkmıştır. David Frisby, *Modernlik Fragmanları* kitabında, dedektifin başlıca kaygısını bireylerin biricikliği, özellikleri ve izleri olarak belirtmiştir (Frisby, 2012). Dedektifin görevi, bireyi kent kalabalığından kurtarmak, belirsiz ve görünmez olanı görünür kılmaktır. Burada dedektif romanları üzerine çalışan Frisby’nin polisiye türünün gelişimine yönelik incelemeleri ve notlarından söz etmek gereklidir. Frisby, 19. yüzyılda periyodik olarak birbiriyle ilişki kuran ve kimi zaman da aynı noktada birleşen bazı anlar ve durumlar sıralayarak türün doğuşunu tarihsel perspektiften ele alır. Öne çıkardığı unsurlar arasında “gizem, kentsel topografyalar, akıl yürütme ve gerçek suçlar” şeklinde kategorize ettiği çeşitli başlıklar bulunmaktadır. (Giannakopoulou & Gilloch, 2021)

Dedektif türünün tetikleyici ögesi gizem, 19. yüzyılda farklı şekillerde varlık göstermekteydi. Asıl adı Marie-Joseph Sue olan, eserlerinde Eugene Sue imzasını kullanan Fransız yazar, kent yaşamının karanlık yüzünü anlatan sansasyonel romanların ve tefrika türünün önde gelen temsilcilerindendi. 1841’de Paris’in izbe köşelerinde, serserilerin, aylakların serüvenlerini ve suçlarını anlattığı “Paris Esrarı” eseriyle kent gizemi türünü yarattı (Şekil 3.19) ve Sefiller ve Monte Cristo Kontu da dâhil olmak üzere bir dizi ardılına ilham verdi. Karakterlerin; kentlerin gizli yeraltı dünyalarını keşfettikleri, ahlaksızlık ve suçun yanı sıra yolsuzluk ve sömürüyü ortaya çıkardıkları bu türde, kent hayatının sansasyonelleşmesi incelenmekteydi.



Şekil 3.19 : Paris Esrarı kitabı

Charles Dickens ve Wilkie Collins'in gibi yazarların kaleme aldığı, heyecan dolu ve merak uyandıran, mekân olarak genellikle evleri mesken tutan ve duyuları harekete geçirmek üzere tasarlanmış sansasyonel romanlar ise, ayrı bir tür olarak 1860'larda oldukça popüler olmuştur. Ancak ömrü kısa olan bu tür, ilerleyen yıllarda varlığını dedektif romanları kapsamında sürdürür. İçinde barındırdığı gizem ve suç unsurları, kent gizemi türünde yazılan eserlerin yaptığı gibi, dedektiflik öykülerinin doğuşunda önemli bir rol oynamıştır.

Gizemli olaylarla örülü, suç ve yozlaşmanın kök saldığı kentte, dedektiflik romanları modern metropolün distopik temsillerine paralel olarak gelişmekteydi. (Giannakopoulou & Gilloch, 2021) Şehrin karanlık yüzünü açığa çıkaran kent topografyalarının sahne olduğu bu romanlar sansasyonellik seviyesini ve adrenalini yukarılara çıkararak, yeni bir çeşit modern kahramanlık ve anti-kahramanlık diyalektiği sunmuştur. Çoğunlukla erkek olan kahraman dedektiflerin tüm karmaşıklıkları ve gizemleri içinde, tehlike dolu kentsel mekânlardan dünya çapında örgütlenmiş suç ağlarına kadar uzanan hikâyeleri de dâhil olmak üzere çeşitli olay örgüsüne sahip dedektiflik öyküleri akıl yürütme yoluyla düzeni ve 'güvenliği' yeniden tesis etmeyi vaat etmektedir.

Karanlık ve tekinsiz atmosfere sahip kentin bir ürünü olarak ortaya çıkan dedektif konumu nedeniyle farklı mekânlar arasında gelip giden, sınırların ötesine geçen ve kitlelerin görünmeyen alanlarına tanıklık eden bir figürdür. Bu alanlara nüfuz eden dedektif, bilinmeyen gizemi ve işlenen suçu akıl yürütme yoluyla çözümler. Mutlak

aklın somutlaşmış hali olarak görülen dedektif ve dedektifi konu alan cinai öyküler toplumun aynası niteliğindedir.

Siegfried Kracauer, dedektif öykülerinin özünde kentin kalabalıklığı ya da tekinsizliği yerine, tamamıyla rasyonelleşmiş bir toplumun olduğunu savunmaktadır. Buna göre öykülerin kahramanları nesnel ve her şeyin açıklanabilir olduğu bir dünyada yaşar, rasyonel çerçevede hareket eder. Kracauer'e göre, polisiye romanda, gerçekliğin açığa çıkışı sadece akıl yürütme yoluyla mümkün olmaktadır. (Kracauer, 2019) Öykülerin temeli; gizemli olanı, görülmeyeni muhakeme yaparak ve akıl yürüterek ortaya çıkaran dedektif karakteri üzerine kurulur.

“Polisiye romanlarda çözülmesi gereken esrarlı bir olay bulunur. Bu esrar çoğu zaman bir cinayetle ilgilidir. Cinayetle ilgili bu esrarı akıl ve mantık yürüterek ortadan kaldıracak, cinayeti kimin ve nasıl işlediğini bulacak bir dedektife veya dedektif rolünde bir kişiye (polis, komiser... vb.) ihtiyaç vardır. Dedektif ve topladığı deliller sayesinde katil mutlaka ortaya çıkarılır” (Gezer, 2006).

Dedektif, ipuçlarına ve gerçeklere dayandırarak tüm detaylarıyla incelediği karmaşık görünen olayı analitik düşünce yöntemiyle çözümler. Dedektifin olayları aydınlatmak için başvurduğu analitik düşüncenin izlerine ilk olarak Paris, Saint German'da Mösyö Dupin'in evinde rastlanılır. Edgar Allan Poe'nun yarattığı kurgusal dedektif karakteri Chevalier Auguste Dupin, bu alanda yazılan karakterlerinin öncüsü sayılmaktadır. 1841 senesinde Grahm's Magazine dergisinde yayınlanan Morgue Sokağı Cinayeti öyküsüyle modern polisiye türü icat edilir ve birbiri ardına dedektif öyküleri yazılır.

“Poe'nun bu öyküsünde [Morg Sokağı Cinayeti] kendinden sonra gelenlerin birçok kez yararlanacakları polisiye romanın birçok ögesini bulmaktayız; kapalı odanın esrarı, cinayetin görünür nedeninin olmaması, tanıkların bilgilerinin belirsizliği dolayısıyla yanıltıcı olan ilk belirtiler, yanlış şüpheli... Bir önemli husus da dedektifin okur dâhil, başka herhangi bir gözlemci ile aynı miktarda bilgiye sahip olması gerekliliğidir. Sonuçta Dupin, okuyucuyu girdiği eylemlerle heyecanlandırmayan aksine onu beyinsel niteliklerinin sonuçlarıyla büyüleyen ve eğlendiren ilk kahramandır”(Üyepazarcı, 1997).

İlk kez Morgue Sokağı Cinayeti öyküsünde görünen Dupin, olay mahallini gözlemler, tanıklarla konuşur ve suçlunun kimliğini çözümler, cinayetin işleniş yönteminden nedenine kadar pek çok sorunun cevabını gün yüzüne çıkarır. Böylece polisiye eserlerin belkemiğini oluşturan suç-suçlu-araştırmacı figürleri, bu öyküyle ilk kez tam anlamıyla inşa edilir. “Polisiye romanın üç temel ögeden oluştuğunu

söyleyebiliriz. Bunlar cinayet(suç), cinayeti işleyen katil ve cinayeti çözmeye çalışan dedektif (polis)'tir." (Gezer, 2006)

Her dedektif hikâyesinin merkezinde, edebi dedektifin bakışlarını üzerine odakladığı ve eşsiz yorumlama gücünü kullandığı bir ceset vardır. Amacı, diğer herkes için açıklanamaz görünen bir olayı açıklamaktır. Söz konusu olan sadece ölü bir kurbanın ya da bilinmeyen bir şüphelinin kimliğinin belirlenmesi değil, aynı zamanda dedektifin şüpheli bedende yazılı olan gizemin ipuçlarını okumasını sağlayan parmak izi, sabıka fotoğrafı ya da yalan makinesi gibi edebi dedektif figüründe somutlaşan bazı adli cihazlara yatırılan gücün gösterilmesidir. Edgar Allan Poe'nun izinden giden Charles Dickens, Wilkie Collins, Nathaniel Hawthorne, Mary Elizabeth Braddon, Arthur Conan Doyle, Mark Twain, Joseph Conrad, Agatha Christie, Dashiell Hammett ve Raymond Chandler gibi farklı yazarlar, suç kurbanlarının ve faillerinin bedenlerinde geçmişin gizli gerçeğini okumak için bu gibi cihazların yetenekleriyle donatılmış araştırmacılar yaratacaklardır.

Adli tıbbın gelişmesini dünyada ilk kez 1829 yılında polis gücünün kurulması tetiklemiş, Poe'nun ilk dedektiflik romanını yazmasına yol açan nedenlerden biri olmuştur. İngiltere'de ortaya çıkan polis gücünün olaylar karşısındaki hâkimiyeti, Poe'nun öykülerinde suçun çözümlenmesine odaklanan Dedektif Dupin karakteriyle yansıtılmaktadır. Jameson, dedektifin köklerinin profesyonel polis teşkilatının kuruluşuna gittiğini savunmaktadır. Bu örgütlenme genel olarak suçu önleme arzusundan çok, modern hükümetlerin kendi idari alanlarındaki farklı unsurları tanıma ve kontrol etme isteğine bağlıdır. (Jameson, 2016)

Polis gücünün oluşturulmasıyla dünyayı düzene sokma ve gözetim altına alma yolunda bir adım atılmıştır. Bu durumun dedektifin kökeni olarak tanımlanmasıyla birlikte dedektifin bakışın panoptik niteliği vurgulanmış olur, bu bakış sayesinde toplum bir bütün olarak görülebilir. Bu gözetim nosyonu, dedektifin olayları kavrayışının ötesine evrilen kapsayıcı bir özelliktir. Yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyal değişimlerle gözetim kültürü yaygınlaşmış, toplumsal baskılar gözetimi arzu edilir hale getirirken, genişleyen bürokrasi ve büyüyen teknolojiler özel hayata nüfuz etmeyi mümkün kılmıştır. The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction kitabının yazarı Dennis Porter, polisiyenin ideolojik işlevini, suçların çözülebileceğine ve düzenin korunabileceğine dair bir tür güvence sağlamakla eş

tutar. (Porter, 1981). Martin A. Kayman ise polisiye kurgunun gözetim kültürünün bir yansıması olarak okunabileceğini yazar: Onun için polisiye birçok eleştirmen tarafından devlet gözetimine dayalı yeni bir toplumsal yönetim ve kontrol biçiminin propagandası değilse bile edebi bir yansıması olarak görülür. (Kayman, 2003)

Polisiye türde yazılan ilk eserin sahibi Poe olarak kabul edilse de, gerek karakteri ve dedektiflik yaşamı gerekse kaleme aldığı anılarıyla, Poe'nun üzerinde derin izler bırakan ve Mösyö Dupin karakterinin gerçek hayattaki esin kaynağı olan Eugene François Vidocq, modern polisiye romanın temellerini atan ilk kişidir. (Harrington, 1963). Kurallara uymayı reddeden yapısı onu çocuk yaşlardan itibaren hırsızlığa sürüklemiştir. Mahkemeler tarafından birkaç kez hapse mahkûm edilen Vidocq, kılıktan kılığa girme becerisi sayesinde her seferinde kaçmayı başarır. 1809'da polise teslim olan Vidocq taraf değiştirerek polise casusluk yapmaya başlamış ve suçlularla ilgili detaylı araştırmalar yürütmüştür. Suçluların kimliklerini tespit etmenin önünü açan kapsamlı kayıtlar, balistik incelemeler, olay yeri analizleri ve hatta parmak izinin başlangıcını içeren cezai soruşturma prosedürlerini uygulamış, 1833 yılında ise ilk özel dedektiflik bürosunu kurmuştur.

Gerçek yaşamdaki serüvenleri ve sıra dışı suç tespit yöntemleriyle kriminoloji ve dedektiflik mesleğine katkı sağlayan Vidocq'un aynı zamanda, edebiyat alanında bıraktığı etki nedeniyle de dedektif kurgunun doğuşunda rolü büyüktür. (Vidocq, Avrupa'nın ilk önemli dedektifi olmasının yanı sıra, *Memoirs of Vidocq* adlı eserinde, kendi zaferlerini gelecek kuşaklar için kaydeden ilk usta dedektif olmuştur. Özellikle Honore de Balzac, Victor Hugo ve Alexander Dumas gibi Fransız yazarlarıyla kurduğu dostluklar sayesinde ünü Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmıştır. (Harrington, 1963). Böylece Poe da dâhil olmak üzere pek çok yazar Vidocq'u temel alan ve ondan esinlenen karakterler yaratmıştır. *Morgue Sokağı Cinayeti* öyküsünde yer alan dedektif Dupin, Vidocq'un isabetli tahminler yapabilen azimli birisi olduğu görüşündedir. (Poe, 2021) Soruşturmayı detaylandırır, derinine iner, ancak Dupin'e göre düşünce eğitiminden geçmediği için yanlış yapmaya açıktır. Bu da Poe'nun Vidocq'a büsbütün bir hayranlık beslemediğinin, ancak ondan ilham aldığıının göstergesidir.

Vidocq gibi gerçek karakterlerin yanı sıra Poe'nun yaratımını etkileyen bir başka dönüm noktası, dönemin en önemli gelişmeleri arasında bulunan fotoğrafın

bulunuşudur. Morgue Sokağı Cinayetleri'nin yayımlanmasından önceki aylarda Poe fotoğrafçılık üzerine çeşitli makaleler kaleme almıştır. Bu makalelerden biri de modern fotoğrafçılığın ilk örneği olarak kabul edilen görüntü kopyalama işlemi Daguerréotype¹ hakkındadır. Poe burada fotoğrafçılığı modern bilimin en önemli ve belki de en büyük zaferi olarak adlandırmıştır. Ayrıca, fotoğrafın dilin de ötesine geçerek, gerçeği aktarma potansiyelinden övgüyle söz etmiş, yeni teknolojiyi gerçekliğe diğer tüm araçlardan daha fazla yaklaştıran bir ayna olarak nitelendirmiştir. Poe için, Daguerréotype gerçekliği, insan eliyle yapılmış herhangi bir resimden sonsuz kat daha doğru bir şekilde temsil etmektedir (Poe, 1840).

Walter Benjamin ise, dedektif hikâyesinin ortaya çıkışını modern kriminolojinin başlangıcı ve fotoğrafın icadıyla ilişkilendirmektedir.

“Teknik önlemlerin idarî denetim sürecine yardımcı olması zorunluydu. Şu andaki standardını Bertillon yönteminin oluşturduğu kimlik saptama işlemlerinin başlangıç evresinde, imza aracılığıyla kimlik saptaması yer alır. Bu işlemin tarihinde fotoğrafın bulunması, bir dönüm noktası oluşturur. Yazı için baskı tekniğinin bulunması ne ise, suçluların saptanması bakımından fotoğrafın bulunması da odur. İlk kez fotoğraf, bir insanın izlerinin sürekli ve kesin biçimde saptanmasına olanak sağlamıştır. Dedektif öyküsü, insanın kimliğini saklamasını engelleyen buluşların en önemlisi olan bu buluşun kesinleştiği anda ortaya çıkar. O zamandan bu yana, kimliğini saklayan kişiyi konuşmaları ve eylemleri aracılığıyla ortaya çıkarma çabalarının sonunu kestirebilmek, artık olası değildir”(Benjamin, 2002, s. 142).

"Cinayeti kim işledi?" sorusunun yanıtı dedektif hikâyesinin olay örgüsünü yönlendirmektedir. Bu açıdan tüm dedektif hikâyelerinin merkezinde “kimlik” kavramı yer almaktadır ancak dedektif öyküleri, genellikle hikâyenin başından itibaren bilinen kurbanın kimliğinden suçlunun ortaya çıkarılmasıyla ilgilenmiştir. Dedektif öyküsünün mantığı, suçlunun her zaman arkasında bir iz bıraktığı varsayımına dayanır; kusursuz suç yoktur ve modern bilimsel tespit yöntemlerini kullanan dedektifin suçluyu tespit etmesi an meselesidir.

Luc Sante, *Evidence* adlı kitabında New York polis dedektifleri tarafından 1914-1918 yılları arasında çekilmiş olay yeri fotoğraflarını bir araya getirmiştir. Cinayeti tespit

¹ (Fr.) Dagerotip. 19. yüzyılın ortalarında özellikle portre fotoğrafları elde etmek için kullanılan, gümüş nitrat ile kaplanmış bakır bir plakanın bir fotoğraf makinesinde ışığa maruz bırakılması ve ardından cıva buharı ile dumanlanması ve bir tuz çözeltisi ile sabitlenmesi sonucu kalıcı bir görüntü oluşturma yöntemidir.

etmede önemli bir işlevi olan fotoğraflardan bazıları Şekil 3.20’de ve Şekil 3.21’de görülmektedir.



Şekil 3.20 : *Evidence-1*, L. Sante (<https://www.tenement.org/blog/returning-to-the-scene-of-the-crime/>)



Şekil 3.21 : *Evidence-2*, L. Sante (<https://www.tenement.org/blog/returning-to-the-scene-of-the-crime/>)

Benjamin fotoğrafçılık ve dedektiflik arasında bir bağlantı kurarken, Ronald R. Thomas, *Dedektiflik Kurgusu ve Adli Bilimin Yükselişi* adlı kitabında bu iki alanın kesişen tarihlerini incelemektedir. Thomas, fotoğrafın ve dedektif öykülerinin neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkışını Edgar Allan Poe'nun Auguste Dupin'i ve Arthur Conan Doyle'un Sherlock Holmes'ü gibi dedektif karakterlerde görülen fotoğrafik görüşle örneklemiştir. Film optik teknikleri, odaklanılan nesneyi ya da kişiyi en ince ayrıntısına kadar görebilmenin önünü açmıştır ancak aynı zamanda odağı bu nesne ve kişilerden uzaklaştırarak onlara geniş bir çerçeveden bakabilme ve böylece bütünü yepyeni bir biçimde yeniden anlamlandırma ve algılama olanağı

sağlamıştır. Dedektif de fotoğrafın yaptığı gibi, seçilmiş farklı parçaları bir araya getirir, öznel bir bakış açısıyla kavraması güçleşen hakikati bütünlüklü ve çok yönlü bir şekilde algılar. Bu bağlamda, Thomas'a göre dedektif "yeni bir tür okuma" yapar ve "yeni bir okuryazarlığı" temsil eder. Bu yeni okuryazarlığı oluşturan adli tıp teknikleri- parmak izi teknolojisi, adli profil çıkarma, suç fotoğrafçılığı - bedeni okunacak bir metne dönüştürmek için tasarlanmış bir 19. yüzyıl icadıdır. (Thomas, 1999) Kriminolojik söylemde suçun sistematik olarak tıbbileştirilmesi, edebi dedektifin usta bir teşhisçiye, bireysel bedende ve aynı zamanda toplumsal bedende suç patolojisinin belirtilerini okuyabilen bir uzmana dönüşmesine karşılık gelir. Fotoğrafik görüş kullanan dedektif, yüzeyleri tarayabilir, dışarıyı görebilir, herhangi bir kılık değiştirmeyi kavrayabilir veya parçalanmış bir cesedi teşhis edebilir.

Modern dedektiflik türünün kurucusu olarak kabul edilen "Morgue Sokağı Cinayetleri" metninden bir yıl önce yine Poe tarafından yayınlanan "Kalabalıkların Adamı" öyküsündeki anlatıcı, dedektif tipinin atası olarak kabul edilmektedir. Anlatıcı, karakterlerin kimliklerini açığa çıkarmak için fizyonomi alanına başvurmuştur. Bir kişinin yüz hatları ve dış görünüşünü inceleyerek karakterine dair kanıt bulmayı amaçlayan fizyonomik analiz, aynı zamanda kentsel deneyimin bir parçası olan yabancılarla etkileşim kurmanın neden olduğu korkutucu ve kafa karıştırıcı etkilere açıklık getirmeyi vaat etmektedir. 19. yüzyılın sonlarında kentlerin daha belirsiz ve yabancılaştırıcı yerler haline gelmesinden duyulan endişe sonucu açık ve okunaklı olabilme arzusundan ortaya çıkmıştır. (Brand, 1991)

Yeni teknolojik ve bilimsel gelişmeleri hevesle takip eden ve popüler dergiler için düzenli olarak bu konular üzerine yazılar yazan Poe'nun hem fizyonomiye hem de fotoğrafçılığa ilgisi vardır. Poe'nun bireyin iç dünyası ile fiziksel dünya arasındaki ilişkiyi araştırması beden/zihin ilişkisinin ötesine uzanırken, yazıları büyük ölçüde fizyonomik faktörlere dayanmaya devam eder. Poe, ortaya çıkan tanımlamaların gerçekliğini arttırmak ve fiziksel olanın ruhsal ve psikolojik olanla bağını vurgulamak için hem frenoloji hem de fizyonomi unsurlarını kullanmayı tercih eder. 1836 yılında fizyonomi alanında bir yazı yayımlar, beş yıl sonra Frederick W. Thomas'a yazdığı bir mektupta kendisinin de fizyonomik muayenelerden geçtiğine atıfta bulunur ve kafalardan bahsetmişken kendisinin de birkaç frenolog tarafından incelendiğini belirtir (Grayson, 2005). Birçok eleştirmen Poe'nun eserlerinde fizyonomi ve

frenolojinin etkisi hakkında yazmıştır. Benzer şekilde Walter Benjamin de "Paris: 19. Yüzyılın Başkenti" adlı makalesinde Poe'dan hem iç mekânın ilk fizyonomisti hem de kalabalığın fizyonomisinin erken dönem teorisyeni olarak bahsetmiştir. (Benjamin, 2002) Poe'nun fizyonomiye olan ilgisi, eserlerine de yansımış, özellikle de iç ve dış arasındaki ilişkiyi incelemesine yardımcı olmuştur. İnsanların içsel varlığı ile fiziksel görünümü arasında güçlü bir bağ kuran Poe, zihnin dış dünyayla ilişkisine dair anlayışını "Kalabalıkların Adamı" öyküsünde daha da geliştirir.

"Kalabalıkların Adamı" öyküsü, Benjamin tarafından dedektif öyküsünün röntgen resmi olarak adlandırılmıştır. (Benjamin, 2002) Hikâye, geceleri Londra sokaklarında, gizemli bir adamın sırlarını açığa çıkarmak isteyen dedektif figürüne benzer bir karakteri barındırsa dahi klasik anlamda bir dedektif hikâyesi değildir: Hiçbir ceset bulunmaz, hiçbir suç çözülmez, hatta işlenmez bile. "Kalabalığın Adamı" bir dedektif öyküsünün tüm temel unsurlarından sıyrılmıştır. "Suçun oluşturduğu dış kaplama silinip gitmiş, görünüşte yalnızca armatür kalmıştır: İz sürücü kalabalık ve Londra içerisindeki yolunu, hep kalabalığın içinde kalabilecek biçimde düzenleyen, bilinmeyen adamdır" (Benjamin, 2012, s.142). Anlatı, tıpkı bir röntgen işlevi görür, polisiye öykünün yüzeyine -olguların ve koşulların derisinin altına- nüfuz ederek onun kemiklerini, içeriğinin görünmeyen hatlarını aydınlatır. Hikâye tam anlamıyla bir dedektif öyküsü olmasa da dedektif hikâyelerini yönlendiren saplantıyı ve belirsizliği çözümleme arzusunu taşımaktadır.

Kısa öykünün en dikkat çekici yönlerinden biri, anlatıcının fizyonomik sınıflandırma sistemidir. Kalabalığın fizyonomistliğini üstlenen anlatıcı, farklı sınıflardan insanları fizyonomileri aracılığıyla birbirinden ayırmaktadır.

"Nevzuhur firmaların genç memurları vardı; ceketleri üstüne tam oturan, çizmeleri parlak, saçları briyantınli ve dudakları gururla kıvrılmış delikanlılar... Köklü firmaların üst kademe memurlarına ya da "güvenilir ihtiyar delikanlılar" ın oluşturduğu kesime gelince, bunlar hakkında yanılmak olanaksızdı. Bunlar vücutlarına tam olarak oturan siyah veya kahverengi pantolon ve ceketleriyle, beyaz kravat ve yelekleriyle, sağlam görünümlü kocaman ayakkabıları, kalın uzun çorapları ve tozluklarıyla hemen ayırt ediliyorlardı... Şık görünümlü çok sayıda insan vardı ki bir bakışta bunların bütün büyük kentlerin başına musallat olan o yankesiciler soyundan olduklarını anladım. Bu takımı büyük bir ilgiyle izledim ve gerçek beyefendilerin nasıl olup da onları beyefendiden saydıklarını anlamakta zorlandım. Kol ağzlarının bolluğu ve aşırı içten havaları onları derhal ele vermeliydi oysa. Sayıları hiç de az

olmayan kumarbazları tanımaksa daha da kolaydı. Kadife yelekli, fantezi fularlı, altın zincirli ve telkâri düğmeli bıçkın üçkağıtçı kılığında tutun, başka hiçbir şeyin çekmeyeceği kadar şüphe çekici olması gereken son derece süssüz rahip kılığına kadar her türlü kılığa bürünmüşlerdi. Ama yine de hepsi kara tenleri, bulanık bakışları, sıkı sıkıya yumdukları solgun dudaklarıyla kolayca seçiliyordu.” (Poe, 2021, s.311-312)

Kıyafetler, saçlar, dudaklar, ten rengi, ses tonu, el hareketleri, mimikler ve dış görünüşe dair ne varsa anlatıcının dikkatinden kaçmaz. Tüm bunlar, bireylerin iç dünyalarını, karakterini, işini ve bulunduğu konumu anlamak adına ipuçları niteliğindedir. Anlatıcı bir dedektif gibi gelip geçen insanları detaylı bir şekilde okur ve kimliklerini tespit eder.

Öykü aynı zamanda kentsel okuma yapmanın önünü açar. Takip etme eyleminin bir çeşit koreografisini sunan, bir adamın diğerinden anlaşılmaz bir sebeple etkilenmesi ve onu bütün bir gün boyunca takip etmesi üzerine kurgulanan anlatının arka planını takip ve anlatıcının eylemleri için tetikleyici olmasa da en uygun ortamı sağlayan kalabalıkla dolmuş ve gaz lambalarıyla aydınlatılmış kentin sokakları oluşturur. Anlatıcı tüm fizyonomik gözlemlerini kahvenin içinde yapar, oturduğu yer gelip geçenleri bireyleri gözlemlemesi için oldukça idealdir. Kahvehanenin içinden kentin dünyasına geçmesiyle kalabalığı sınıflandırması imkânsız hale gelir. Yalnızca tek bir kişinin peşine düşer.

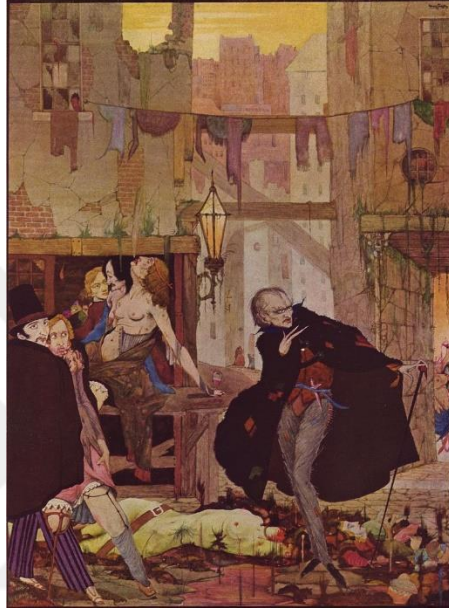
Anlatıcının dışarı çıkmasıyla okura sokak sokak kentsel deneyim yaşatılır ve dönemin gelişmekte olan meta kültürü, dükkân ve pazar gibi kentsel mekânlar aracılığıyla verilir. Kent hayatının heyecanı, kalabalıkları, parlak ışıklı vitrinlerin çerçevelediği dükkânlardaki malları, vb. deneyimleme imkânı bulan okur kendisini 19. yüzyılda bir kentte yürüyormuş gibi hisseder. Kimi sokaklar ışıltılı geceyi kucaklarken kimi de en ücra ve izbe yerlere açılır. Öyküde anlatıcı, kentin diğer bölgelerinden ayrı bir yerde tuttuğu kenar mahalleye girişini anlatırken, burada ıssız ve dar sokaklarla yaratılan huzursuz ve tedirgin edici his üzerinde durur. Kasvetli bir atmosferin çöktüğü bölgenin metruk ve harabe görüntülerle kodlanan mimarisi tehlikeli suçların işlenmesi için uygun bir zemin oluşturur.

“Burası Londra'nın, her taşında en derin yoksulluğun ve en iflah olmaz suçların izleri okunan en sefil semtiydi. Tek tük rastlanan lambaların loş ışığında, keyiflerince dört bir yana yatmış, yıkıldı yıkılacak durumdaki yüksek, antik, kurt yeniği ahşap konutların arasında yol ya da geçide benzer bir şey seçilemiyordu. Sık büyümüş otların yerinden ettiği kaldırım taşları

öteye beriye saçılmıştı. Ağzına kadar dolu kanallardan müthiş iğrenç kokular yükseliyordu.

Her tarafa tam bir terk edilmişlik havası hâkimdi” (Poe, 2021, s. 317).

Anlatıcı, yalnızca kentin arka sokaklarını değil, takip ettiği yaşlı adamı da suçla ilişkilendirir. Dedektif kurgunun doğuşuna yönelik en güçlü sinyal hikâyenin son satırlarında verilmektedir. "Bu ihtiyar," dedim kendi kendime, "en büyük suçların adamı, bir suç dehası. Yalnız olmayı reddediyor. O, *kalabalıkların adamı*" (Poe, 2021, s. 318) (Şekil 3.22).



Şekil 3.22 : Kalabalıkların Adamı illüstrasyonu, H. Clarke. (1923).

(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Man_of_the_Crowd#/media/File:Poe_the_man_of_the_crowd_clarke.jpg)

Benjamin "Kalabalıkların Adamı"nı dedektiflik öyküsünün röntgeni olarak ifade ederken, Dana Brand ise, bu öyküyü dedektif kurgunun henüz gelişmediği bir embriyo olarak ele almıştır. Brand, öyküde temsil edilen anlatıcıyı, son haline Auguste Dupin ile ulaşılan dedektif karakterinin olgunlaşmamış bir ifadesi olarak okur. Ona göre dedektifin gerçek kimliği Dupin'de ortaya çıkar. Bu nedenle öyküdeki anlatıcıyı dedektif yerine flâneur ile ilişkilendirir. Brand'a göre, Poe'nun öyküsü "flâneur'ün okuyamadığını okuyabilecek ve ona hâkim olabilecek bir kent gözlemcisine ihtiyaç olduğunu ima eder (Brand, 1991). Buradaki ima, dedektifin flâneur'den belirgin bir şekilde farklı bir figürü temsil ettiği ve bu nedenle modern kentsel olguları gözleme ve yorumlama konusunda daha yetenekli olduğudur. Flâneur'ü kentsel peyzajın yetkin bir okuyucusu olarak görse dahi insanları dedektif kadar başarılı bir şekilde okuyamadığını savunur. Bu görüşünü de öyküdeki

anlatıcının, kalabalıkların içine karışan yaşlı adamın karakterini açık bir şekilde okuyamamasıyla desteklemiştir. Poe'nun formülasyonunda ise Brand'in görüşlerinin aksine flâneur ve dedektif, karakteristik özellikler ve metodoloji açısından birbirine çok yakındır. Öyküdeki anlatıcı Dupin ile aynı ruha sahiptir ve Poe'nun öykülerindeki dedektifin kendisi de flâneur'e özgü davranışlar sergiler. (Werner, 2001)

Morgue Sokağı Cinayeti öyküsünde 'analitik yeteneğinden' bahsettiği Dupin, yüz hatları, ifadeler ve beden diliyle ilgili ayrıntılara dikkat etmesi flâneur'ün gözlem yeteneğiyle de ilişkilendirilir. Dupin, çöküşte olan bir aristokrasi olmasına rağmen, anlatıcıyla olan birlikteliği sayesinde, boş zamanlarında şehri ve sakinlerini gözlemlemek için zaman ve imkân bulur. Üretkenlik ve "toplumsal açıdan değerli olma kavramlarıyla kodlanan ve eş tutulan 'çalışma hayatı' konusunda tembelliği oldukça belirgindir. Dupin flâneur'ün toplumdan kopukluğunu ve izole oluşunu da sergilese dahi anlatıcının kendisine eşlik etmesine izin vermektedir. "Kelimenin tam anlamıyla dünyadan el etek çekmiştik. Hiç konuk kabul etmiyorduk. Tabii nerede inzivaya çekilmiş olduğumuzu eski dostlarımdan kimseye söylememiştim. Dupin ise zaten yıllardır tüm Paris'le selamı sabahı kesmişti. Kendi içimize kapanmıştık." (Poe, 2021, s.323)

Dupin ve anlatıcı, karanlığın gelişinden sonra, flâneur'e özgü bir davranış sergileyerek gezintiye çıkarlar (Poe, 2021). Kalabalıklar Dupin için tıpkı bir flâneur gibi içine karışıp kaybolacağı yerlerdir.

Dedektifin gözlem yaptığı, ipuçlarını topladığı, cesedi ve suçluyu aradığı yerler kalabalıklar ve metropolün arka sokaklarıyla sınırlı kalmaz, iç mekânlar da dedektif öykülerinde ve Poe'nun hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Bireyin kişisel dünyasını yansıtan, özel hayatını sürdürmesine olanak tanıyan mahrem ve korunaklı yerler olarak evler, apartman daireleri ve odalar, dedektif kurgunun yapıtaşları olan cinayetin ve suçun izlerini taşır. İç mekâna kazınan izler, içinde yaşayan özneyi izlerin var olduğu alanın içine konumlandırmıştır. Bu izler tespit etmeyi kolaylaştırıcı bir güce sahiptir ve dedektifin cesedi bulmasına yardımcı olur.

"İçmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, içmekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür. Bu izlerin sürülmesini konu edinen dedektif öyküsü türü ortaya çıkar. Poe, gerek "Mobilyaların

felsefesi”, gerekse dedektif öyküleriyle, içmekânın ilk fizyonomisti niteliğini kazanır, ilk dedektif romanlarındaki suçlular, centilmenler ya da serseriler değil, burjuva bireylerdi.” (Benjamin, 2002)

Yazılarında, dedektiflik ve iç mekân arasındaki ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde anlatan Benjamin, burjuva evinin temsil ettiği iç mekânı dedektiflik türünün doğduğu yer olarak ele alır. İç mekânların başrolde olduğu dedektif romanlarında, gerçek suçluları bu evlerde yaşayan sakinler, burjuva bireyler oluşturmaktadır. Poe yalnızca bu türün öncüsü olarak kalmamış, romanlarındaki dedektif karakteri aracılığıyla suçlunun kimliğini çözümlmeye çalışmış, bu da onu iç mekânları tüm yönleriyle inceleyen ve mercek altına alan ilk kişi olmasına yol açmıştır. Gündelik yaşamın parçası haline gelen eşyalar ise dedektife ipuçları toplaması konusunda yardımcı olmuştur. Öykülerin omurgası olan tespit etme ve çözümlleme süreciyle birlikte, iç mekân ve onun tam kalbinde duran, burjuvanın neden olduğu kargaşa açığa çıkartılmıştır.

Ernst Bloch, dedektif romanı türüne ilişkin öne sürdüğü argümanında, suçlunun ortaya çıkarıldığı ve tespit edildiği durumlara yoğun bir biçimde iç mekânların ev sahipliği yaptığını söyler. (Bloch, 1988) Özel ve kişisel olana nüfuz edilmiş, gizli kalması gerekenler mekânın analiz edilmesi yoluyla ifşa olmuştur. Bloch, dedektif romanlarında geçen mekânların yanı sıra bu romanları okumaktan alınan zevkin evle ilişkisine de değinir. Bu zevk ve keyif alma durumu okuyucu üzerinde tuhaf bir etki bırakır ve Bloch, polisiye romana ilişkin felsefi görüşünü belirlerken bu edebi türün insanlara neden cazip geldiğini sorgulamaya başlar. Ona göre, dedektif hikâyelerinden en çok keyif alınan ortam fazlasıyla konforludur. Rahat bir koltukta, gece lambasının altında çay, rom ve tütün eşliğinde, kişisel olarak güvende ve huzurlu bir şekilde tehlikeli şeylere gidilir. (Bloch, 1988)

Bloch, okunan materyal kadar okuma eyleminin gerçekleştiği durumun da baştan çıkarıcı olduğunu keşfeder. İç mekânın "fazla rahat" oluşu, tam da "tehlikeli şeylerin" cazibeli olmasını sağlayan şeydir. Dedektif kurguya konu olan evler, okuyucunun içinde bulunduğu ev gibi tekinsiz karaktere sahiptir, tüm rahatlığı ve huzurlu yapısına rağmen tehlikeli durumlar baştan çıkarıcı bir hale bürünür. Dedektif soruşturması sonucu ortaya çıkarılanlar ise böyle bir ev için oldukça rahatsız edici olur. Bir şey tekinsizdir, her şey böyle başlar (Bloch, 1988). Tekinsiz bir ortam, nesne

ya da durum polisiye romanın başlaması için tetikleyici bir unsurdur. Tekinsiz bir atmosfere sahip olan mekânlar ise, dedektifin bilinmezliklerle dolu sırları açığa çıkarma dürtüsünün kaynağıdır.

Mimari, on sekizinci yüzyılın sonlarından bu yana tekinsizlik kavramıyla yakın ilişkiler içinde olmuştur. Modern kentin labirenti andıran mekânları; devrim ve salgınlardan korku ve yabancılaşma hissine kadar modernleşmiş toplumun endişe ve kaygılarının kaynakları haline gelmiştir. Psikanalist Theodor Reik'in çözülmemiş cinayet tekinsizdir sözünden hareketle dedektif romanı türünün varlığını bu tür korkulara borçlu olduğunu söylemek mümkündür (Vidler, 1992). Öte yandan evin edebiyat ve sanata yansıyan sayısız temsilinden söz etmek mümkündür. Tekinsizliği doğuran bu temsiller arasında; geçmişin yeniden musallat olması, ikilikler ve bastırılanla aniden karşılaşılması gibi durumlar yer alır, bunlar dehşet duygusunun egemen olduğu mekânlar üretilmesine neden olur. Ancak mimari, tekinsizliğin derin yapısını analogik olmaktan öte bir şekilde ortaya koyar. Tanıdık, evle ilgili olan ile yabancı ve güvensiz olan arasında gidip gelen kaygan zeminin temsil edildiği bir yere dönüşür.

Polisiye romanların merkezi motifleri haline gelen mimariye ve iç mekânlara hâkim olan 'dehşet', duygusu, burjuva evinin sakinleri için bir yere kapatılma ve ifşa olma ya da açığa çıkma korkusuyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Sığınak tanımlaması altında idealize edilmiş mimari kavramların aksine, bu romanlardaki burjuva evi, bireylerin özel hayatlarının dedektiflik soruşturmaları sırasında zorunlu olarak ifşa edildiği oldukça geçirgen ve şeffaf alanlar olarak temsil edilmektedir. (Dunn, 2016) Bir tür koruyucu tabaka olan mimari koruma işlevini yerine getiremez ve ev hayatını gözetlenmeye karşı savunmasız bırakır. Bu romanlardaki karakterler kendileriyle dış dünya arasına çitler, duvarlar, kilitler, kapılar ya da gizli odalar gibi ne kadar çok engel dikerlerse dicsinler, iç mekânlarını ya da sırlarını dedektifin bakışlarından koruyamazlar. Böylece, bastırılanın ve gizli olanın açığa çıktığı bu öykülerdeki mekânlar tekinsiz bir karaktere sahip olur.

Ev bireylerin mahremiyetle ilişki kurduğu ve özgür bir şekilde yaşadığı özel alanlardır. Mimari, kendine özgü evlerin ya da gizli oda ve mekânların keşfine dayanan olay örgüleriyle dolu dedektiflik romanlarında merkezi bir temadır. Bu romanlar mimari ve iç mekânların planlarının detaylı tasvirlerini içerir. Mimari, sırlar için bir hazne, özel hayat için bir zarf, kamusal ile özel, sır ile ifşa arasında bir bariyer

görevi görür. Duvarlar yalnızca haneleri dış dünyadan izole etme işlevi görmez, aynı zamanda barındırdıkları sırlar da evin sakinleri üzerinde yıkıcı etkiler bırakır. Bu romanlardaki karakterler evlerinin bir tür kale ya da kişisel zırh işlevi görmesini beklerler ancak ev mimarisinin mahremiyeti koruyabileceği ya da koruması gerektiği fikrine meydan okuyan hafiyeler, mimarinin kamusal ile özel ya da iç ile dış arasında aşılmaz bir sınır değil, geçirgen bir zar olduğunu göstermektedir. (Dunn, 2016) Gözetlemenin gücünden faydalanan ve şeffaflığı rehber edinen bu dedektifler, üst-orta sınıf aile yaşamının dış cephesine nüfuz etmeye ve içeride filizlenen sırları açığa çıkarmaya çalışırlar. Bu romanlarda, dedektifler insanların özel yaşamlarına şeffaflık getirerek kamusal ve özel yaşam arasındaki çelişkileri ortadan kaldırırlar. İçeri ve dışarı ilişkisindeki ayrım bulanıklaşmaya başlar, böylece sığınak olan evde, dedektifin mahrem olana müdahale etmesiyle bastırılanı koruma özelliğini yitirir.

Mimarlık kuramcısı Anthony Vidler, tekinsizliğe ilişkin yazılarında, modern bir yersiz yurtsuzluk duygusuna ve ev içi mekânın sunduğu huzurun ve koruyuculuğun yol açtığı, tedirgin edici bir ikililiğe işaret etmiştir. Vidler, bu tekinsizliğin ortaya çıkışını, Hoffmann'ın masallarında ve Edgar Allan Poe'nun yazılarında yansıtılan, dehşet ve korkunun evselleşmiş bir versiyonu olarak iç mekânla ilgili deneyimlenen durumlar üzerinden izlemiştir. Vidler'a göre bu yazarların en sevdiği motif tam olarak, güvenli ve sade bir iç mekân ile yabancı bir varlığın korkutucu istilası arasındaki karşıtlıktı, psikolojik açıdan bakıldığında, öteki; tuhaf bir biçimde, benliğin bir kopyası olarak deneyimleniyor, görünüşte aynı olduğu için daha da korkutucu oluyordu. (Vidler, 1992)

Vidler, 19. yüzyılda tekinsizliğin gelişiminin, büyümekte olan metropoldeki yabancılaştırıcı ve kaygı uyandırıcı deneyim biçimleriyle birlikte ortaya çıktığını savunmaktadır. Yabancılaşmanın özneler ve mekânlar arasındaki etkileşimleri içerdiğine değinir.

“O halde, bir kavram olarak tekinsiz, doğal olmayan bir şekilde, metaforik evini mimaride bulmuştur: İlk olarak, yabacılar tarafından istila edilsin ya da edilmesin, en yüksek güvenliği sağlıyormuş gibi görünürken kendini dehşetin gizli müdahalesine açan evde görülür, sonra ise, bir zamanlar duvarlarla çevrili ve mahrem olanın, modernitenin mekânsal saldırıları tarafından tuhaf hale getirildiği şehirde.” (Vidler, 1992)

Binalar ve mekânlar belirli dönemlerde yabancılaşmanın kültürel işaretleri olarak tekinsizliğin simgesi haline gelmiştir. Vidler'in "Tekinsiz mimari diye bir şey yoktur, sadece zaman zaman ve farklı amaçlar için tekinsiz niteliklerle donatılan mimari vardır. " şeklindeki uyarısı, "nesnel olarak" tekinsiz bir mimari inşa etmenin mümkün olmadığına ve herhangi bir öznenin tekinsizliği ancak bu şekilde nitelendirilmiş bazı mekânlar aracılığıyla deneyimleyebileceğine işaret etmektedir.

Vidler, mekânın temsilinden ziyade gerçek ve somut halinden bahsederken, temsil edilen evsizliğin aksine 'gerçek evsizlik' durumlarına ve sosyal olarak yabancılaşmanın etkilerine atıfta bulunur. Ancak tekinsizin mekânsal olarak değil de söz konusu olan mekânın temsiliyle ortaya çıkabileceğini iddia eder. İç mekân üzerinden tekinsizi anlamak için temsil edilen imge ve mekân arasındaki ikili ilişkinin önem taşıdığını öne sürer. (Vidler, 1992)

Tekinsiz olan şey basitçe temsil edilmek yerine bir duygu ve bıraktığı etki üzerinden tarif edilecekse, bu, öznenin bir temsil ile mekânsal bir durum arasındaki ayırmadan emin olmadığı andır. Benzer bir şekilde, rahat bir iç mekânda oturan bir okuyucu Poe'nun bir hikâyesini okumaya başlar, hikâyede geçen evin içini tekinsizlik kaplamıştır ve temsil edilen iç mekân (öyküdeki ev) ile öznenin bu temsille etkileşime girdiği iç mekân (okuyucunun evi) arasındaki rahatsız edici his homoloji yoluyla tekinsiz bir etki yaratabilir. (Bloch, 1988) Ernst Bloch'un bu duruma ilişkin betimlemesinde söz konusu olan yalnızca öykünün tekinsiz bir durumu temsil etmesi değildir. Tekinsizlik hissi, temsil edilen durum ile bu temsilin karşılaşıldığı durum arasındaki yerde kendini gösterir. Evin içinde geçen bir korku hikâyesi ya da dedektif romanı okuyucu üzerinde etki bırakır çünkü bu tekinsizliği kişinin kendi evinde dolaysız bir mekânsal etki olarak hissetmesini sağlar. Freud için tekinsizliğin kavramsallaştırılmasında iç mekânın hem temsiline hem de mekânsal etkilerinin deneyimlenmesi yatmaktadır.

Tekinsizlik, Vidler'in belirttiği gibi Poe'nun öykülerinde iç mekânlar aracılığıyla kendisini hissettiren bir kavram olmuştur. Bu açıdan bakıldığında tekinsiz atmosferler yalnızca dedektif öykülerinde değil Poe'nun korku türü altındaki yazılarında mekânla ilişkili olarak ortaya çıkabilmektedir. Tekinsizliğin anlatıdaki rolünü anlamak ve yalnızca okuyucuyu değil, aynı zamanda öyküdeki karakteri de etkilediğini fark etmek önemlidir. Poe'nun ilk polisiye öyküsünü yazmasıyla

dedektiflik romanlarına hâkim olan tekinsizlik duygusu, yazarın önceki dönemlerde kaleme aldığı çeşitli hikâyeler aracılığıyla da hissedilmektedir. Onlardan biri Poe'nun 1840 yılında yazdığı Usher Malikânesinin Çöküşü adlı öyküsüdür.

“Sinsi adımlarla yürüyen bir uşak önüme düştü, çok sayıda karanlık ve karışık koridordan sessizlik içerisinde geçerek beni efendisinin çalışma odasına götürdü. Bu yürüyüş sırasında gözümün gördüğü her şey, biraz önce sözünü ettiğim belirsiz duyguyu daha da güçlendirdi nedense. yoğunlaşmasına yol açtı. Evet, çevremdeki nesneler – tavandaki kabartmalar, duvarları örten koyu renkli halılar, zeminin abanozu andıran siyahlığı, attığım her adımda tıngırdayan ve insanın aklına garip düşünceler getiren sıra sıra dizili silahlar, zırhlar tüm bunlar ya da benzerleri çocukluğumdan beri aşına olduğum şeylerdi; bunların tanıdığım şeyler olmadığını ileri süremezdim; yine de bu kadar tanıdık şeylerin bende böylesine garip hayaller uyandırmasını şaşkınlıkla karşılıyordum.” (Poe, 2021, s.140)



Şekil 3.23 : Usher Malikânesinin Çöküşü illüstrasyon (Vidler, 1992).

Ev, esrarengiz hisler için özellikle tercih edilen bir yerdir. Evin görünürdeki rahatlığı, içinde yaşayan ailenin tarihini barındırması ve nostalji kalıntısıyla birlikte özel yaşamın korunduğu bir sığınak olması, yabancı ruhların istilasının yarattığı dehşeti belirginleştirmektedir. Usher Malikânesinin Çöküşü öyküsünün öznesi olan hayaletli ev tekinsizlik ile ilişkilendirilir. Evi çevreleyen korku atmosferi, sessiz karanlıklar, mahzenler, boş, yüz­süz duvarlar ruhu sarsan kasvet duygusunu perçinler. Evdeki eski taşlar, oymalar, duvar halıları ve kupaları yeterince tanıdık ancak açıklaması güç bir belirsizlik hissine neden olmaktadır. Tanıdık olan nesneler rahatsız edici bir biçimde yabancılaşmış ve ev tekinsiz bir havaya bürünmüştür.

“Oda antika, rahatsız ve kırık dökük eşyalarla tıktık doluydu. Etrafa saçılmış çok sayıda kitap ve müzik aleti odaya canlılık kazandırmaktan uzaktı. Bir hüzün havası solumakta olduğumu hissediyordum. Koyu bir kasvet her tarafı kaplamıştı” (Poe, 2019, s.141) Mobilyaların baskın yoğunluğu odanın kasvetli havasını değiştirmek bir yana dursun, karanlık ve kederli atmosferi besler gibi bir haldedir. Öykünün zaman ve mekânı tam olarak bilinmese de Usher Malikânesinin mimarisinin 19. yüzyılın karakteristik özelliği olan yoğun nesne ve süsleme yığınıyla dolu olduğunu söylemek mümkündür.

Binotto (2010) için, tekinsizlik olgusu, genellikle varsayıldığı gibi herhangi bir korkutucu nesneden ve gözlemcinin öznel algısından ibaret değildir. Aksine, nesne ve öznenin karşılıklı olarak işgal ettikleri mekânsal konumu tanımlar. Bu nedenle tekinsizliğin ürkütücü hali mekânsal bir düzenlemenin ürünü olur. Böylece, tekinsizlik kavramı kendi içinde ölümcül bir suç mahalli olduğunu kanıtlar.

19. yüzyılın ikinci yarısını domine eden ve evin iç dünyasını belirleyen mobilya tarzına yönelik tanımların ve analizlerin kökeni, evin dehşetli ve kasvetli havasını merkezine alan polisiye romanlarda gizlidir. Mobilyaların dizilimi aynı zamanda ölümcül tuzakların yerleşim alanını gösterir, odalar kaçan kurbanın izleyeceği yolu belirler. Poe’nun başlattığı dedektif roman türünün yazıldığı ilk dönemlerde bu tür konutlar henüz yaygınlaşmamıştır. Benjamin bunu, büyük yazarlara özgü bir durum olarak niteler, tıpkı Baudelaire’in şiirlerine mesken olan Paris sokaklarının ve Dostoyevski romanlarındaki karakterlerinin ancak 1900’den sonra var olması gibi. (Benjamin, 1996) Poe’nun metinlerine konu olan evler ise benzer bir şekilde yazıldığı dönemden sonra görünür olmaya başlamıştır. 19. yüzyıl sonu burjuva iç mekânı ile dedektif hikâyesi arasında bağlantı kuran Benjamin, bu romanlarda resmedilen iç mekânların icadını da Poe’ya atfetmiştir. 1860’lardan 1890’lara uzanan burjuva iç mekânı, oymalarla şişirilmiş devasa büfeleri, palmyelerin durduğu güneş görmeyen köşeleri, korkuluklarının ardına gizlenmiş balkon ve şarkı söyleyen gaz lambalarıyla dolu uzun koridorlarıyla ancak bir cesede ev sahipliği yapmaktadır. Mobilyaların ruhsuz lüksü ancak bir cesedin önünde gerçek bir konfora dönüşmüştür. (Benjamin, 1999)

Bu tür iç mekânlar yaklaşmakta olan kötü sonun habercisi olarak görülür. Benjamin’e göre burjuva evindeki bir kanepenin işlevi, orada yaşayan kişinin

öldürülmesine neden olmaktadır. (Benjamin, 1999). Kanepenin görünüşünden bir suç işleneceğini anlamak mümkündür, mobilyaların ve nesnelerin düzeni cinayeti çağırır.

Cinayetin ardından olay yeri olarak yeniden tanımlanan iç mekân ve mekânı kaplayan eşyalar sanki yaşanacaklara zemin hazırlamak için inşa edilmiş bir sahne izlenimi vermektedir. Genellikle, dedektif romanında sözü edilen herhangi bir eşya ya bir ipucu işlevi görür ya da gerçek ipucunu geçici olarak maskeleyemeye yarar. Polisiye romanda dedektif gündelik hayatın yüzeyini araştırır. Bu, derinliği olmayan bir yüzeydir; altında hiçbir şey yatmaz; ipuçları başka ipuçları tarafından, şeyler başka şeyler tarafından gizlenir. (Frisby, 1992) Franco Moretti ise klasik polisiye kurguda hem suçu hem de buna bağlı olarak suçun gizlenmesini kolaylaştıran unsurun orta sınıf evinin dağınık doğası olduğunu savunmuştur. Ona göre her gereksiz nesne, süslü bir zil ya da bir uçurtma bir ölüm aletidir. (Moretti, 1988)

Tüm bunlar, Benjamin'in fotoğraflarını suç mahallerine benzettiği Eugène Atget'nin, 1900 dolaylarında Paris'te çektiği iç mekân fotoğraflarını çağrıştırmaktadır: Flaş, yaldızlı saatler ve aynalar; bir şamdan; saçaklı bir şömine rafı; çeşitli tanımlanamayan objeler; iyice yıpranmış döşemeli bir koltuk; yoğun duvar kağıdı ve kumaş desenleri; koyu, ağır perdelerle süslenmiş sıkışık ama özenle düzenlenmiş bir odanın hayali canlanır. (Şekil 3.23)



Şekil 3.24 : *Paris Interior*, E. Atget. (1910).

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269889>)

Eugène Atget 1910 yılında çeşitli yerlere ait iç mekânların fotoğraflarını çekmiş ve bunların bir kısmını *Intérieurs Parisiens, Début Du XXe Siècle, Artistiques*,

Pittoresques, Et Bourgeois başlıklı bir albümde toplamıştır. Bunu yaparken, 19. yüzyıl Fransa'sında ve farklı yerlerde sayıları gittikçe artan ve ev içini odağına alan görüntülere katkıda bulunmuştur. Biraz daha geç bir döneme ait olsa da, Atget'in fotoğrafları, yüzyıl sonu anlamına gelen 'fin de siècle' dönemine ait Fransız iç mekânlarının karakteristik özellikleri arasında yer alan mobilya, nesne ve stil çeşitliliğini sergilemektedir. İç mekân genellikle bireyin kendisini ifade ettiği bir alan şeklinde tanımlansa da tüm üslupların ve eşyaların sınırsızca biriktiği bir alan olması nedeniyle 19. yüzyıl sonundaki hali birçok eleştiriye neden olmuştur. Yaygın şikâyetler, iç mekânların, sakinlerinin kişiliklerini ifade etmek yerine, bir bütün olarak toplumun kendine ait bir tarzı olmadığını ortaya koyduğu yönündedir. Uygarlığın başlangıcından bu yana, her halk kendi sanatına ve hatta kullandığı çeşitli nesnelere kendi gelenek ve zevklerinin damgasını vurmuştur. Her şeyi kendi zihniyetine göre şekillendiren halk kendi üslubunu yaratmıştır. Ancak 19. yüzyıl, kendisini geçmişin eserlerini kopyalamakla sınırlamıştır (Didron, 1882).

Birikim ve eklektizm 1890'larda zirveye ulaşmış olsa da, bu döneme özgü biblo koleksiyonları, pelüş döşemeler ve ağır perdelikler Atget'nin fotoğraflarında da görülmektedir (Thornton, 1984). 19. yüzyılın sonunda doruk noktasına ulaşan ve 20. yüzyıl fotoğrafçısı Atget'nin karelerinde hala izlerine rastlanılan çeşitli nesnelerle dolu bu iç mekânlar tüm kargaşası, birbirine benzer yapısı ve üslup karmaşasıyla dedektif romanlarında sırların gizlenebileceği ve cinayetin işlenebileceği en uygun alanlar olurlar.

Nesbit'e göre her yerde aynı mobilyalar görülmektedir, bakanlıklarda, burjuva evlerinde, işçi evlerinde, genelevlerde. Le grand 16'nın, patronun ofisine benzeyen salonu, aynı koltuklar, aynı konsollar, aynı halılarla doludur. Hepsi bir arada duran, birbirine uyan, Saint-Antoine'dan damgalı mobilyalar ve rue de la Paix'den yapıştırma mücevherler vardır (Nesbit, 1992).

Atget'in albümü boyunca görülebilen, masaları, şömineleri, rafları ve diğer yüzeyleri kaplayan küçük nesneler odanın her alanına sızmıştır. Janell Watson'a (1999) göre, bir koleksiyoncunun pahalı hazinelerinden "en ucuz endüstriyel kitsch"e kadar her şeyi kapsayan bir terim olan bibelot² kelimesinin popülerliği de böyle bir bağlamda

² (Fr.) Biblo

açıklanmaktadır. Ancak bu kadar geniş kapsamlı bir terim gereksizliğin, lüzumsuzluğun, heterojenliğin ve birikimin himayesi altında bir araya getirilmiş bir grup farklı öğeyi" kapsamaktadır. (Watson, 1999) Bu eşyalar, yüzyıl ilerledikçe iç mekânı giderek daha fazla karakterize etmiş, zamanla iç mekâna özgü diğer unsurlar da bu yoğun yığınlaşmaya katılmıştır: 19. yüzyılın başlarında yalnızca sandalyeler dikkat çekerken onlara masalar, minderler ve diğer küçük mobilyalar eşlik etmeye başlamıştır. Perdeler ve kilimler gibi diğer nesneler de bu birikime eklenmiştir. (Thornton, 1984) Mobilyaların bu artan varlığı, ona konut sakiniyle etkileşime girme ve onun kılıfı haline gelme potansiyeli vermektedir.

Bu meselelerle ilişkili olarak Atget'nin albümü diyalektik bir yapıya sahiptir; bir yandan iç mekânı insan yaşamının, kişiliğinin ve bireyselliğinin bir göstergesi olarak sunar, öte yandan ise bu tür kavramların altını oyarak onların yanıltıcı yönünü ifşa eder. Birikmeden kaynaklanan aşırılık, Atget'nin merceği altında ifşa edici hale gelir. Atget'nin fotoğrafları bir araya getirildiğinde, iç mekânın nesneyi canlandırıldığını ve özne olan insanı ölüleştirdiğini gösteren tekinsiz işaretler ortaya çıkar.

Her birinin bir ruhu olan mobilyalar, ev sakini - mekân ilişkisinin dinamiklerine dair önemli ipuçları sunar. Bu durumu Uta Schürmann (2015) tarafından insan bedenselliğinin mobilyaya aktarımı olarak ifade edilir. İç mekâna yayılan insan izlerinin somut bir biçimi, mobilya parçalarında görülen aşınma ve yıpranmalarda kendini belli eder. Bu durum Balzac'ın Altın Gözlü Kız adlı eserinde dramatize edilmiştir. Bir cinayet mahallini tasvir eden anlatıcı, kurbanın bedeninden ziyade iç mekândaki mücadelenin bıraktığı izler üzerinde durur: " Yastıklarda Paquita'nın elinin izleri kalmıştı... Uzun zaman döğüşen kanlı ellerile öteden beriden kopardığı kumaş parçaları göze çarpıyordu... Sedinin arkasında çıplak ayaklarının izi vardı, şüphesiz koşmuş, kaçmağa çalışmıştı." (Balzac, 1943, s. 179-180).



Şekil 3.25 : *Interior-1*, E. Atget. (<https://www.moma.org/collection/works/43920>)



Şekil 3.26 : *Interior-2*, E. Atget. (<https://www.moma.org/collection/works/43929>)

Atget'nin öznenen (insandan) arınmış "boş" iç mekân görüntülerinin cazibe merkezi olmaktan ve bir düzen içinde durmaktan uzak hali ile insan varlığına dair herhangi bir emare göstermiyor oluşu olay yeri fotoğrafları çeken Fransız dedektif Alfonse Bertillon'un ve Paris polis departmanının suç mahallini gösteren iç mekân çekimlerini çağrıştırır. Bu da demek oluyor ki; Atget'nin fotoğrafları, kanlı ve parçalanmış bedenleri, akla gelebilecek her türlü aletle açılmış çeşit çeşit yaranın

gösterildiği görüntülerden birini değil, görünürde hiçbir cesedin ya da suç izinin olmadığı bir iç mekânın gizemli görüntüsünü andırmaktadır (Şekil 3.24) (Şekil 3.25). Bu fotoğraflar, yaldızlı bibloları ve pelüş perdelerle süslü piyanosuyla alışılmışın dışında hiçbir şey göstermeyen görkemli oturma odasının tedirgin edici sıradanlığı ya da "Barones Dellard'ın Dramın Ortaya Çıktığı Odası" başlıklı bir başka fotoğraftaki özenle yapılmış yatağın bulunduğu konforlu odanın dehşetli atmosferi nedeniyle bir cesedin yokluğundan daha da ürperticidir. (Dunn, 2016) Bu görüntülerde çarpıcı ve çelişkili olan şey, tasvir edilen odalarda korkunç suçlar işlendiği bilinmesine rağmen, hiçbir şeyin yanlış görünmemesidir çünkü görünürde her şey normaldir. Dedektif, keskin bir gözle her bir fotoğrafı gizli ipuçları için toplar. Dedektifin görevi sakin ve huzurlu görünen ev içi yaşamın maskesini kaldırmaktır.

Baudelaire'in belirttiği gibi burjuva iç mekânında mobilyaların bile saklayacak bir şeyleri vardır.

Mobilyalar geniş, tuhaf, gariptirler, ince ruhlar gibi kilitlerle, gizlerle donanmışlardır. Aynalar, madenler, kumaşlar, takılar, süs eşyaları ve fayanslar orada, dinleyeni gözler olan dilsiz ve gizemli bir senfoniye çalarlar. Sonra bütün nesnelerden, bütün köşelerden, çekmecelerin aralıklarından, kumaşların kıvrımlarından eşsiz bir koku, bir Sumatra'nın o ünlü buraya yine gelin sözü dağılır, evin ruhu gibidir. (Baudelaire, 2013, s. 43)

Mobilyaların her birinin kendine özgü dünyası, karakteri vardır. İçine gizlenen ve işlenen her şey evin ruhunu oluşturur. İç mekân gizemin ve bilinmezin deposu olarak; bölme, dolap, kabuk ya da kasa formlarında ortaya çıkar. Burjuvazinin konforlu alanının en içteki çekirdeği olan iç mekân, hem gizleyen hem de tuzağa düşüren dış katmana sahip bir ağı andırır. Benjamin (1999) bu tür iç mekânlarda yaşamayı, kendi üzerine sıkı bir kumaş örmek, kendini bir örümcek ağının içine hapsedmeye benzetir. Ağlarla kaplı iç mekân, hem sığınak hem de mezar çağrışımlarına sahiptir: 19. yüzyıl konutu, bir kılıf olarak tasarlanmıştır ve içinde yaşayan kişi tüm eşyalarıyla birlikte konutun içine derin bir şekilde yerleştirilmiştir. (Benjamin, 1999).

Bachelard ise mekânı, gardıroplar, sandıklar, çekmeceler, deniz kabukları, köşeler, gömme dolaplar, çatı araları, eski kuleler, duvarlar gibi öğelerle inceler. Yalnızca dışarı ve içerinin diyalektiğine yönelmekle kalmaz, aynı zamanda evin hareketsiz bir kutu olmadığını sakinleri üzerinde bir etkisi olduğunu da vurgular. (Bachelard, 1996).

Bachelard için çekmeceler ve kasalar kitleme imgesiyle ilişkilidir, kilit altına alınan gizliliğin ve mahremiyetin simgesidir. İnsan tininin temeli olarak adlandırdığı çekmeceleri hem bellek hem de zihin olarak okur. Bellekte saklı kalan anıların ve sırların mekânı olan çekmeceler öznel bilgiler içerse de herkes ona erişebilir ve müdahale edebilir. Bu nedenle çekmecenin içinde gizlenen şeyler açığa çıkma ihtimali taşır. “Her şey bir yana burada belki de bir “sahip olma felsefesi”yle karşı karşıyayız.”(Bachelard, 1996, s. 115) Çekmecelere yerleştirilen anılar ve imgeler, herkesin kullandığı ortak alanlarda bulunur. Çekmeceler kadar sık açılıp kapanmayan dolaplar ise içinde zengin bir dünya barındırır, ruhsal yaşamın özü orada saklıdır. Düşlerin biriktiği bu içtenlik mekânının kapıları Bachelard’a göre her önüne gelene açılmaz. (Bachelard, 1996) Düzenli anılarla sıralanmışlardır ancak kimi zaman olduğundan fazla yük taşırlar. Kilit ve güçlü bir saklama duygusuyla özdeşleşen kasalar ise bu yönleriyle oldukça dikkat çeker. Öyle ki meraklı gözler için süslerle bezenmiş bir kasa kadar ilgi çekici başka bir şey yoktur. Kasaların kilitlenmesi, içinde gizlenenleri açığa çıkarmak için davetiye taşır. “Kasalar, özellikle de bütünüyle sahiplendiğimiz, elimizin altında tuttuğumuz küçük kasalar, açılan nesnelerdir” (Bachelard, 1996, s.123). Kasa kapandığında nesneler dünyasındaki yerini alır. Dışardaki herhangi bir nesneden farkı olmaz o nedenle kasayı açma isteği onu farklı kılar. Kasanın içinde unutulmayacak şeyler yer alır, geçmiş, gelecek ve şimdi orada buluşmuş, belleğin en derin kuytuları orada gizlenmiştir. Bu nedenle kasanın dibine ulaşmak epey zordur. Mobilyalar açıldıkça içlerinde kendi evleri ortaya çıkar. Kasanın içinde de kendi evi gizlidir. Bu evler şairin düşlerini süsler, nesnelerin gizemli yapısından düşsel varlıklar ortaya çıkar. Bachelard’ın söz ettiği bir başka önemli nesne evin mahremiyet filtresi perdedir. ‘Büyük bir perde düşçüsü’ olarak tanımladığı Poe’nun ‘yerlere kadar uzanan ağır perdeler’ istediğini belirtir. (Bachelard, 1996) Tamamen içine kapanan evin dış dünyayla bağlantısı kesilir.

Bachelard ve Poe; mobilyaların ve eşyaların edebiyatta olduğu kadar insan hayatındaki gücünün ve etkisinin farkındadır. Bachelard, gizlilikten, mahremiyetten ve "mobilya şairlerinden" bahsederken "insanda saklı olan ile eşyada saklı olanın aynı topoanalize ait olduğunu" belirtir. İnsanın ruh hali, anıları, hayalleri, duyguları pekâlâ bir nesnede de saklı kalabilir. Kişinin yaşamına dair izler mobilyaların evinde gizlenir. Bachelard, şair Charles Cros'tan aktarırken, “Mobilyaların gizini keşfetmek

için, kakma süslerin perspektiflerin ardına geçebilmek, küçük ayna parçalarının düş dünyasına girebilmek için, keskin gözlere, keskin kulaklara, çok iyi bilenmiş dikkate sahip olmak gerekir.” demiştir. (Bachelard, 1996, 125)

Nesnelerin gizemi, ancak bir dedektifin göstereceği hassasiyetle incelendiğinde açığa çıkma ihtimali taşır. Nesnelerin, konut ve kentin evrenini keşfetmek için onları büyük bir titizlikle incelemek gerekir.

19. yüzyıl iç mekânı, mobilyaları ve süslemelerine ilişkin yapılan incelemeler ve tespitler arasında Poe’nun İç Mekân Döşeme Felsefesi (1845), Zaman ve Mekân (1844) ve Kompozisyon Felsefesi (1846) adlı eleştirel denemeleri dönemin mekân çalışmaları alanında belirleyici bir rol üstlenir. Böylelikle yazar, bu denemeler aracılığıyla mekânı farklı şekillerde yorumlar. Kompozisyon Felsefesi’nde, mekân birliğiyle karıştırılmaması gereken bir yerdir, İç Mekân Döşeme Felsefesi’nin süslemelerinde hiçbir hata bulunamayacak küçük ve gösterişsiz bir odadır ve Zaman ve Mekân yazısında mekânı zamanla ilişkili bir kavram olarak tartışır. Mekânın çok yönlü, doğru planlanmış, inşa edilmiş ve düzenlenmiş olması önemlidir. Tüm bunların ışığında Poe, edebiyatta mekânsallığa dair kendine özgün estetik bir anlayış ortaya koymuştur.

Poe’nun iç mekânlar ve mobilyalara yönelik şairane tutumunun en derinden hissedildiği makalesi ise İç Mekân Döşeme Felsefesi’dir. Poe, Kompozisyon Felsefesi’nde bir odanın zengin bir şekilde döşenmiş olarak gösterilmesinin öneminden bahsederken, dolaylı olarak İç Mekân Döşeme Felsefesi’ne bir gönderme yapmaktadır. Kompozisyon Felsefesi’nden bir yıl önce ve Usher Malikanesinin Çöküşü’nden bir yıl sonra yayımlanan bu denemede, Poe, bir odanın nasıl dekore edilmesi gerektiğine dair varsayımlarını yazıya döker.

Mayıs 1840 tarihli Burton's Gentleman's Magazine'in sayfalarını karıştıran okur, Edgar Allan Poe'nun iç mekân tasarımının felsefesi üzerine yazdığı ilginç bir makaleye rastlar. Hegel'in felsefeyi, "tamamen yararsız" ve bu sebeple "tüm uğraşların en yücresi" olarak tanımladığı alıntısıyla başlayan Poe, 'yücelik' ile bağdaştırdığı mobilyalarla kurulan iç mekân tasarımına felsefi bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır. (Poe, 2021) İç Mekân Döşeme Felsefesi, Poe'nun yazarlığının alışılmadık bir yönünü, iç mekân tasarımına olan ilgisini ortaya koymaktadır. Poe

denemesinde yaşadığı çağın ruhuna ve mizacına meydan okumuş, farklı ülkelerin sahip olduğu tasarım anlayışlarını alaycı ve ironik bir üslupla karşılaştırmıştır.

“İtalyanlar mermerler ve renkler dışında pek bir şeyden anlamazlar. Fransa'da meliora probant, deteriora sequuntur³ - insanlar, hakkında ince bir zevk ya da hiç değilse sağduyu sahibi oldukları ev adabını koruyamayacak kadar avaredirler. Çinliler ve Doğu halkarın çoğunluğunun, sıcak ama pek uygun kaçmayan beğenileri vardır. İskoçlar dekorasyonda zayıftır. Hollandalıların perdeyi lahanadan⁴ ayırt edebilecekleri su götürür. İspanya'da insanlar tepeden tırnağa perdedir – cellatlar⁵ ulusu. Ruslar mobilya döşemezler. Hotantolar ve Kikapoolar kendi tarzlarında gayet iyidirler. Sadece Yankiler akla ziyan şeyler yaparlar.” (Poe, 2021, s.631)

Poe, her ülkenin kendi zamanı içinde yaygınlaşmış iç mekân anlayışına eleştirel bir bakış sunmuş, bu anlamda yalnızca İngiltere'yi ayrı bir yerde tutmuştur. "Konutlarının dış mimarisinde değilse bile, içinin dekorasyonunda dört dörtlüktüdürler” (Poe, 2021) Bu nedenle Mobilyanın Felsefesi denemesinde, çeşitli mobilya ve süs eşyalarıyla sanki bir İngiliz odasının tasvirini örülmektedir.

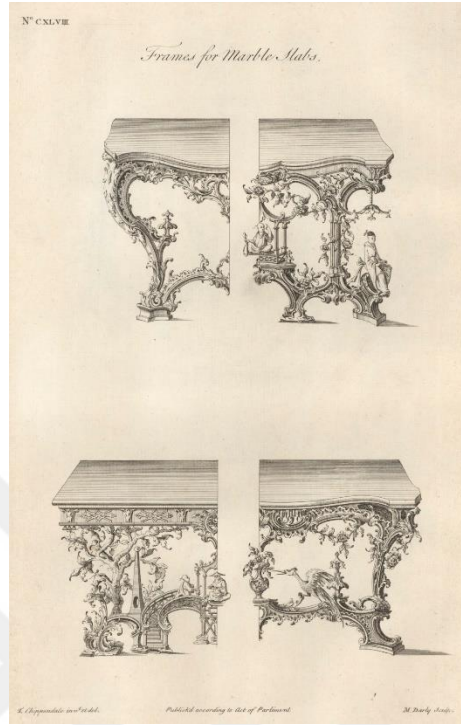
Poe'nun İngiliz kültürüyle kurduğu güçlü bağlar, bir iç mekân fizyonomisti olması ve çok çeşitli konularda bilgi sahibi olma konusundaki kıvrak zekası göz önünde bulundurulduğunda, hepsi ilginç bir noktayı işaret etmektedir. 1754 yılında İngiltere'de yayınlanan Thomas Chippendale'in The Gentleman and Cabinet Maker's Director adlı eserle Poe'nun iç mekân tasarımı üzerine düşünceleri paralellik taşımaktadır. Chippendale ünlü ve saygın bir tasarımcı ve dolap üreticisi, aynı zamanda mobilyalarının çizimlerini yayınlayan ilk kişidir. Kitabının ilk baskısının ciltleri, estetik açıdan Çin ve Gotik tarzlarına odaklanan talimatlar sunmuş, ilk cilt hem kıtada hem de İngiltere'de bilinirken, ikinci cilt özellikle İngiliz topraklarında daha çok tanınmıştır. Eserin etkisi o kadar güçlü olmuştur ki, aristokrasi ve daha varlıklı kesimler için bir tür dekorasyon kataloğu haline gelmiştir. Chippendale adı ilk kez bir mobilya stilinin tanımlanmasında kullanılmıştır ve çalışmalarının örnekleri Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nde görülmektedir. Director'ın 1754'te yayınlanması onun ününü ve gelecekteki şöhretini tamamen sağlamlaştırmıştır. O dönemde İngiliz Mobilyaları Avrupa'da olduğu kadar Kuzey Amerika ve diğer İngiliz

³ “İyi şeylere yalandan bağlılık gösterir, kötünün peşinden giderler” – Ovidius'un Başkalaşımından.

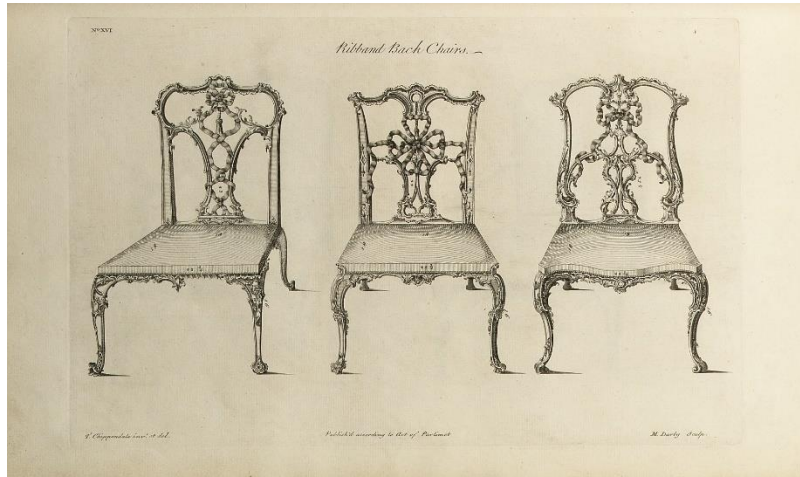
⁴ Kelime oyunu. “Cabbage” hem “lahana” hem de “kumaş kırpıntısı” anlamına gelmektedir.

⁵ Kelime oyunu. “Hang” hem “asmak” hem de “perde” anlamına gelmektedir.

Kolonilerinde de kopyalanıyor ve çeşitli şekillerde taklit ediliyordu ve Chippendale terimi 'Director' dönemi olarak adlandırılan dönemin tüm örnekleri için evrensel bir tanım olarak kullanılıyordu. (Price, 1982)



Şekil 3.27 : Mermer masa. T. Chippendale. 1754 (<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/four-designs-of-frames-for-marble-table-tops>)



Şekil 3.28 : Üç şerit arkalıklı sandalye. T. Chippendale. 1754.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/591840>)

Colucci'ye (2017) göre, Chippendale'in tarzı okyanusun diğer tarafındaki İngiliz kolonilerine kadar ulaştığında, Poe bu gelenekle temas kurmuş olma ihtimali yüksektir. Bir yanda Poe ve onun nakış gibi işlediği kurmacaları ve İç Mekân Döşeme

Felsefesi vardır. Diğer yanda ise modern zevke uygun olarak Gotik ve Çin tarzlarında iç mekân tasarımı için en zarif ve kullanışlı çizimleri içeren koleksiyonuyla Chippendale durmaktadır.

Poe, İngiliz dekorasyonuna yönelik tercihini ortaya koyduktan, ‘yetersiz bulduğu dekoratörleri’ ve Amerikan toplumunu eleştirdikten sonra, tartışmasını çok özel eşyalara ve malzemelere odaklanarak sürdürür. Perdeleri tartışmaya başlar:

Perdeler nadiren dekorasyona uygundur. Usulünce döşenmiş bir odada perdeye yer yoktur; fazla miktarda perde, türü ne olursa olsun, her halükarda yüksek beğeniyle bağdaşmaz; uygun miktar da uygun düzenleme yaratılmak istenen genel etkinin niteliğine bağlıdır. (Poe, 2021, s. 633)

Aynı ironik ve bir şekilde öğretici bir üsluba sahip olan Poe, daha sonra halı, cam, ayna, parlama (ışık) ve parıltı (aynalar) konularını ele alır. Ancak ikinci bölümde deneme kendini edebi bir anlatıya dönüştürür. Didaktik ve hatta kibirli üslubu hâlâ hissedilir olsa da, Poe bu andan itibaren bir odanın nasıl zarif bir şekilde dekore edilmesi ve döşenmesi gerektiğini pekiştirmek için kurgucunun kalemini üstlenir. Böylece, kurnaz bir teorisyen, eleştirmen ve yazar olarak yeteneklerinin kesişmesi söz konusudur, çünkü bu andan itibaren Mobilyanın Felsefesi kendini bir kurgu eserine dönüştürür:

“Şu anda bile, gözlerimizin önünde, dekorasyonunda hiçbir kusur bulamayacağımız, gösterişsiz, küçük bir oda canlanıyor. Sahibi bir divanın üzerine uzanmış uyuyor, hava soğuk, vakit neredeyse gece yarısı: O uyurken biz odasının kabataslak bir resmini çizeceğiz. Oda, mobilya yerleştirmeye en uygun biçim olan dikdörtgen biçimindedir: Uzunluğu otuz ayak genişliği yirmi ayak kadardır. Tek kapısı vardır, asla geniş olması düşünülemeyecek bu kapı paralelkenarın bir kenarında, odanın iki penceresiyse diğer kenarındadır. Zemine kadar uzanan geniş kasalı pencereler büyüktür ve İtalyan *verandalara* açılırlar. Masif gülağacı çerçevelere yerleştirilmiş camları kızıla çalar.” (Poe, 2021, 635-636)

İç Mekân Döşeme Felsefesi'nin ilginç bir şekilde iki bölüm olarak adlandırılabilir şekilde ayrılmış olmasının nedeni de budur. İlkinde Poe, yukarıda da belirtildiği gibi zevkler ve beğeniler üzerine alaycı bir deneme sunar. Görünürde tek bir parçadan oluşan yazının ikinci bölümü olarak ayrılan kısmında Poe "ama aynı kişi zevkle döşenmiş bir odaya girecek olsa, duyduğu haz ve şaşkınlıkla haykırmaktan kendini alamayacaktır" (Poe, 2021). Poe, ilk bölümde takındığı didaktik tonu bırakarak kurmaca bir dil üzerine metni inşa eder.

Sahibinin koltukta uyuduğu bir odanın bu ilham verici taslağında Poe, fiziksel ölçüler, tablolar, piyano, duvar kâğıdı, ışık yoğunluğu gibi diğer unsurlara da değinir. Dahası, İç Mekân Döşeme Felsefesi eserinin tümünü kaplayan bu düzenleme anlayışı, yukarıda bahsedilen unsurların her birine atıfta bulunarak kendini diğer küçük "felsefeler" arasında faaliyet gösterirken bulur.

Denemenin dikkat çeken bir başka bölümü ise lambalarla ilgilidir. Lambaların 19. yüzyıl iç mekânının karakteristik bir parçası olduğu düşünüldüğünde, Poe'nun onlardan söz etmemesi şaşırtıcı olacaktır. Argand lambası sadece Poe'nun bilime ve bilimsel bilgiye olan ilgisini değil, aynı zamanda edebi bakış açısını da yansıtmaktadır. Sembolik bağlamda, Poe bu aydınlatma cihazını sahibinin odasındaki yalnızlığını, mistikliğini ve hayalperestliğini vurgulamak için kullanır, lamba gecenin kasvetli ve görkemli duygularıyla incelikte çerçevelenmektedir. Bir kez daha, yazarın ışıklandırmanın etkisinin farkında olduğunu iddia etmek mümkündür, zira şöyle demektedir:

"Yumuşak ya da sanatçıların dediği gibi soğuk bir ışık, oluşturduğu sıcak gölgelerle kötü döşenmiş bir odada bile harikalar yaratır. Bir astral lambadan daha hoş bir icat yapılmamıştır. Daha doğru bir deyişle, tek parça buzlu camdan abajuruyla, ay ışığını andıran yumuşak ve titreşimsiz bir ışık veren Argand lambasından söz ediyoruz." (Poe, 2021, s. 634)

Gölgeler ve ışıkla oynarken Poe, bir karakterin sürekli olarak rasyonel bir gerçekliğin ötesinde bir şeyle mücadele ettiği bir gece atmosferi çizer. Bachelard bunu şöyle açıklar: "Tanıdık masanın üzerindeki gece lambası aynı zamanda bir dünyanın merkezidir. Lambanın aydınlattığı masa, kendi içinde küçük bir dünyadır." (Bachelard, 1996, s. 218).

İç Mekân Döşeme Felsefesi, nesnelerin sıradan ve tek tipleşmiş durumlarından çıkarılmasını temsil etmektedir. Sözü edilen nesnelerin her biri sembolik anlamlar uyandırır, gizli olanın estetiğini çağırıştırır. Hatta bazen bu nesneler ya da süslemeler suçlu veya ürkütücü hatıralarla işaretlenmiş bir geçmişle aidiyet ilişkisi kurmaktadır.

Mobilyanın Felsefesi denemesinin sonunda, özellikle de son satırlarda, odanın tasviri şiirsel bir hal alır:

"İçinde hoş kokulu, göz alıcı çiçekler bulunan dört adet büyük ve gösterişli Sèvres porseleni vazosu, odanın hafifçe yuvarlaklaştırılmış dört köşesini işgal etmektedir. Hoş kokulu bir yağla dolu küçük bir antik lambası bulunan büyük kollu uzun bir şamdan uyumakta olan dostumun

başucunda duruyor. Altın sarısı, püsküllü, koyu kırmızı ipek kordonlarla bağlanmış, kenarları altın sarısı üç beş asma rafta iki-üç yüz muhteşem cilt bulunuyor. (Poe, 2021, s.. 637)

Nesnelerin özenli bir şekilde düzenlenmesinin yol açtığı görüntü büyülü bir atmosfere işaret etmektedir. Zarif mobilyalar, kısık ışık, yüksek tonozlu tavan ve antika lambanın kokulu yağı belli bir uyuşukluk etkisi yaratmakta olup aynı zamanda, kasvetli bir etkiyi harekete geçiren ve endişe uyandıran bir atmosfer olmaktadır. Anlatıda, karakterin uyku halinde olması önemli bir konudur, çünkü gerçek dünya ile düşler ülkesi arasındaki geçişi ima etmektedir. Dünyalar arasındaki bu kopuşta, doğaüstü atmosfer açığa çıkar ve mekânsal imgenin gücü pekiştirilir. (Colucci, 2017)

Bu bağlamda, yazıdaki görme ve koklama gibi duyuların varlığına değinmek gerekir, çünkü insanlar dünya ve mekânla duyular aracılığıyla ilişki kurar. Ackerman'ın açıkladığı gibi dünyayı duyularımızın radarı aracılığıyla sezmeden onu anlamamızın başka hiçbir yolu yoktur (Ackerman, 1990). Duyuların mekânı algılamadaki rolüyle bağlantılı olarak, Poe, "koku" duyusunun önemli işlevini Marginalia adlı eserinde de vurgular ve kokuların kişileri çağrışım yoluyla etkilemede tamamen kendine özgü bir güce sahip olduğuna inanmaktadır. Dokunmaya, tada, görmeye veya işitmeye hitap eden nesnelerinkinden farklı bir güçtür. (Poe, 1846)

Dolayısıyla metinde geçen çiçeklerin ve yağın tatlı parfümü rastgele kullanılmamaktadır. Sarhoş edici bir etki yaratmanın yanı sıra, duysal ve mekânsal algıları harekete geçirirler. Poe'nun mekânsal atmosferler yaratma konusunda oldukça deneyimli ve herkes tarafından kabul gören bir isim olduğu düşünüldüğünde, aktarmak istediği atmosferi güçlendirmek için duyulara ve süslemelere başvurması sürpriz değildir. Şüphesiz ki, duysal ve mekânsal algılarla bağlantılı olan bu yazı sadece korku, endişe ve gerilim uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıdaki korkunç olaylar dizisini de öngörmektedir.

Poe'nun İç Mekân Döşeme Felsefesi, Kompozisyon Felsefesi ve Zaman ve Mekân denemeleri, mekân gibi karmaşık bir kategorinin temel zeminini oluşturan bir yaklaşım olarak anlaşılabilir. Bu denemeler aynı zamanda Poe'nun zihninin çok yönlü dünyasını göstermekte ve her birini birbirine bağlama yeteneğini temsil etmektedir. Poe'nun özellikle İç Mekân Döşeme Felsefesi metninde şiirsel yönü güçlü bir mekân atmosferi yaratması, mobilyaları detaylı bir biçimde ele alması ve duyularla mekân-

nesne arasında bir bağ kurması, dedektiflik anlatılarda inşa ettiği mekân algısına yönelik ipuçları barındıran özellikler olması nedeniyle önemli bulunmuştur.



4. KRONOTOP VE TOPOANALİZ KAVRAMLARI PARALELİNDE DEDEKTİF ÖYKÜLERİNİN İNCELEMESİ

Edgar Allan Poe'nun dedektiflik öykülerinden Marie Rogêt'nin Esrarı, Morgue Sokağı Cinayeti ve Çalınan Mektup üçlemesi odağında, öykülerde temsil edilen zaman-mekân anlayışı Bahtin'in kronotop kavramı üzerinden incelenecek, mekânların atmosferi, odaların ve nesnelerin iç mekânda düzenlenmesi ve karakterler ile bağlantısını çözümlemek için Bachelard'ın topoanaliz yönteminden yararlanılacaktır.

Poe'nun 19. yüzyılın atmosferinde geçen öykülerine, zaman-mekân merceğinden bakıldığında, Bahtinci kronotop kavramı öne çıkmaktadır. Mihail Bahtin'in edebi anlatılarda, zaman-mekân üzerine geliştirdiği kronotop; zamanın mekânsal bir boyut olmadan anlaşılamayacağını altını çizen bir kavramdır. Kelimenin Yunanca kökenine göre 'chronos' zaman, 'topos' ise yer anlamına gelmektedir. Bahtin, Einstein'ın İzafiyet Teorisi'nden esinlenerek kronotop kavramını ileri sürmüştür.

“Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, ‘zaman-uzam’) adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman), matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşımıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretilenme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ediyor olması.” (Bahtin, 2020, s. 296)

Bahtin, edebi metinlerde zaman ve mekânın bir arada olduğu, farklı anlamlara sahip çeşitli kronotop tipleri saptamıştır. Metnin dinamiklerini belirleyen ve değişik dönemlerle ilişkilendirilen şato, salon ve yol kronotoplarını öne süren Bahtin yalnızca bunlara bağlı kalınmayıp, öykünün yapısına göre farklı kronotopların da geliştirilebileceğini savunmaktadır.

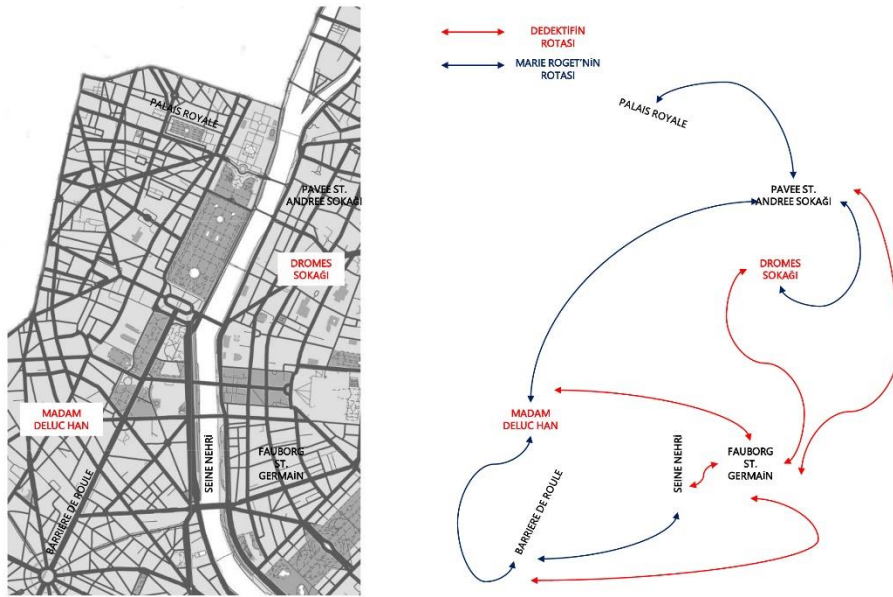
“Buraya kadar, yalnızca belli başlı zaman-uzamlardan, en temel ve en yaygın olanlardan söz ettik. Ama bu tür zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere, herhangi bir motif kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir.” (Bahtin, 2020, s. 305)

Zamanın ruhunun mekâna yansıması düşüncesi üzerinden okunabilecek olan kronotop kavramıyla ilgili olarak Bahtin, bir yapıtın temsil ettiği kronotopun yapıtın dışındaki tarihsel zeminle ilişkisine değinmektedir. Yapıtın dışında kalan dünyanın zaman-mekân tanımı eserin kronotopuna nüfuz eder çünkü kurmaca metinler tek başına ve yapay olarak düşünülemez, belirli bir zamana ve kültüre ait zaman-mekân ilişkisinden izler taşımaktadır. Sözelimi, tarihi bir romanın özelliği yalnızca geçmiş olayları anlatması değildir, aynı zamanda yazıldığı dönemin zaman ve mekânını temsil eder. Eserin toplumsal ve tarihsel bağlamı, metnin her noktasında onu etkileyen temel bir unsurdur. Böylece, yapıtın temsil ettiği zaman mekân ilişkisi daima, metnin dışındaki toplumsal ve tarihsel ortamın zaman mekân ilişkisi ile birlikte ele alınmalıdır. (Esen 2006).

Dolayısıyla, dedektif öykülerindeki kent-mekân ve nesnenin zaman-mekân perspektifinden ele alınması, onların yalnızca kurmaca eserde nasıl inşa edildiğini ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda, kent-mekân ve nesnenin tarihin belirli bir noktasında temsil edildiği sosyo-kültürel çerçeveyi de yansıtmaktadır.

Bachelard ise 'Mekânın Poetikası' kitabında "içsel yaşamımızla ilgili yerlerin sistemli bir psikolojik incelemesi" olarak ifade ettiği topo-analiz kavramını ele alır. (Bachelard, 1996) İnsan ruhunun imgelerle dolu mekânla kurduğu ilişkisini kapsamlı bir şekilde inceleyebilmek için topo-analiz kavramına başvurmak gereklidir. Mekân anlamını taşıyan 'topos' sözcüğünden türeyen bu kavram, yaşanan deneyimlere ve şiirsel imgelere yönelik fenomenolojik bir çözümlemenin, yer ve mekân analiziyle mümkün olacağını savunur. Borges Filho ise topo-analizi "herhangi bir psikolojik çalışma" tanımının ilerisine taşır çünkü ona göre topo-analiz mekânla ilgili diğer tüm yaklaşımları da kapsar. Dolayısıyla bir edebi eserde yer alan mekânları yorumlamak için, sosyolojik, felsefi, yapısal ve başka türlü çıkarımlar da gerekli olmaktadır. (Colucci, 2017) Bu nedenle, topoanaliz, metne konu olan mekânın tüm zenginliği ve dinamikliği ile araştırılmasıdır. Herhangi bir mekânı analiz ederken, bu mekânı oluşturan nesneleri, bunların kendi aralarında, karakterlerle veya anlatıcıyla olan ilişkilerini unutmamak önemlidir. Yer, konu ve gözlemci topo-analizin ayrılmaz parçalarıdır.

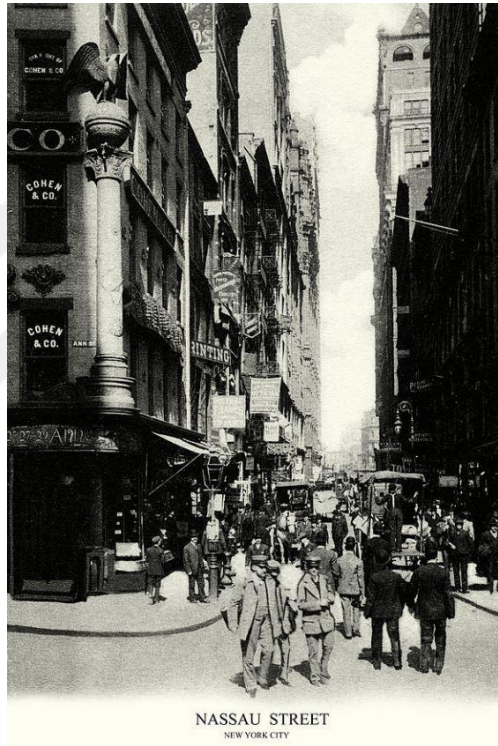
gazetecilerin anlattıkları doğrultusunda okuyucuyu Paris sokaklarında, hanlarda, pansiyonlarda gezdirmiştir. (Şekil 4.30)



Şekil 4.30 : Marie Rogêt'in Esrarı öyküsü haritalama (İrem Uluişık)

Poe'nun metninin çok katmanlı yapısı ilgi çekici bir konuya işaret etmektedir. Öyküde Dupin'in yararlandığı gazete haberleri aracılığıyla aktarılan Marie Rogêt'nin gizemi, New York'ta gerçekleşen gerçek bir cinayetin gazetede yayınlanan haberlerine karşılık gelmektedir. Esasında Dupin'in çözmeye çalıştığı suç -Poe'ya göre tesadüfi bir şekilde- "puro satıcısı" olarak bilinen Mary Cecilia Rogers'ın New York'ta işlenen cinayetiyle neredeyse aynı şekilde sunulmaktadır. Poe'nun New York ve Paris arasında mekânsal anlamda bir paralellik kurduğu bu durum, hikâyenin tarihsel bağlamda kronotopik bir çözümlemesi olarak okunabilir. New York'taki vakaya ait gerçek sokak isimleri, özel isimler ya da gazete başlıklarından ilhamla Fransızca yer ve kişi isimleri kurgulanır, iki şehir arasındaki bu benzerlik metinde sürekli olarak yer alan dipnotlarda görülmektedir. "Dördüncü gün cesedi Seine Nehri'nde, Saint Andréé Sokağı'nda bulunduğu semtin karşı kıyısında, pek kimselerin uğramadığı Barriere du Roule'den uzak olmayan bir noktada yüzerken bulundu." (Poe, 2021, s. 358) Poe'nun notuna göre, öyküde Hudson Nehri Seine Nehri'ne, Weehawken Barriere du Roule'a, Nassau Caddesi ise Pavée Saint-Andréé Sokağı'na dönüşmüştür.

Gerçek cinayetin yaşandığı Nassau Caddesi'nde (Şekil 4.31), 1820'li yıllarda, erken dönem kent karakterini tanımlayan dükkânlar, atölyeler, pansiyonlar ve konutlardan oluşan bir karmaşa vardır. Burası, zengin ve yoksulların genellikle yan yana yaşadığı, çalışma ve dinlenme eylemlerinin aynı kent bloklarında gerçekleştiği ve mahallelerde sınıf, ırk ve etnik kökene göre sosyal ayrımının henüz tam olarak yerleşmediği hareketli bir kentsel alandır. Nassau Caddesi on yıl içinde, birbiriyle kesişen dar sokaklardan oluşan alışlagelmiş labirent görünümünden farklı bir kimlik kazanmıştı. Kentin gelişmekte olan basım ve yayıncılık endüstrisinin merkezi olmuştur.



Şekil 4.31 : Nassau Sokağı (<https://fineartamerica.com/featured/1905-nassau-street-new-york-city-historic-image.html>)



Şekil 4. 32: Ségulier Sokağı - Hôtel d'Argouges. E. Atget. 1900. (<https://www.invaluable.com/auction-lot/atget-eugene-1857-1927-hotel-dargouges-1696-et-de-14-c-0cd407c922>)

Öte yandan öyküde Nassau Caddesi'ne karşılık gelen Pavée Saint-Andréé Sokağı, 19. yüzyılda, Seine Nehri'nin sol kıyısından ayrılan küçük, dar ve karanlık bir sokak olarak bilinmektedir. Sokağın adı, 1864 tarihinde "rue Séguier" olarak değişmiştir. (Şekil 4.32) Böylece öykünün bu tarihten önce geçtiğini söylemek mümkündür.

"Marie Rogêt, annesinin Pavée St. Andréé Sokağı'ndaki evinden bir Pazar gününe rastlayan 22 Haziran 18.. tarihinde, sabah saat dokuzda ayrılmıştı. Marie dışarı çıkarken sadece Mösyö Jacques St. Eustache adında birine haber vermiş ve günü Dromes Sokağı'nda oturan bir teyzesiyle geçirmek niyetinde olduğunu söylemişti. Nehir kıyısından pek uzak olmayan ve Madam Rogêt'nin pansiyonuyla en kısa yolu seçmesi halinde iki mil kadar uzaklıkta olan Dromes Sokağı kısa ve dar olmakla birlikte çok kişinin gelip geçtiği bir sokaktır." (Poe, 2021, s. 360)

19. yüzyılın –1864 öncesinde- geçen bir dönemi konu alan öyküde, cinayetin tam olarak hangi saatte gerçekleştiği bilinmemektedir. Marie Rogêt, görünüşte annesinin evinden teyzesinin evine gitmek için kullandığı güzergâh üzerinde bir yerde öldürülmüştür. Burada teyzesinin yaşadığı Dromes Sokağı'nı tanımlamak için "dar" ve "kısa" sıfatlarının kullanıldığına dikkat edilmelidir. Bu sıfatlar Marie'nin izlediği yola getirilen katı sınırlamaları göstermektedir. Ayrıca, aynı yolun "kalabalık" karakteri, Marie'nin belirli noktalardan tam olarak ne zaman ve nereden geçtiğini doğrulama konusunda yardımcı olabilecek bir unsurdur. Öyküdeki Le Commercial adlı gazetede yer alan görüşe göre "Binlerce kişinin yakından tanıdığı bu genç kadının kimse tarafından görülmeden üç blok öteye gitmesi olanaksızdır." (Poe, 2021, s. 380) Ancak Dupin için kentin kalabalık sokaklarında yapılan yürüyüşlerde

kişilerin diğer insanlar tarafından tanınma olasılıkları değişiklik göstermektedir. Kentlerin metropolleşmesiyle, içinde yaşayan kişilere dair izler ortadan kaybolmaya başlamış ve kalabalıklarda sürüklenen bireylerin kimliklerini saptamak güçleşmiştir. Dupin, gazetedeki görüşleri temel alarak, kent kalabalığında tanınma ihtimalinin kişinin çevresi ve yürüyüş yaptığı bölgeler ile ilişkili olduğunu öne sürmektedir.

“Bu, uzun zamandır Paris’te yaşayan ve kentteki gezintileri çoğunlukla kamu binalarının yakınındaki bölgelerle sınırlı olan bir adamın –halktan birinin- fikridir. Bu adam kimse tarafından tanınmadan, yanına kimse yanaşmadan, bürosundan beş on blok öteye bile gidemeyeceğini biliyor. Kendi tanıdıklarının ve kendini tanıyanların sayısının büyüklüğünü parfüm satıcısı kızın tanınmışlığıyla karşılaştırarak, ikisi arasında önemli bir fark görmüyor ve hemen kızın da yürürken tıpkı kendisi gibi tanınacağı sonucuna varıyor. Bu sonuç, kız hep aynı sistemli yürüyüşleri, hep aynı sınırlı çevrede yapmış olsaydı geçerli olurdu ancak. O, benzer nitelikteki mesleklerde olmaları nedeniyle dikkatlerini çektiği insanlarla dolu, sınırlı bir bölgede, hep aynı aralıklarla bir aşağı bir yukarı dolaşır. Oysa Marie’nin genel olarak rastgele orada burada yürüdüğü varsayılabilir. Şu anda ilgilendiğimiz vakada Marie’nin büyük bir ihtimalle her zaman izlediğinden çok farklı bir yolu izlemiş olduğu düşünülebilir. Le Commercial yazarının kafasında var olduğunu düşündüğümüz paralellik, ancak bu iki şahıs bütün kenti baştan aşağı katedecek olursa savunulabilir. Bu durumda, her ikisinin de eşit sayıda tanıştığı kabul edilirse, aynı sayıda tanışma karşılaşma şansları da eşit olur.” (Poe, 2021, s. 380)

Bu düşünceler doğrultusunda Dupin’e göre Marie’nin hiç kimseyle karşılaşmadan ve tanıdığı bir kişiye bile rastlamadan sokak boyunca yürümüş olma olasılığı epey yüksektir. Aynı gazetede kızın evden çıktığı saatte sokakların kalabalık olduğu söylenmektedir ancak Dupin bu iddianın doğruluğundan şüphe duyar çünkü Paris, Pazar günleri dışında sabah saat dokuzda insanlarla dolup taşarken pazarları o saatte herkes evde kiliseye gitmek için hazırlanmaktadır. Poe bu durumu “her Pazar sabahı saat sekizle on arasında kent sokaklarının garip bir şekilde terk edilmiş benzeyen havası dikkatli hiç kimsenin gözünden kaçmaz.” şeklinde ifade etmektedir. (Poe, 2021, 380) Böylece 19. yüzyılda, insanların dini alışkanlıklarının sokağa çıktıkları saati belirlemede önemli bir rol oynadığı söylemek mümkündür. Kiliseye gitmek için hazırlanan insanların sokakları boşaltması, kalabalıklığıyla bilinen kentte ıssız ve boş bir atmosfer yaratma konusunda oldukça etkilidir.

Marie Rog t'in ölümüyle ilgili en büyük merak uyandıran sorulardan birisi cinayeti kimin i lediğidir. Gazeteler tarafından ortaya atılan en güçlü iddialardan birisi ise bir grup serserinin bu olayla ilişkili olmasıdır. Kızın cesedi bulunduğunda kıyafetinden alınan bir parçayla çenesinin altından ba ının gerisine doğru bağlandığı görülmüş, bu yüzden gazeteler, bu kişilerin yanlarında bir mendil bile ta ımadıkları için böyle bir yönteme başvurduğunu ileri sürmüştür. Baudelaire'in modern kent aktörleri arasında yer verdiği ve ayaktakımı olarak nitelendirilen serserilerin karakterine yönelik yapılan bu eksik okuma Dupin tarafından açığa çıkarılmaktadır. Dedektif, serserilerle ilgili  unu savunmaktadır: "Oysa her zaman, hatta sırtlarında gömlek yokken bile cebinde mendil bulunanlar tam da bu türden insanlardır. Tam bir serseri olabilmek için mendilin ne kadar gerekli olduğunu  u son yıllarda siz de birçok defa g zlemlemi sinizdir." (Poe, 2021, 381)

 y deki ceset dışarıda, kentte bulunmuştur. Cinayetin işlendiği yer tam olarak bilinmese de ceset Seine Nehrinde yüzerken ortaya çıkmıştır. Kent topolojisinde cereyan eden olayın dehşetli ve tedirgin edici bir özelliğe sahip olması, tekinsizliğin artık kapalı mekânlarla sınırlı olmadığını, dışarıda, sokaklarda, kamusal alanlarda gerçekleştiğini işaret etmektedir. Paris'in sokaklarında bir şekilde gözden kaybolan, rastgele yürüyüşler yaptığı için nereye ve nasıl gittiği kestirilemeyen karakterin rotası görünüşte belli olsa da olayın birçok mekân ve yerle bağlantılı olması kent dokusu ile tekinsiz olan arasında kurulan bağlantıyı güçlendirmektedir. Paris ve çevresini okura kapsamlı bir şekilde gezdiren Poe, yalnızca kentin sokaklarını değil, aynı zamanda suçun işlendiği yer olarak görünen ormanlık alan, Seine Nehri ve Dupin'in şüpheli olarak gördüğü deniz subayının Rog t ile ölümcül bulu masından önce yelken açtığını hayal ettiği denizler gibi kentin dışında kalan bölgeleri ke fe çıkartmaktadır.

Çeşitli mekânlardan geçen Marie Rog t'in rotasında kentsel topolojik tekdüzeliğin dokusunu yırtan, suyla ve kırsal olanla ili kilenen uzamlar yer almaktadır. Bu alanlardan birisi genç kadının cesedinin bulunduğu Seine Nehri'dir. Seine Nehri ve kıyıları, yüzyıllar boyunca Paris'in ticari ve eğlence merkezlerinden biri konumundadır.  y de, ölüm ve suçu çağrıştıran bir zaman-uzam olan nehir, aynı zamanda katil tarafından  l  bedeni gizleme amacıyla kullanılmıştır. Katil

cesedi suya saklama düşüncesiyle hareket etse de, nehrin içinde gözden kaybolan beden bir müddet sonra gün yüzüne çıkmıştır.

“Nehrin dibinde olduğu varsayılan cesedin ağırlığı, şu veya bu yolla, yer değiştirdiği suyun ağırlığının altına düşünceye kadar, ceset suyun dibinde kalır. Buna cesedin bozulması ya da daha başka bir mekânizma yol açar. Bozunmanın sonucu, bütün hücre dokularını ve bütün boşlukları doldurarak cesede o iğrenç şişkin görünüşünü veren gaz oluşmasıdır. Bozunmanın iyice ilerlemesiyle cesedin hacmi ciddi surette artarken kütleinde veya ağırlığında buna denk bir artış olmaz, cesedin özgül ağırlığı yer değiştirdiği suyunkinden daha küçük olur ve ceset derhal suyun yüzeyine yükselir.” (Poe, 2021, s. 373)

Cesedin bozunması sonucu, genç kadın cesedi teşhis eden arkadaşının tereddüt etmesine yol açacak kadar tanınmayacak bir görünüme sahip olmuştur. Marie Rogêt; anıları, duyguları ya da hayalleri olmadan yalnızca bedeni aracılığıyla nehirle bir ilişki kurmaktadır. Ruhun olmadığı ölü beden kentin bir parçası olan bu alana tekinsiz bir karakter kazandırmıştır.

Öyküde ölen karaktere ait izlerin bulunduğu bir başka zaman-mekân ise Barriere de Roule civarındaki çalılıktır. Gerçek ve tarihsel bir kronotop olan Barriere de Roule, 1728 yılında Paris'in bir banliyösü haline getirilen Le Roule adlı köyün girişinde ve kilisenin önünde, köyü Paris'ten ayırmak için kurulan Roule bariyeridir. Place des Ternes'de yer alan bariyer, Parisliler tarafından 1860 yılında yıkılmış, bugüne ulaşamamıştır. Paris'te yer alan bu bölge, Hudson Nehri üzerinde ve New York City'nin karşısında bulunan, endüstriyel bir liman ve demiryolu merkezi olan Weehawken ilçesine paralel olarak metinde yer almıştır. Mary Rogers'ın cesedi Weehawken (Şekil 4.33) kayalığında korkunç şekilde parçalanmış bir vaziyette bulunmuş, olay yerinin yakınlarında kurbana ait eşyalar ortaya çıkmıştır. Benzer bir durum Poe'nun kurguladığı öyküde de dikkat çekmektedir. Pek kimselerin uğramadığı bir yer olarak tanımlanan Barriere du Roule (Şekil 4.34) bölgesindeki “bu ağaçlık, sık olmakla birlikte, gelip geçeni bol bir yolun çok yakınındadır.” (Poe, 2021, 388) Karakterin kişisel eşyalarının Barriere du Roule'da bulunmasıyla birlikte nehrin yakınlarında yer alan bu alan gerçek cinayet mahalli olarak düşünülmüştür. Böylece eşyaların cinayetten sonraki üç hafta boyunca orada olduğunu varsayılmış ancak Dupin'in kent ve çevresiyle alakalı görüşleri bu düşüncenin aksini ispatlamaktadır.



Şekil 4.33 : Weehawken (<https://www.mutualart.com/Artwork/Villa-on-the-Hudson-near-Weehawken/F4239B998DF5234DE7F5397AD179C9BA>)



Şekil 4.34 : Barrière du Roule, 1860. (<http://www.mystudios.com/artgallery/H/Henri--%28after%29-Courvoisier-Voisin/Barriere-du-Roule%2C-c.1815-20.html>)

“Paris dolaylarını azıcık tanıyanlar, varoşlardan çok uzaklaşmadıkça gözlerden ırak bir nokta bulunamayacağını gayet iyi bilirler. Bu kuru ve ağaçlıklarda keşfedilmemiş veya nadiren de olsa ziyaret edilmeyen bir köşe bulunabileceğini insan aklından bile geçiremez. Gene de hafta içinde bile olsa, yalnızlığa karşı duyduğu susuzluğu yakın çevrenin doğal güzelliklerinde dindirmeye çalışan, büyük metropolün toz ve sıcaklığına mahkum gerçek bir doğa aşığını düşünelim. İki adım atmaya kalmadan, cümbüş yapan serserilerin bağırtıları ve orada burada bizzat karşısına çıkmaları yüzünden bu gezintinin büyüğü doğmadan ölür. Daha sık çalılarının arasına dalarak yalnız kalmaya çalışır ama boşuna. Kepazeliğin tam anlamıyla kol gezdiği yerdir burası, kutsallıktan en uzak tapındır. Midesi bulanık gezginimiz daha az berbat bir lağım çukuru olması nedeniyle, daha az iğrenç olan Paris’e doğru kaçır gerisingeri.” (Poe, 2021, s. 389)

Kentin kaosundan kaçmak isteyen kişinin huzuru ve sakinliği temsil eden doğada sığınacak bir yer bulması için kent civarından epey uzaklaşması gereklidir çünkü

modernleşen Paris'te, bireylerin kendileriyle ve doğayla baş başa kalabileceği alanlar oldukça sınırlıdır. Doğayla ilişkileneceği nedeniyle zamanın yavaş aktığı ve hatta durduğu bir yer olarak düşünülen çalılık, Bahtin'in pastoral kronotopunu çağırırsa da burası aslında kentsel bir mekândır ve kalabalıkların istilasına uğramaya açıktır. Poe'ya göre modern kent karakteri olan serserilerin cinayet mahalli olarak düşünen ağaçlığa uğraşmış olmaları ve eşyalarla karşılaşmaları çok güçlü bir olasılıktır çünkü bu serseriler kırsal alanın sunduğu serbest olma hali ve denetimsizliğin büyümesine kapılmaktadırlar. Paris'in yanı başında yer alan koru, inzivaya çekilmek isteyen gezginin düşlerine mesken olmak ve kişiyi ruhsal açıdan beslemek yerine ayakta kalmanın gürültüsüyle dolup taşmaktadır. Kutsallığını yitiren çalılık yalnızca mide bulandırıcı olarak tanımlanmakla kalmaz, kozmopolit yapısı sonucu Poe için "iğrenç" bir hal alan Paris'ten bile daha az tercih edilebilir bir yere dönüşür. Burada mekânın büyümesini, mahremiyetini ve korunaklı havasını bozan insanın kendisi olmuştur. Böylece haftalardır durduğu düşünülen eşyaların keşfedilmeden orada kalması pek mümkün görünmemektedir

Kentteki konumu ve ziyaretçilerin bolluğuyla dikkat çeken çalılık görünümüyle de estetik bir zevk uyandırmaktadır. Ağaçlarla kuşatılan bölge, kapalı bir mekân misali tasvir edilerek, iç ve dış olarak ikiye ayrılmış bir alanı temsil etmektedir. Ağaçların içinde kalan alandaki taşları mobilya olarak gören Poe için burası yabancıların uğrak yeri olan bir evi andırmaktadır.

"Bu ağaçlık benzersiz –son derece benzersiz- bir ağaçlıktı. Görülmedik derecede sıkı. Doğal bir duvar oluşturan ağaçların ortasında arkılığı ve ayaklarıyla bir tür sandalye oluşturan üç acayip taş vardı. Ve doğanın sanatı taklit ettiği bu ağaçlık, çocukları sasafra ağacı kabuğu bulmak için çalılıkları didik didik etmeyi alışkanlık edinmiş olan Madam Deluc'un evinin birkaç adım ötesindeydi." (Poe, 2021, s. 390)

Barriere du Roule'un yakınlarında bulunan ve kurgusal bir mekân olan Madam Deluc'un hanı, Poe'nun dedektiflik öykülerine konu olan pek çok evde olduğu gibi ıssız bir yörede yer almaktadır. Çalılık ve nehrin çevresinde konumlanan han, olayların merkezinde bulunması sebebiyle önem taşımaktadır. Birçok kişinin gelip geçtiği, toplumun farklı kesimlerinden insanları aynı zamanda, tek bir çatı altında buluşturan han, Bahtin'in yol-karşılaşma kronotopunda olduğu gibi rastlantısal bir araya gelişleri simgelemektedir.

“Yolda (‘anayol’) -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler.” (Bahtin, 2021, s. 396)

Öyküde yolun kendisi yerine, yolculuğun bir bölümünde duraklama ve konaklama işlevi gören han çeşitli karşılaşmaların cereyan ettiği bir mekân olarak kurgulanmıştır. Marie Rogêt’yi çalılıkta bulunan eşyaları üzerine tanıdığını fark eden Madam Deluc, genç kadının bir müddet yanında başka bir adamla handa kaldığını ifade etmiştir.

“Çiftin gitmesinden kısa bir süre sonra çıkagelen bir grup serseri gürültülü patırtılı davranışlarla yiyip içtikten sonra, para vermeden genç adamla kızın gittiği yolu tutmuş, sonra da karanlık çökerken hana geri dönüp büyük bir aceleyle yeniden nehrin öte tarafına geçmişti. Aynı akşam, karanlığın çökmesinden hemen sonra Madam Deluc de, büyük oğlu da han civarında bir yerlerden gelen kadın çığlıkları işittiler.” (Poe, 2021, s. 368)

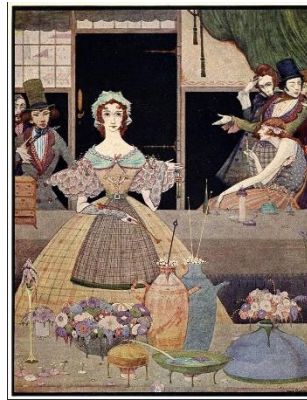
Hem Marie Rogêt ve yanındaki adam ile hem de serserilerle aynı zaman ve mekânda bir araya gelen Madam Deluc için cinayeti işleyenler serserilerdir. Ancak serseriler hana yeniden döndüklerinde karanlık henüz çökmektedir. Oysa Madam Deluc ve büyük oğlunun duyduğu çığlıklar karanlığın çökmesinden hemen sonra olmuştur. Bu görüşe göre çığlıkların işitilmesinden önce çete Barriere du Roule’den ayrılıp nehrin karşı kıyısına ulaşmışlardır. Böylece, Marie Rogêt ile aynı zaman-mekânda denk gelmemişlerdir.

Marie Rogêt’nin annesiyle birlikte yaşadığı Pavée Saint-Andréé Sokağı’ndaki evleri aynı zamanda bir pansiyon olup, Madam Deluc’un hanına benzer bir işlev görmektedir. Farklı türden kişilerin kaldığı pansiyonda genç kadının sözlüsü St. Eustache de yaşamaktadır. Ancak bu pansiyon, Marie Rogêt için evin temsil ettiği huzuru vermekten uzak bir yapıdadır çünkü cinayetten beş ay kadar önce kız bir kez daha ortadan kaybolmuştur. İlk kayboluşundan önce ise Palais Royal’de bir parfümeride çalışmaktadır. Tarihsel bir kronotop olan Palais Royal esasında eski bir kraliyet sarayıdır. 19. yüzyılın ilk yarısında alışveriş, eğlence ve yemek

kompleksi olarak hizmet veren Palais-Royal, tüm Paris'in ilgi odağı olmuştur. (Şekil 4.35) Filozoflardan serserilere, aylaklar yankesicilere toplumun alt ve üst tabakasından pek çok insanın dolaştığı dönemin önemli kamusal alanları arasındadır. Öyküde Palais Royal'ın zemin katında Poe'nun hayal ettiği bir dükkanda çalışan Marie Rogêt, buraya gelen pek çoklarının dikkatini çekmiştir. "Dükkan sahibinin beklentileri gerçekleşti ve çok geçmeden salonları şen şakrak yosmanın güzelliğiyle ünlendi." (Poe, 2021, 357) Metne tarihsel bir boyut kazandıran mekânlardan biri olan Palais Royal bulunduğu dönemin özelliklerini taşımakta olup, içinde meraklı kalabalıkları toplayan bir zaman-uzam olarak sunulmuştur. Kaybolmasının ardından bir hafta sonra dükkandaki tezgahına dönen Marie Rogêt (Şekil 4.36), kalabalıkların yoğun ilgisinden bunalıp annesinin evine sığınmıştır. Ev, birkaç ay sonra yeniden ortadan kaybolacak ve öldürülecek olan genç kadının güvende olduğu son mekândır.



Şekil 4.35 : Palais Royale. T.J.H. Hoffbauer. 1825.([https://en.wikipedia.org/wiki/Palais-Royal#/media/File:Galeries_de_bois_\(ancien_camp_des_Tartares\),_au_Palais-Royal,_1825.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Palais-Royal#/media/File:Galeries_de_bois_(ancien_camp_des_Tartares),_au_Palais-Royal,_1825.jpg))



Şekil 4.36 : H. Clarke. Marie Rogêt illüstrasyonu.

(https://ericgerlachdotcom.files.wordpress.com/2019/10/poe_harry_clarke_the_mystery_of_marie_rogc3aat.jpg)

Emniyet Müdürlüğü cinayetin aydınlatılması için Dupin ve anlatıcının evine gelmeden önce ikili bir kez daha yaşadıkları yeri hayallerin ve rüyaların mekânına dönüştürürler. Geçmiş-şimdi ve gelecek arasındaki sınırların belirsizleştiği bu evde karakterler iç dünyalarına gömülürler.

“Madam L’Espanaye ile kızının ölümlerini sarmalayan esrarı çözdükten sonra, Şövalye Dupin bu olayı aklından çıkardı ve yeniden o eski kasvetli düş alemine gömüldü. Münzevi bir hayat sürmeye eğilimli olduğumdan, ben de kolayca ona uydum, Faubourg Saint Germain’deki evimizde oturmayı sürdürüp, ilerisini hiç kafaya takmadan tembelce günü yaşamaya, içinde yaşadığımız sıkıcı dünyayı düşlerle doldurmaya devam ettik.” (Poe, 2021, s. 356)

Dupin ve anlatıcının düşlerle örülen yuvası, dış dünyanın müdahalesiyle yıkılmaktadır. Bu olaylardan birisi olan Marie Rogêt’nin esrarlı ölümü her iki karakterin zaman-mekân algısını yeniden inşa etmesine, hayaller üzerine kurulu yaşam alanlarını “gerçek” meselelerle uğraştıkları bir yere dönüştürmelerine neden olmaktadır. “Çok yoğun araştırmalara daldığımızdan neredeyse bir aydır ikimiz de ne dışarı çıkmış ne bir konuk kabul etmiş ne de günlük gazetelerden birindeki günün önemli siyasi meselelerinden öte bir şeye göz atmıştık.” (Poe, 2021, 359)

Öykü bir tür mekânsal paradoks etrafında şekillenmiştir. Cinayeti çözümleme aşamasında evden neredeyse hiç çıkmayan ve koltuğundan nadiren ayrılan Dupin, belirli mekânların soruşturmanın bir parçası haline gelmesi için fiziksel olarak işgal edilmesine gerek olmadığını göstermektedir. Böylece Saint Germain’deki ev öykünün merkezindeki kronotop olur. Dupin burada kendi tuhaflığının ortasında sıkışıp kalmıştır. Dedektifin iç ve dış dünyası arasındaki kesişimi sağlayan karakter ise suçla ilgili bilgileri toplayıp getiren arkadaşı, anlatıcıdır. Fiziksel olarak mekânda bulunmanın zorunluluğundan kurtulan dedektif, yaptığı araştırmalar aracılığıyla kentin karışık mekânlarına okunaklılık kazandırsa da öykü açık uçlu ve kafa karıştırıcı bir final yapmaktadır. Dupin’in en zor vakası olduğunu kabul ettiği Rogêt cinayeti, tüm çabalarına rağmen onun kontrolünde ilerlemez çünkü L’Espanayes’in kilitli odası gibi cinayet mahalli olduğundan herkesin hemfikir olduğu sınırlandırılmış bir alan öyküde mevcut değildir. Rogêt vakasında, çoklu mekânsal konumlar ve her birinin önerdiği olasılıklar, tek bir mekânda sıkışıp kalan Dupin’i bunaltmaktadır.

Öyküde gerçek cinayet mahalli olma ihtimali en yüksek olan yerlerden biri Barriere du Roule'daki çalılıktır. Bunun nedeni ise orada bulunan eşyaların Marie Rogêt'ye ait olmasıdır.

“Arkılığı oluşturan taşın üstünde beyaz bir jüpon, ikinci taşın üzerinde de ipek bir eşarp vardı. Ayrıca aynı yerde bir şemsiye, bir çift eldiven ve bir de mendil bulunuyordu. Mendilin üzerinde Marie Rogêt adı yazılıydı. Civardaki dikenli çalılarda giysi parçaları bulundu. Toprak çiğnenmiş, çalılar kırılmıştı ve her tarafta bir boğuşmanın izleri görülüyordu. Çalılıkla nehir arasındaki çitlerin yıkılmış olduğu ve toprakta ağır bir yükün sürüklenerek götürüldüğünü gösteren izlerin bulunduğu görüldü.” (Poe, 2021, s.367)

Genç kadından izler taşıyan, kişisel ve kanıt niteliğinde olan eşyaların dizilimi dedektif tarafından oldukça yapay bulunmuştur. Dupin'e göre bu eşyalar mekâna gerçek bir suç mahalli görünümü verme amacıyla kasıtlı olarak yerleştirilmiştir. Genç kız ile katil / katiller arasında geçen büyük mücadelenin sonucunda mekânın görünümünde değişiklikler dikkat çekmektedir. Ölümü işaret eden bir atmosferin yaratıldığı mekânda, toprak, çalılar ve çitler, insan bedeniyle etkileşime geçerek form değiştiren kalıntılar olarak ortaya çıkmıştır. Ancak boğuşmanın şiddeti ve yol açabileceği karışıklık ve dağınıklık göz önünde bulundurulduğunda jüponun ve eşarpın taşın üstünde olabilecek en düzgün şekilde duruşu eşyaların oraya kasıtlı olarak koyulduğu şüphesini arttırmaktadır. Marie Rogêt'ye yapılan saldırının etkisiyle yalnızca mekân değil giysiler de zarar görmüştür. “Çalılara takılıp yırtılmış giysi parçaları üç parmak genişliğinde, altı parmak uzunluğundaydı. Parçalardan birisi etekliğinin bastırılmış olan kenarından, bir diğeri eteğin kenardan uzak bir kısmındandı. Yırtılmış şeritler halinde ve dikenli çalılar üzerinde yerden bir karış yüksekteydiler.” (Poe, 2021, 367) Kumaşın yırtılma ve kopma şekline yönelik verilen bilgiler cinayetin tek bir kişi tarafından işlendiğine ışık tutmaktadır. Yazar, okuyucuyu yönlendirmek için bu nesneleri yaratır ve betimler, böylece okurun olayların içinde atlanan anlamı kavramasını mümkün kılar, gizemli ve bilinmez havayı ortadan kaldırır. Eşyaların dizilimi, mekânda ve nesnelerde görülen hasara dair izler, cinayetin çözümlenmesinde kilit bir rol oynamaktadır.

“Belli ki en azından üç haftadır orada duruyorlardı; bütün bu şeyleri küf bürümüşü; yağmurun etkisiyle küf bağlayıp birbirlerine yapışmışlardı. Etraflarında ve bazılarının

üzerinde otlar bitmişti. Şemsiyenin ipeği sağlamdı, ama telleri paslanmıştı; tellerin ikiye katlandığı üst kısmında küf bağlayıp çürümüştü; açıldığında yırtıldı.” (Poe, 2021, s. 367)

İpucu özelliği taşıyan tüm bu nesneler belli bir süre boyunca çalılıkta kalmışlar ve zamanın akışı karşısında dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Açık alanda ve doğanın içinde yer alan mekân zamanın etkisiyle küflenene, paslanan ya da ot bitene eşyalar üzerinde hakimiyet kurmuştur. Zamanın geçişini nesneler üzerinden okumak mümkündür.

“Cinayeti işleyen bir kişidir. Bu kişi ölünün ruhuyla baş başadır. Yanında kırıtsız yatan cesetten dehşete kapılmıştır. Tutkunun yol açtığı öfkesi dinmiştir ve doğal olarak yüreği yaptığı işten duyduğu korkuyla doludur. Kalabalık olmanın esinleyeceği güven duygusundan yoksundur. Ölüyle tek başınadır. Ama cesetten kurtulmak gerekmektedir. Cesedi sürükleyip nehir kıyısına götürür ve ardında diğer suç kanıtlarını bırakır, çünkü bütün yükü bir defada taşımak olanaksız değilse de çok zordur ve geride kalanları toplamak için geri gelmenin bir zorluğu yoktur. Ama nehir kıyısına yaptığı çetin yürüyüş sırasında korkusu ikiye katlanır. Yolunu hayatın sesleri doldurur. Kendini gözetleyen birinin ayak seslerini defalarca duyar ya da duyduğunu hayal eder. Şehrin ışıkları bile onu korkutur. Ama büyük bir endişe içerisinde verdiği uzun ve sık molalardan sonra en nihayet nehir kıyısına varmayı başarır ve korkunç yükünden –belki bir kayık yardımıyla- kurtulur. Peki şimdi dünyanın hangi hazineleri, hangi ceza tehdidi bu yalnız katili o yorucu ve tehlikeli yoldan geriye, o çalılığa ve onun insanın kanını donduran anılarına geri döndürecek güce sahiptir? Sonuçları ne olursa olsun geri dönmez. Esasen istese de dönemez.” (Poe, 2021, s. 394)



Şekil 4.37 : İllüstrasyon

(http://www.poeonline.es/en/illustrations/?arg_erp_poe_illustration_id=460)

Dupin’e göre, Marie Rogêt’nin ilk kayboluşunda birlikte kaçtığı ve Madam Deluc’un hanında yanında görülen deniz subayı cinayetin asıl şüphelisi çünkü cinayeti bir serseri grubu işlemiş olsa eşyaları olay yerinden alacak birileri mutlaka olacaktır.

Oysa denizci, yaşadığı olayın etkisiyle tüm kanıtları olduğu gibi bırakır ve bir an önce uzaklaşmanın peşine düşer. Çalılık onda tekrar hatırlamak istemeyeceği, korku dolu hisler uyandırmaktadır. Karakterde mekân korkusu uyandıran çalılık, olumsuz deneyimlerle kodlanan tofobik bir mekâna dönüşmüştür Cesetten kurtulmak için çıktığı yolda kentin sesleri ve canlılığı bile tedirgin ruh halini tetiklemektedir (Şekil 4.37). Terk ettiği ağaçlık ölüm ve dehşet duygusunu hatırlatan, tekrar hatırlamak istemeyeceği korkunç anılara sahip bir yere dönüşmüştür. Aynı şekilde çalılıkta bulunan eşyaları da hafızasından silmek ister, karakter ona cinayeti anımsatan tüm mekânları, nesneleri ve cesedi geride bırakma amacıyla kendi varlığının izini kaybettirir.

4.2 Morgue Sokağı Cinayeti



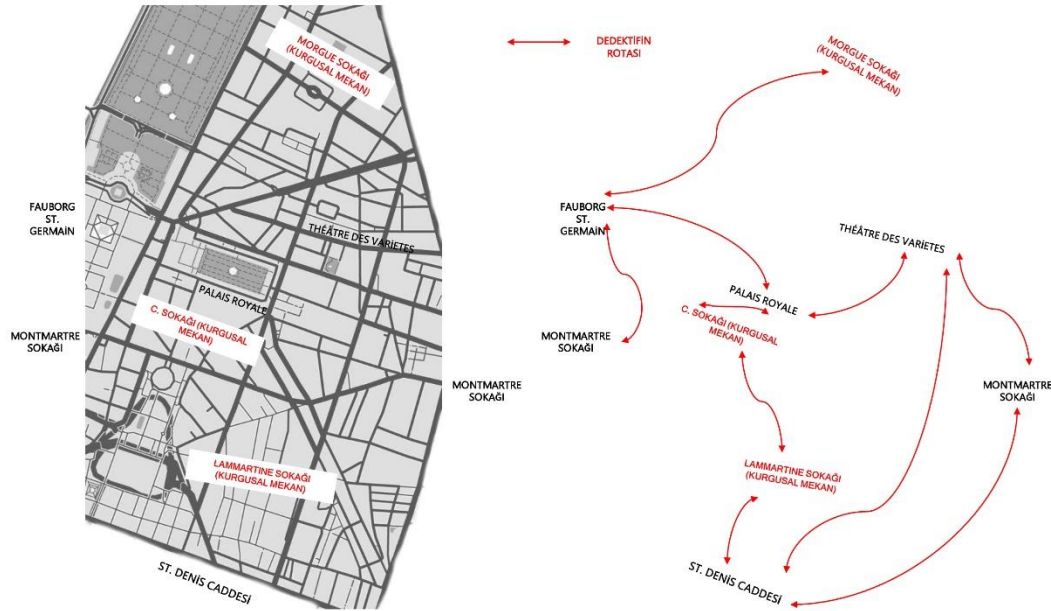
Şekil: 4.38 : Morgue Sokağı Cinayeti öyküsünün mekân-nesne grafiği (İrem ULUIŞIK)

“18.. yılının baharını ve yazın bir kısmını Paris’te geçirirken Mösyö Aguste Dupin adında biriyle tanıştım.” (Poe, 2021, s. 322) Öykünün evrenine giriş yapan bu ilk cümle aynı zamanda hikâyenin zaman ve mekânına ait özellikleriyle ilgili ilk bilgileri taşımaktadır. 19. yüzyılda geçtiği kesin olarak bilinen zamanın tam olarak hangi yılı işaret ettiği belirsizliğini korusa dahi mevsim yazdır. Zamanın belirli bir dönemle sınırlandırılmış olması ancak net bir şekilde ifade edilmemesi öykünün gizemli ve mistik yapısıyla uyumluluk gösterir, öykünün kronotopu bilinmez bir tarihin ışığında inşa edilmektedir. Kurmaca öykünün geçtiği mekân ise gerçek bir yer, Paris’in tarihsel topos’u merkez alınarak çizilmiştir. Paris’in temsil ettiği tarihsel ve

toplumsal kronotopun arka planında, kentin mekânı ayrıntılı olarak tanımlanmaktadır. Sokakları, evleri ve içinde yaşayan insanlarıyla, Paris kenti tam anlamıyla 19. yüzyıl modernleşmesinin yansımalarının görüldüğü, metropolleşmenin cereyan ettiği bir yer olarak temsil edilmektedir.

“Karanlık bastırınca kol kola sokağa fırlıyor, günün konularını konuşmaya devam ediyor ve sağda solda sürterek kalabalık kentin ışıkları ve gölgeleri arasında, sessiz bir gözlemin sağlayacağı sonsuz ruhsal heyecanı arıyorduk.” (Poe, 2021, 324)

Anlatıcı ve Dupin’in kendini bıraktığı kalabalıklar ve kent ışıkları modernleşmenin sembolleri olarak yazıda yer alır, modern kentin arka yüzünü oluşturan karanlıklar, gölgeler, تنها ve ıssız sokaklar ise metinde geçen çeşitli mekânların konumlandığı yerleri oluşturmaktadır.



Şekil 4.39 : Morgue Sokağı Cinayeti Haritalama (İrem ULUIŞIK)

Karakterler gece vakti şehrin sokaklarına çıktıklarında, kentin kendisi de yavaş yavaş çözülmeye başlar. (Şekil 4.39) Gece gezintileri kentten zihinsel olarak uzaklaşmayı temsil etse de, Paris tüm özgünlüğü ve canlılığıyla kendini yeniden ortaya koyar. Kentin merkezi bir noktası olan Palais Royal'in yakınındaki “uzun ve pis” bir sokakta dolaşan karakterler, isminin yalnızca baş harfinin bilindiği, kaldırım taşları arasındaki delikler ve yarıklarla tanımlanan C... Sokağı’ndan, kaldırımın birbiri üzerine bindirilip kenetlenmiş taşlardan yapıldığı Lammartine isimli dar sokağa geçerler. St. Denis Caddesi’ndeki bir ayakkabıcıdan, modernite mekânı olarak tanımlanabilecek

Théâtre des Variétés tiyatrosuna (Şekil 4.40) uzanan tüm geçişler Dupin'in ünlü tümevarım düşünce zincirinin halkalarıdır, ancak aynı zamanda kentin kronotopik bir haritasını da çıkarmaktadır. Karakterlerin hem zihinlerinde hem de sokaklarda çıktıkları yolculuk kent profiline dair ipuçları barındırmaktadır.



Şekil 4.40 : Theatre des Varietes. 1820.

(<https://www.bridgemanimages.com/en/noartistknown/theatre-des-varietes-on-montmartre-boulevard-in-paris-circa-1820-engraving-by-courvoisier-france/nomedium/asset/3074619>)

Paris'in kentleşme sonucu sahip olduğu çok uluslu, çok dilli ve kozmopolit yapısı öyküde çeşitli karakterler aracılığıyla öne çıkmaktadır. Genel olarak polisiye edebiyatta son derece önemli olan; farklı kültürel ve etnik grupların kesişimi Poe için mekâna egzotik bir değer katmanın ifadesi olarak da görülebilir. Öyküye konu olan cinayetin ardından görüşlerini paylaşan görgü tanıkları aracılığıyla bu çeşitliliği gözlemlemek mümkündür. Tanıklıklar sadece Fransızlardan değil, diğer kültürlerin temsilcilerinden de oluşmaktadır. Bir yığın Fransız karakterle birlikte İtalyan şekerlemeci Alberto Montani; İngiliz terzi William Bede; İspanyol cenaze levazımcısı Alfonso Garcio ve Hollandalı restoran sahibi Odenheimer bu çeşitliliğe örnek oluşturabilir. Bu rengârenk milliyet çeşitliliğine, Fransız denizcinin Borneo'dan Malta gemisi mürettebatının bir üyesi olarak dönmesini de eklemek gerekir. Anlatıcı, gerçek tarihsel topos'u diğer ulusların temsilcileriyle doldurur, bu da bir dedektif olay örgüsü oluşturmayı mümkün kılar. Böylece büyük kentlerin karmaşık yapısı ve farklı kültürlerden insanları tek bir yerde toplama özelliği polisiye edebiyat türü öykülerinin belkemiği olan karakter çeşitliliğine zemin hazırlamaktadır.

Edgar Allan Poe'nun ilk modern dedektiflik öyküsünü çağdaş Paris'te kurması bir anlamda ilginçtir çünkü Baudelaire'in de belirttiği üzere, Poe, Dupin serisinin bu ilk gizemli öyküsünü yazdığı Fransa'ya henüz hiç ayak basmamıştır. (Goulet, 2016)

Poe'nun öykülerinin geneli ele alındığında kronotopun, belirsiz ya da bilinmeyen bir yerde yeni dünyalar yaratılmasıyla oluştuğu ya da geçmişte uzak bir zamanda geçtiği görülmektedir. Poe, en yüksek sanatın bu dünyadan farklı bir âlemde var olduğuna inanmakta, bu alemini yaratmak için, okuyucuyu günlük dünyadan uzaklaştırmak ve onu ideal ve güzel olana doğru yöneltmek için belirsizlik ve muğlaklığın gerekli olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle, Poe'nun öyküleri ya "Usher Malikanesinin Çöküşü"nde olduğu gibi bilinmeyen bir yerde, ya "Ligeia"da olduğu gibi Ren Nehri üzerindeki romantik bir şatoda ya da İngiltere'nin ücra bir köşesindeki bir manastırda, ya da "Kuyu ve Sarkaç"da olduğu gibi İspanyol Engizisyonu döneminde geçer. Poe'nun okurunun, şimdiki zamanda tanınabilir bir yerde geçen bir öykü bulması güçtür. Dedektiflik öyküleri ise Amerika'dan ziyade Fransa'da geçmektedir, bu da ona okurla arasında Romantik bir mesafe kazandırır. (Timmerman, 2003)

Romantik yazar için bu alan, tuhaf olayların yaşanabileceği egzotik bir yer haline gelir. Anlatıcı hikâyenin kronolojik sınırlarını belirtmez, ancak mekânı o kadar ayrıntılı tasvir eder ki, sanki bu bölgeyi çok iyi tanıyormuş gibi görünmektedir. Fizyonomi ve frenelojinin gücünden yararlanan Poe, Dupin aracılığıyla yalnızca insan yüzlerini ve davranışlarını gözlemlemez mekânları da okumaktadır.

Dupin ve anlatıcının ilk karşılaştığı yer olan Montmartre Sokağı, aynı zamanda 19. yüzyılın sonundan yirminci yüzyıla, bohem sanatçı topluluklarının buluşmalarına ev sahipliği yapmasıyla bilinen gerçek bir topostur. 1872'den 1914'e kadar süren Belle Époque döneminde burada yaşayan pek çok sanatçı eserlerinde Montmartre'yi resmetmiş ya da en önemli eserlerini burada üretmiştir. Pierre-Auguste Renoir 1876'da bir Pazar öğleden sonra Montmartre'da bir dansı gösteren Bal du moulin de la Galette'i (Şekil 4.41) yapmak için yer kiralamıştır. Pablo Picasso, Amedeo Modigliani ve diğer sanatçılar 1904-1909 yılları arasında Le Bateau-Lavoir adlı binada (Şekil 4.42) yaşamış ve çalışmış, Picasso burada en önemli başyapıtlarından biri olan Les Femmes d'Alger'u resmetmiştir. Öyküde Paris kentinin kendisi aristokrasi ve sofistikeliğin bir sembolüdür. Karakterlerin buluştuğu Montmartre

Sokağı, her ikisinin de muhtemelen sanatsal elite ait olduklarını, eğitilmiş olduklarını ve toplumda iyi tanındıklarını göstermektedir.



Şekil 4.41 : *Bal du moulin de la Galette*, A. Renoir (1876).
(<https://en.wikipedia.org/wiki/Montmartre>)



Şekil 4.42 : *Le Bateau-Lavoir*. (1910). (<https://en.wikipedia.org/wiki/Montmartre>)

Gerçek ve kurgusal mekânların iç içe geçtiği öyküye ismini veren Morgue Sokağı, Paris'in gerçek bir bölgesinde St. Roch Senti'nde yer almaktadır. Poe, gerçek kronotopu ayrıntılı bir şekilde oluşturur ve içine kurgusal toposu yani Morgue Sokağını ekler. Sokak; tanıklardan biri tarafından "pek kimsenin geçmediği sapa bir sokak" olarak tanımlamaktadır. (Poe, 2021, s. 336) Anlatıcı ise "Richelieu Sokağı ile St. Roche Sokağı'nı birbirine bağlayan o sefil sokaklardan biriydi." (Poe, 2021, s. 336) demektedir. Tüm bu aktarılanlar ışığında, sokağın ıssız ve kuytuda kalışı suçun gerçekleşmesi için uygun bir ortam oluştururken, Poe'nun tercih ettiği Morgue ismi gizem ve korku atmosferi yaratır, çünkü modern okuyucular için "morg" kelimesi

İngilizce’de ilk kez 19. yüzyılın başlarında kullanılmıştır ve yazar tarafından kullanıldığı sırada bir neolojizm örneği sunmaktadır. Bu kısa öykünün mekânsal faktörü aslında başlıkta özetlenmiştir, "ölü" yer toposu hayata geçirilmiştir.

Öyküde geçen karanlık, boş, izbe sokaklar cinayetin işlendiği yerler değilse de kronotopik bir analize göre dönemin büyük metropollerinde görüldüğü gibi kalabalık, dinamik ve ışıltılı cadde ve sokakların arkasında konumlanarak suçun, gizemin, korkunun ve bilinmezliğin mekânlarına dönüşmektedirler. Sokak, tekinsizliğin izlerini sergilemektedir. Kötülüğün kaynağı, katil ya da gizemin kendisi kalabalığın içinde dolaşır ve sonuç olarak artık bulunamaz hale gelir. Charles Baudelaire, "Les sept vieillards" şiirinde, Parisli özneyi, hem görünen hem de görünmeyen modern kentsel hareketliliğin bir parçası olarak kendini gösteren bir hayalete benzetmektedir. Rüyalarla dolu kalabalıklar şehrinde, güpegündüz hayaletler dolaşmakta, her yerden gizem çıkmaktadır. (Eckhard, 2010) Poe’nun öyküsünde cinayete sebep olan katilin bu sokaklarda dolaştığı düşünülmektedir. Sokak, zaman ve mekânın kesişimi olarak işlev görürken, hem iç yaşamın hem de kamusal erişimin bir işaretidir.

Öykünün bir başka sokağı anlatıcı ve Dupin’in yaşadığı evin bulunduğu Faubourg Saint German’dır. "Faubourg Saint German’ın iç karartıcı ve ıssız bir yöresinde, soruşturmaya tenezzül etmediğimiz batıl inançlar yüzünden çoktan beri boş kalmış, eski, yıkıldı yıkılacak, acayip bir konağı kiralamayı ve ortak zevkimize göre dayayıp döşemeyi benim üstlenmeme ses çıkarmadı." (Poe, 2021, 323)

Kentin تنها ve karanlık bir köşesinde yer alan evin dışardan harabeyi andıran görünümü kronotopik bir motif olarak okunabilir. Bahtin, genellikle çürüyen ya da harabe halinde tasvir edilen bu tür mimari mekânların, geçmişin cisimleşmesini temsil ettiklerini, kalıcılık ve sürekliliğe işaret ettikleri için zamanla temel bir ilişkiye sahip olduklarını vurgular. Şato adını verdiği bu kronotopu şu şekilde açıklamaktadır:

"Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak, mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde, aile arşivlerinde ve hanedanlık imtiyazı ve hakların babadan oğla geçmesini içeren belirli insan ilişkilerinde gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. Son olarak bir de, efsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelerle canlandırmaktadır. Şatolara içkin olan

özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra Gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliktir. Şatonun zamanının tarihselliği, şatonun tarihsel romanın gelişiminde bir hayli önemli bir rol oynamasını olanaklı kıldı. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe doğrudur. Kabul edilmelidir ki, şatoda zamanın izleri bir ölçüde çok eski, müzevari bir nitelik taşır.”(Bahtin, 2020, s. 299)

Öyküde bir şato yoktur ancak onu temsil eden, “yıkıldı yıkılacak” konak betimlemesi üzerinden zaman algısı yeniden inşa edilmektedir çünkü anlatıcının aktardığına göre bu harabe konağın içi boştur, konağın sırları, “batıl inançlar”, eski sakinlerle alakalı söylentiler, geçmişini anımsatan nesneler artık yoktur onun yerine anlatıcı ve Dupin’in ortak beğenileri doğrultusunda kişiselleşmiş bir iç mekân söz konusudur. Nostalgik ve tekinsiz olanı temsil eden ev, aynı zamanda geçicilik duygusunu harekete geçirmektedir. Çünkü Dupin ve anlatıcının oraya taşınmasıyla konağın bilinmezliği ortadan kalkmış, artık yeni sahipleriyle birlikte konak da dönüşüme uğramıştır, içinde yaşayan sakinlerin izlerini taşımaya başlamıştır.

“İnsanlar bu yerde nasıl bir hayat sürdürdüğümüzü bilselerdi –zararsız cinsten olduğumuzu düşünseler de- bize iki deli gözüyle bakarlardı. Kelimenin tam anlamıyla dünyadan el etek çekmiştik. Hiç konuk kabul etmiyorduk. Tabii nerede inzivaya çekilmiş olduğumuzu eski dostlarımdan kimseye söylememiştim, Dupin ise zaten yıllardır tüm Paris’le selamı sabahı kesmişti. Kendi içimize kapanmıştık.” (Poe, 2021, s. 323)

Karakterlerin yaşadıkları yer ile kurdukları derin bağı ortaya çıkaran Bachelard’ın topoanaliz kavramından hareketle evin onlar için bir sığınağa dönüştüğünü söylemek mümkündür. Konağın bulunduğu sokak itibarıyla gözlerden uzak ve ıssız olmasının yanı sıra, karakterlerin evde yaşama biçimleri de onları dış dünyadan izole etmektedir. Korunaklı bir yerleşim alanı oluşturdıkları evde, inzivaya çekilerek içe dönük bir şekilde yaşamlarını sürdürdükleri gözlemlenmektedir.

“Arkadaşımın geceyi sırf gece olduğu için tutku derecesinde sevmek gibi garip –bilmem başka nasıl tanımlanabilir- bir huyu vardı ve bu huyu , tüm diğer gariplikleri gibi, bana da bulaştı; yavaş yavaş kendimi onun kaprislerine teslim ettim. Tanrı’nın karanlığı her zaman bizimle kalmıyordu ama biz de pekala sahtesini yaratabilirdik. Şafağın ilk ışıklarıyla köhne evimizin tüm ağır panjurlarını sıkı sıkıya kapatıyor, çok zayıf ve solgun ışıklar yayan birkaç kokulu mum yakıyorduk. Bu cılız aydınlığın koynunda, hayal alemine dalıyor, saatin vuruşu gerçek karanlığın gelişini haber verinceye kadar okuyor, yazıyor, sohbet ediyorduk.” (Poe, 2021, s. 323-324)

Karakterler zamanın akışına müdahale ederek, gecenin varlığını yapay yollarla sürdürmektedirler. Mekânı dışardan gelebilecek gün ışığının aydınlatıcı etkilerine büsbütün kapatmış, loş ışıklar oluşturmuş, gündüzü geceye dönüştürmüşlerdir. Evin içinde neredeyse sonsuz bir döngüde devam eden gecenin hükümrancılığı karanlık bir atmosfer yaratmakta, bu atmosferin yol açtığı sakin ve huzurlu ortam Dupin ve anlatıcının düşüncelere, hayallere, rüyalara dalmasına olanak tanımaktadır. Karakterlerin istedikleri gece görüntüsüne uygun bir şekilde yeniden tanımladıkları mekân ruhsal yönlerini beslemeleri için önemli bir araçtır. Fiziksel mekân deneyimi ve algısı bireylerin zihinsel faaliyetleriyle ve ruhsal işleyişiyle yakından ilgilidir.

Öyküde bulunan iki önemli evden birisi Dupin ve anlatıcının yaşadığı yerdir, diğeri ise olayın gerçekleştiği Morgue Sokağı'ndaki odadır. Dördüncü katta yer alan bu odaya geçmeden önce anlatıcının evin genel görünümüne yönelik izlenimlerine değinmek gereklidir: "Paris'in diğeri evleri gibi bir evdi; cümle kapısının bir yanında loge de concierge olduğunu gösteren sürgülü pencereli bekçi kulübesi vardı." (Poe, 2021, s. 336) Dış cephesinde sıra dışı bir görünümü olmayan bu evin girişinde kapıcı kulübesi olarak da bilinen bir yapı bulunmaktadır. Bu daireler çağın bir sembolü olarak 19. ve 20. yüzyıllar boyunca Paris evlerinin kimliğini oluşturan unsurlar arasındadır. Küçük veya orta ölçekli binalardaki kapıcıların yerini yarı zamanlı hizmetleri almıştır. Bazı büyük apartmanlarda veya bina gruplarında kapıcılar kullanılmaya devam etmektedir.



Şekil 4.43: Morgue Sokağı Cinayeti İllüstrasyonu, A. Rackham (1935).

<https://www.greatbigcanvas.com/view/murder-in-the-rue-morgue-by-edgar-allan-poe,2611339/>

Metindeki gazete haberinde belirtildiği üzere cinayet sabah saat üç sularında gerçekleşmiştir. Önce çığlıklar ve haykırışlar, ardından duyulan boğuk sesler dördüncü katın arka tarafa bakan büyük odadan gelmektedir ancak buraya kadar gelen görgü tanıkları içeri girmek istediklerinde kilitli bir odayla karşılaşır (Şekil 4.43).

Dedektif romanlarında yazar tarafından özel bir şekilde düzenlenen mekânlar arasında genellikle belirli bir sır veya gizem içeren "kilitli oda" toposu öne çıkmaktadır. Kilitli oda imgesi polisiye romanlarda mekânın en küçük işlevsel birimi olarak kullanılmaktadır. Hatta kimi eleştirmenler tarafından türün tanımlayıcı özelliklerinin uygun bir sembolü olarak okunmuştur. Örneğin S.E. Sweeney'e göre, Morgue Sokağında yer alan kapıları iki kez kilitlenmiş ve pencereleri çivilenerek kapatılmış dördüncü kattaki daire, tek bir basit mimari paradigma içinde polisiyenin tüm çözümsüz muammalarını ve aynı zamanda dahiyane çözümlerini temsil etmektedir. Daha da önemlisi, kilitli oda; kapatılma- tuzağa düşürülme imgeleriyle ve yalnızca kendi sınırlı alanı içindeki unsurlara atıfta bulunmasıyla, türün doğasında

var olan özdüşünümsellik için uygun bir metafor sağlamaktadır. (Sweeney, 1990). Sweeney'nin işaret ettiği noktada kilitli oda, polisiye roman türünün kapalı mekânları büyük ölçüde takıntı haline getirmesine bir örnek oluşturmaktadır. Bu anlamda kilitli oda, dedektifin ulaştığı çözümün kesinliğini yansıtan önemli bir semboldür.

Kapalı alana duyulan bu ilginin aynı zamanda Gotik roman yazarlarından miras alındığı da söylenmektedir. Gotik ortam, tarihsel olanı yansıtan şato kronotopuyla ilişkilendirilmektedir. Geleneksel Gotik romanda zaman-mekân ilişkileri açısından önemli olan, karanlık güçlerin her zaman eski mekânların kalın taş duvarları arasına geri dönmesi ya da tekinsiz 'Öteki'nin her zaman kapalı bir kapının ardında pusuya yatmasıdır. Başka bir deyişle, Gotik romanın kronotopu, tekinsizi kapalı ya da duvarlarla çevrili bir mekânda konumlandırmaktadır. Her zaman tehditkâr bir kuşatma alanını temsil eden içerisi, çoğu zaman kaçmanın imkânsız görüldüğü bir hapisane işlevini yerine getirmektedir.

Kilitli oda ya da kapalı mekânlar Edgar Allan Poe'nun öykülerinde yer alan önemli kronotoplar arasındadır. Morgue Sokağı Cinayeti'nde olduğu gibi, Poe yazdığı hikâyelerde sıklıkla karanlık ve kapalı alanlarda acı çeken bireylere dair imgeler kurgulamaktadır. Bu imgeler, Poe'nun çağdaşları tarafından resmedilen şiirsel manzaralarla tam bir tezat oluşturmuştur. Poe'nun tuğlalarla örülmüş duvarlara ya da döşeme tahtalarının altına gizlenmiş, bacalara sıkışmış insanlarla ilgili birçok öyküsünde kapatılma, hapsedilme ve mağduriyet mitolojisi yaratılmıştır. (Savoy, 2002) Poe'nun kapalı alan kronotopu aynı zamanda karanlık zihnin hapisanesi olarak mimari bir metaforu temsil etmektedir. Poe'nun klostrofobik ortamları, Aldous Huxley'in bir zamanlar "metafizik hapisaneler" olarak adlandırdığı, yani "yeri zihnin içinde olan, duvarları kâbus ve kavrayışsızlıktan oluşan, zincirleri endişe ve rafları kişisel ve hatta genel suçluluk duygusu olan" mekânlardır (Eckhard, 2010). Poe'nun bu düşüncesi, zaman ve mekânın gerçek parametrelerinin sonsuza dek uzadığı, uzadıkça önemsizleştiği, kendi kendini belirleyen bir kronotopta yansıtılır. Poe'nun kurguladığı karanlık hapisane herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda bulunabilir, ancak yalnızca bir mizansen olarak önem kazanır. Karanlık zihinlerin bir

yansıması olan bu mekânlar, suçun, suçluluğun, kasvetin ve ölümün izlerini taşımaktadır.

Morgue Sokağı'ndaki bu cinayetin kilitli bir odanın dört duvarı arasında işlenmesi sonucu dedektifin görevi katilin kilitli odaya nasıl girdiğini ve kaçtığını araştırmak olur. Bu 'kilitli oda gizemi', içerisi ve dışarısının mekânsal düzenlemesine indirgenmiş bir belirsizlik yaratmaktadır. Dışarısı ve içerisinin diyalektiğini tartışan Bachelard “dışarıdaki ve içerideki, birer içtenlik; ikisi de oldukları şeyin tersine dönüşmeye düşmanlıklarını birbirine aktarmaya hazır” demektedir. (Bachelard, 1996, s. 269) Çoğu zaman dışarısı tedirgin bir hisle içerisi ise sığınak ve huzurlu bir yuvayla özdeşleşmektedir ancak, Bachelard'ın düşüncesi doğrultusunda içerisi ve dışarısının temsil ettiği anlamlar kişinin iç dünyasıyla da ilişkilidir. Bundan hareketle bireyin ruh haline göre dışarısı huzurlu bir yere dönüşebilir, korkuları ise içeride, mekânın içinde açığa çıkabilmektedir. Bu durumu dedektifin bakış açısından inceleyen Madoff için, dedektifin dünyasında 'içerisi' beklenmedik ve açıklanamaz bir tehlikenin, olağan fizik kurallarını bile bir kenara iten bir kaosun mekânıdır. 'Dışarısı' ise öfkenin yol açabileceği sonuçların bir odanın içinde kilitli kaldığı, sıradan bir düzenin ve aklın mekânıdır, güvenli bir yerdir (Madoff, 1999) İçerisi ve dışarı arasındaki bu net ayrım öyküde dikkat çekici bir biçimde yerleştirilmiştir. İç mekân korkutucu olayların yaşandığı dehşet duygusunun yeşerdiği bir yer olurken, dışarda akıl yürütme yoluyla bilinmezliklerle dolu gizem aydınlatılmaya çalışılır.

Evin içine yabancı biri ya da yabancı bir şeyin girmesi kaygı ve dehşete yol açarak ev algısını (heim) tam tersine yani tekinsize (unheimlich) dönüştürmektedir. Bu durum öyküde iki farklı şekilde gözlemlenebilir. İlk durumda katil eve davetsizce girerek mekânı istila etmektedir. İkinci durumda ise cinayet sonrası ev kamunun görüşüne açılarak mahrem olan ihlal edilebilir bir hale gelmiştir.

Poe'nun kapalı mekânlara yerleştirdiği gizem ve bilinmezlik tekinsiz olanı açığa çıkarmıştır. Odada işlenen cinayetle birlikte ölü bedenler ve iki ceset ortaya çıkmıştır. Anne ve kızın vahşice öldürülmesi, olayın kim tarafından ve nasıl gerçekleştiğinin bilinmezliği tekinsiz bir hava oluşturmaktadır.

“Ceset henüz sıcaktı. İncelendiğinde, besbelli bacaya tıklması ve oradan çekilip çıkarılması sırasında uygulanan şiddetin neden olduğu bir yığın yara bereyle dolu olduğu görüldü.

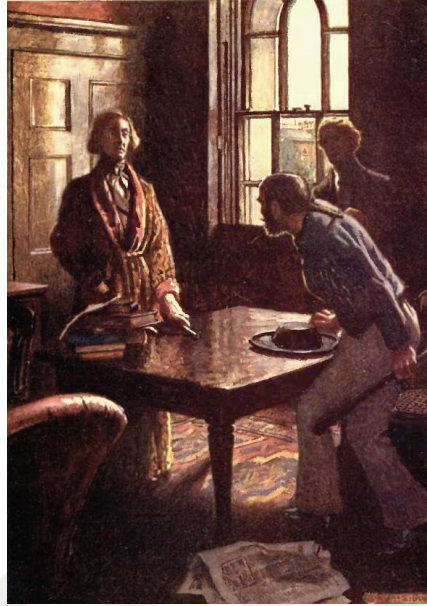
Yüzünde birçok derin sıyrık, gırtlığında ölünceye kadar boğazının sıkıldığını gösteren çürükler ve derin tırnak yaraları vardı.” (Poe, 2021, s. 329)

Matmazel L’Espanaye'nin cesedi hâlâ sıcakken baş aşağı bir şekilde bacanın içine itilmiş bir şekilde bulunmuş, Madam Espanaye'nin ise neredeyse kafası kopmuş haldeki cesedi pencereden dışarı fırlatılmıştır. Katil tarafından uygulanan şiddet ve cinayet sonucu artık tanınmaz bir hale dönüşen bedenler, bilindik olanın yabancılaştığı tekinsizlik durumunu okuyucuya yansıtmaktadır. Katil aynı zamanda işlediği suçun kanıtlarını gizlemek için ev içi alanın mahremiyetinden yararlanmaktadır. Ceset; binanın kendi yapısı içinde saklanmış, mimari bir eleman olan bacaya sıkıştırılma yoluyla tuhaf ve rahatsız edici bir görünüme ulaşmıştır. Katilin istilasıyla birlikte, kadınların yalnızca bedenleri değil yaşadıkları ev de şekil değiştirmiştir.

“Oda müthiş bir dağınıklık içerisindeydi. Eşyalar parçalanıp etrafa saçılmıştı. Odadaki tek karyolanın şiltesi kaldırılıp odanın ortasına savrulmuştu. Bir sandalyenin üzerinde kana bulanmış bir ustura duruyordu. Ocağın içinde yine kana bulanmış, kökünden sökülmüşe benzeyen, kırçılmış kalın ve uzun iki üç tutam saç bulundu.” (Poe, 2021, 328)

Burada sözü edilen katil Poe’nun akıl yürütme olarak adlandırdığı son derece analitik, sistematik ve tümdengelen bir yöntem aracılığıyla bulunur. Dupin tüm ipuçlarını inceledikten sonra, katilin şaşırtıcı bir çevikliğe ve güce sahip olması gerektiği sonucuna varır ve cinayetleri "sebepsiz bir gaddarlık, insanlığa tümüyle yabancı grotesk bir dehşet" olarak adlandırır. (Poe, 2021, 345). Öte yandan anlatıcı, katilin civardaki bir akıl hastanesinden kaçmış bir deli olması gerektiğini öne sürer. Aynı zamanda Adolphe Le Bon adında bir şüpheli tutuklanmıştır. Ancak Dupin, Le Bon'un masum olduğuna ikna olmuştur. Polis müdürünün yanıldığını kanıtlama arzusuyla hareket eden Dupin, en sonunda katilin kim olduğunu bulmuştur. (Şekil 4.44) Katil; bir deli, reddedilmiş bir sevgili ya da açgözlü bir banka memuru değil, bir orangutandır! Fransız bir denizci bu hayvanı Borneo'da yakalamış ve satmak üzere Paris'e getirmiştir. Denizcinin hayvanı disiplin etme amacıyla kırbaçlaması sonucu orangutanda oluşan büyük bir korku yarattığını ve sonuçta denizciden kaçtıktan sonra kadınların dairesine saklandığında bir öldürme çılgınlığına girmesine neden olmuştur. Parçalanmış bedenlerinin tekinsizliği, kadınların evlerine zorla ve son

derece şiddetli bir şekilde girilmesi, kırılmış mobilyalar ile eşyalar; öldürülen kadınların vahşi ve çaresiz orangutanın ellerinde yaşadıkları dehşeti ikiye katlamıştır.



Şekil 4.44: Dupin'in denizciyi sorguladığı an. B. Shaw. 1909.

(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Murders_in_the_Rue_Morgue)

Görgü tanıklarının aktarımları doğrultusunda, iki kadın cinayet öncesinde, dördüncü kattaki dairelerinde sessiz, dikkat çekmeyen, neredeyse münzevi olarak adlandırılabilir bir hayat sürdürmektedir. Bu durum Dupin ve anlatıcının yaşam tarzını çağrıştırmaktadır. İki kadın da tıpkı diğer iki erkek gibi, bir evin en üst katında inzivaya çekilerek sessiz bir yaşam sürdürmektedir, hiç ziyaretçileri yoktur ve geceleri çok geç saatlere kadar ayakta kalmaktadırlar. Cinayetin işlendiği zamana kadar ev; kadınların özel yaşamlarının merkezi, sığınağı, mahremiyet bölgesi olarak tanımlanabilir. Orangutanın istilası ve kadınları öldürmesinden itibaren eve önce komşular, ardından polisler, sonrasında ise Dupin ve anlatıcı girmiştir. Özel alan olarak işlev gören mekân tersyüz olmuştur. Yabancıların eve girmesiyle mahrem olan kamunun görüşüne açık hale gelmiştir.

“Gerisingeri dönüp evin önüne geldik, zili çaldık, izin belgemizi gösterdiğimizde görevli memurlarca içeri alındık. Yukarıya, Matmazel L’Espanaye’nin cesedini bulduğumuz ve şimdi de her iki cesedin hala yatmakta olduğu odaya çıktık. Odanın karışıklığına adet olduğu üzere el sürülmemiştik. Gazette des Tribunaux’da yazılanların dışında bir şey görmedim. Dupin – kurbanların cesetleri de dahil– her şeyi büyük bir dikkatle inceledi. Sonra diğer odalara ve

avluya gittik; bu esnada bir jandarma sürekli bize eşlik etti. İncelemelerimiz karanlık çökünceye kadar sürdü, sonra oradan ayrıldık.” (Poe, 2021, s. 336)

Poe'nun öyküsündeki kapalı alan sembollerle doludur. Cinayetin işlendiği kilitli oda, dünyanın yıkıcı bir şekilde parçalanmasının işareti haline gelen suçun sınırlı bir alanda gerçekleştiğini temsil etmektedir. Dedektif kahramanın faaliyeti, bu alanı yok etme, mekânın sınırlarını muğlaklaştırma ve sağlanamayan adaleti "içeri alma" arzusu olarak yorumlanabilir. Yabancıların istilasıyla içerisi ve dışarısı arasında silikleşen sınırlar zamansal ve mekânsal bağlamın yeniden kurulmasına neden olur.

“Morgue Sokağında Cinayet” öyküsünde kronotop son derece önemlidir, çünkü zaman ve mekân polisiye türdeki eserlerde belirleyici bir rolü oynamaktadır. Dedektifin öykü boyunca gerçekleştirdiği eylemlerin belirli bir amacı vardır ve bu amaç olayları çözüme kavuşturmadır. Bu nedenle anlatıcı ve dedektif zaman zaman geçmişe, bilinmeyene gider ve yaşanan olayları yeniden kurgular. Bu bağlamda Tzvetan Todorov (1977) polisiye anlatıların çifte zamansallıkla yapılandırıldığını savunmaktadır. Dedektifin soruşturmasının ilerleyişiyle birlikte cinayete yol açan olaylar bir kez daha inşa edilir, her iki anlatı son olarak suçun çözümü noktasında birleşir. Dupin’in “hayalimizde kendimizi bu odaya götürelim” demesi bu durumun kanıtı niteliğindedir çünkü dedektif bu yöntemle cinayet anını yeniden yaşayarak mekânı tüm hatlarıyla kafasında canlandırmaktadır. Şüphesiz ki öykünün kurgu merkezi zaman ve mekânla ilgilidir; sadece kimin ne yaptığını değil, ne zaman ve nasıl yaptığını da yeniden inşa etmek dedektifin işinin önemli bir parçasıdır. Dolayısıyla dedektif mekânı detaylı bir biçimde inceler, katilin izlediği yolu ve nasıl hareket ettiğini bulmaya çalışır ve gözlemleri sonucunda mekânın cinayetteki rolünü kavrar.

“Polis döşemeyi, tavanı ve duvarları her yönde inceledi. Gizli bir çıkış yolu olsa polisin gözünden kaçmazdı. Ama yine de onların gözlerine inanmayıp kendi gözlerimle inceledim. Gizli bir çıkış yoktu. Her iki odanın da koridora açılan kapıları içeriden kilitliydi. Şimdi de bacalara bakalım. Ocaklardan itibaren sekiz on ayak yüksekliğe kadar normal bir genişlikte olmalarına karşın, bu noktadan sonrası iri bir kedinin bile geçemeyeceği kadar dar. Buralardan çıkışın kesinlikle imkansız olduğu anlaşılınca, geriye sadece pencereler kalıyor. Ön odanın pencerelerinden dışarıdaki kalabalığa görünmeden kimse kaçamazdı. Demek ki katiller arka odanın pencerelerin birinden çıkmış olmalılar.” (Poe, 2021, s. 340)

Dupin evin içinde ve çevresinde yaptığı gözlemlerle bir fizyonomist gibi davranır ve yapının parçası olan her şeyi dikkatlice inceler. İlk olarak mekânın içinde gizli bir kapı, oda ya da geçiş alanı arar çünkü katilin kapısı ve penceresi kilitli olan odadan çıkabilmesi ancak gizli bir geçit aracılığıyla mümkün görünmektedir. İç mekânı haritalandırır ve katili çıkışa götürebilecek her ihtimali düşünür. Yapılan tüm gözlemler ve incelemelerin ardından pencerenin geçiş görevi gördüğünü açığa çıkartır.

Pencere esasında yapının ışıkla ilişkilmesine ya da havalanmasına neden olan bir açıklık olarak inşa edilse dahi öyküde bir kapı gibi işlev görür, fiziksel geçişe olanak sağlamaktadır. Orangutanın içeri ve dışarı arasındaki geçişi sağladığı yerdir. Ancak pencere ilk bakışta dikkat çekici bir figür değildir kapılar gibi kilitli olduğu düşünülür.

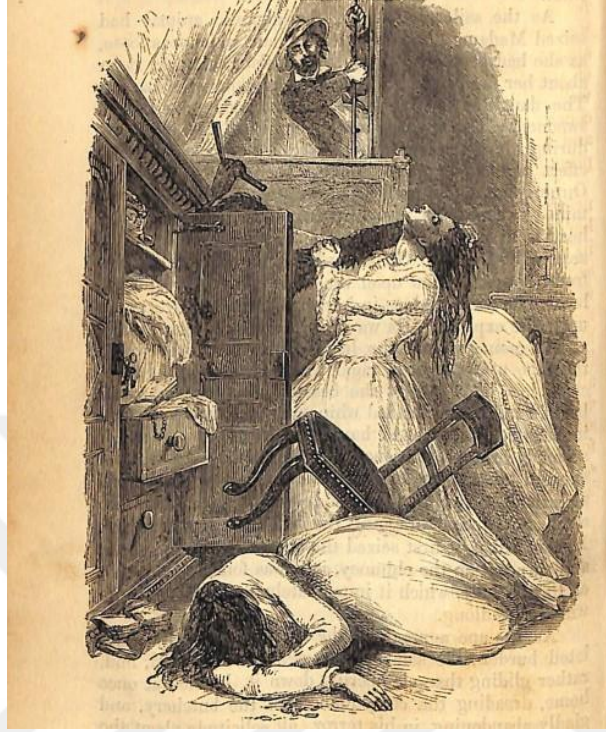
“Odada iki pencere var. Birinin önünü kapatan hiçbir eşya olmadığından, tamamı açıktı. Diğerrinin alt kısmını önüne çekilmiş hantal bir karyolanın başucu örtüyor. Birinci pencerenin içeriden sıkı sıkıya sabitlenmiş olduğu görüldü. Yukarı kaldırmak isteyenlerin bütün güçleriyle asılmaları fayda etmedi. Çerçevesinin sol tarafına matkapla bir delik açılıp içine kocaman bir çivinin neredeyse başına kadar sokulduğu görüldü. Diğer pencere incelendiğinde benzer bir çivinin benzer bir şekilde çerçeveye saplanmış olduğu anlaşıldı ve onu kaldırma çabaları da kar etmedi. O zaman polis buralardan kaçılmadığına kesin kanaat getirdi.” (Poe, 2021, s. 340)

Dupin, dairedaki pencerelerin görünümünden ziyade panjurlar, kanat, bağlantılar ve gizli yaylar gibi önemli ayrıntılara atıfta bulunmaktadır. Poe’nun ve dedektifin pencerenin fizyonomisine ve teknik özelliklerine yönelik bilgisi sayesinde olay çözümlenmektedir.

‘Bu çivide mutlaka bir kusur olmalı, ‘ dedim kendi kendime. Çivinin başını tutup çektim gövdesinin altı yedi milimetrelik bir kısmıyla elime geliverdi. Gövdenin geri kalan bölümü matkap deliğinin içinde kalmıştı. Çivi kırılalı çok olmuştu (kenarları pastan dökülmeye başlamıştı) ve belli ki kısmen çivinin başına da isabet eden bir çekiç darbesi buna yol açmıştı. Sonra çivinin başını dikkatle eski yerine yerleştirdim; kırık olduğu hiç belli olmuyor, çatlak görünmüyordu. Yaya basarak pencereyi birkaç parmak yukarı ittim; çivinin geri kalanı yuvasında dururken, başı çerçeveye birlikte yukarı gitti.” (Poe, 2021, 342)

Anne ve kızın yaşadığı evde, pencere bir geçiş alanı olmuş, evin bir yabancı tarafından istila edilmesinin önünü açmıştır. Dupin’in ve anlatıcının evinde ise içerinin dışarıyla olan ilişkisi kesintiye uğramaktadır. Pencereler bir duvar gibi

kullanılmakta olup, tüm ağır panjurlar sıkı sıkıya kapatılmış ve evin ışık alması engellenmiştir. Böylelikle karakterlerin inzivaya çekilmesi için uygun bir ortam sağlanmıştır.



Şekil 4.45 : İllüstrasyon H. Vizetelly. 1852.

(http://www.poeonline.es/en/illustrations/?arg_erp_poe_illustration_id=303)

Öykünün önemli bir bölümünü kapsayan konutların mimari ve mekânsal özelliklerinin yanı sıra buralarda yer alan mobilyalar, nesneler ve eşyaların dünyasına da değinmek gerekir (Şekil 4.45). Bu eşyalarla ilgili en güçlü bulgulara cinayetin gerçekleştiği kilitli odada rastlanmaktadır. Odanın içinde bulunan dört bir yana dağılmış eşyalar ve mobilyaların cinayet sonrası ilk görünümüne dair gazete haberinde şunlar yazılmaktadır:

“Yerde ise dört Napolyon altını, topaz bir küpe, üç büyük gümüş kaşık, metal d’Alger’den yapılmış daha küçük üç kaşık ve içinde yaklaşık olarak dört bin frank değerinde altın bulunan iki torba vardı. Bir köşede duran çekmeceli dolabın çekmeceleri açıktı ve içlerinde hala birçok eşya kalmış olmakla birlikte talan edilmiş olduğu görülüyordu. Yatağın (karyolanın değil) altında küçük bir demir kasa bulundu; anahtarı üzerinde ve kapağı açıktı. İçinde birkaç eski mektup ve önemsiz kağıttan başka bir şey yoktu.” (Poe, 2021, s. 328)

Bachelard’a göre dolaplar, çekmeceler ve kasalar içinde barındırdığı anılar ve düşlerle insanların yaşamında derin izler bırakmış ve kişilerin sahip olduğu objelerin

evi haline gelmiştir. Öyküde, maddi varlıklar, kıyafetler, mektuplar ve kâğıtlardan oluşan nesneler dikkat çekmektedir.

“İnsanların evi hakkındaki bu iki bölümden sonra, nesnelerin evi olarak kabul edebileceğimiz çekmeceler, sandıklar ve dolaplarla ilgili bir dizi imgeyi inceledik. Kilit altına vurulmuş bir sürü ruh durumu! Bu ruh durumları bir tür ‘gizli olanın estetiği’ni içeriyor. Gizli olanın fenomenolojisine şimdiden adım atmış olmak bir ön not yeterli olacak: Boş bir çekmece tasarlanamaz.” (Bachelard, 1996, s. 28)

Gizli kalması amacıyla kapatılan ve saklanan nesneler orangutanın eve girmesiyle birlikte her yana savrulmuş ve apaçık bir biçimde görünür olmuştur. Kaybolmaması için belli bir yerde tutulan şeyler yalnızca nesneler değil kişinin duyguları ve ruh halidir. Eşyaların dağılması sonucu ev sahiplerinin korumaya çalıştıkları özel yaşamı ve mahremiyeti da böylece gözler önüne serilmiştir.

Evi dolduran eşyalar, çekmeceler ve kasalar bir açıdan evin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Evin kimliğini oluşturan, içinde yaşayanlara aidiyet duygusu kazandıran niteliklerle donatılmışlardır. Dupin gazetede söz edilen “konsolun çekmecelerinin yağma edildiği ama içlerinde hala birçok tuvalet eşyasının dokunulmamış olarak durduğuna” yönelik ifadeyi ilginç bulmuştur çünkü haberde vurgulanan görüşün aksine o, katilin kadınların hiçbir eşyasına dokunmadığını ileri sürmektedir. Bu görüşe ise kadınlar ve onların sahip olduğu eşyalar arasında bir bağ kurarak ulaşmıştır. Öyküde çekmecenin içinde yer alan giysiler anne kızın kimliklerine ve kişiliklerine dair ipuçları barındırmakta ve yaşam tarzlarını yansıtmaktadır.

“Çekmecelerde bulunan eşyaların, eskiden orada bulunan eşyaların tamamı olmadığını nereden biliyoruz? Madam L’Espanaye ile kızı son derece münzevi bir yaşam sürdürüyorlarmış; kimseyle görüşmüyor, nadiren dışarı çıkıyorlarmış, bu yüzden de sık sık kılık değiştirmeleri gerekmiyormuş. Çekmecede bulunanlar da bu hanımların sahip olabileceği giysilerin en iyileriydi.” (Poe, 2021, s. 344)

Çekmece ve kasalar geçmişî hatırlatan bir kronotop olarak düşünülebilir. Zamanla güçlü bir ilişki kuran eşyalar anın durduğu bu küçük mekânlarda gizlenir ya da kilit altında tutulur, bir müddet sonra sahipleri tarafından varlığı bile unutulur. Bu türden bir yaşanmışlık göstergesi olarak eski mektupların yer aldığı kapağı açık kasa örnek gösterilebilir. Yalnızca çekmece ve kasalar değil odalarda yer alan kimi eşyalar da

kadınların önceki yaşamlarına dair bilgi vermektedir. “Dördüncü katta, yine ön tarafa bakan, koridorun başındaki küçük bir odanın kapısı aralıkmış. Bu oda eski karyolalarla, kutularla ve benzeri eşyalarla doluymuş. Bu eşyalar dikkatle kaldırılıp aranmış. Evde didik didik köşe bucak bırakılmamış.” (Poe, 2021, s. 332) Her köşesi büyük bir titizlikle aranan ev, kullanılmayan eşyalara da ev sahipliği yapmaktadır.

Her ne kadar ev sahiplerinin karakteri, ruhu ve anıları eşyalara sinse de, eşyaların kendisi de öyküdeki karakterler üzerinde çeşitli etkiler bırakmaktadır. Evdeki nesnelerle herhangi bir bağı olmayan Dupin’in olayı çözümlemesinde eşyaların varlığı önemli bir yer tutmaktadır. Katilin yüklü miktardaki altına, paraya ya da kadınların kıyafetlere dokunmaması dedektifi şüphelendirmiş ve cinayet sebebinin hırsızlıkla bir bağlantısı olmadığı sonucuna varmıştır.

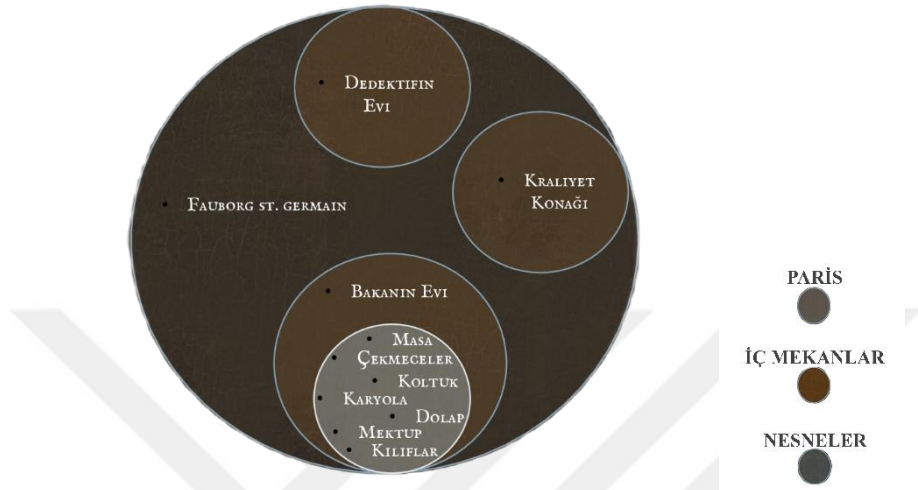
Öyküde yalnızca eşyalar değil kadınların bedenlerine ait parçalar da evin çeşitli köşelerine dağılmıştır. Kana bulanmış birkaç tutam insan saçı, hiç olmaması gerektiği bir yerde, ocağın içinde yer almaktadır. Poe, birbirinden bağımsız iki nesneyi -ocak ile saçı- ilişkilendirerek odanın tekinsiz atmosferini güçlendirmektedir.

Görgü tanıklarından Pauline Dubourg’un ifadesine göre öyküde ilginç sayılabilecek noktalardan biri de evde cinayetin işlendiği dördüncü kat dışında başka eşya olmamasıdır. Ev sakinlerinin kişisel ve özel eşyalarıyla döşenmiş olay mahalli hariç evin geri kalan katları ve odaları boştur. Bu durum Benjamin’in dedektif öykülerinde geçen iç mekânlara yönelik düşüncesini hatırlatmaktadır. Nesnelerin varlığı, dizilimi ve yerleşimi suçun ve cinayetin işlenmesi için uygun bir ortam sunar. Cinayet, evin eşyasız ve boş katları yerine burjuva iç mekânını andıran ve evin sakinlerine ait izlerin yer aldığı objeler ve mobilyalarla dolu odada gerçekleşmiştir.

Bu öyküde zaman-mekân düzlemi türe göre kurgulanmıştır. Gerçek ve tarihsel bir kronotopun baskın olduğu metinde geçen olayın yeri ve zamanı bilinmektedir. Hikâyenin mekânsal atmosferi, Paris’in kendisi ya da kentin sokakları gibi gerçek yerlerle ya da mistik nesneler, kütüphane ve bir oda aracılığıyla aktarılan gerçek dışı kronotoplar ile karakterize edilmektedir. Gerçek ve gerçek dışı kronotopu birleştirerek bir dedektiflik öyküsü yaratan yazar aynı zamanda evlerin ve nesnelerin poetikasını, ruhunu ve tekinsizliğini de işlemektedir. Zamanın ruhunu yansıtan öykü

kurgusal toposlar ve psikolojik motiflerle zenginleşen bir mekân anlatımı ortaya koymaktadır.

4.3 Çalınan Mektup



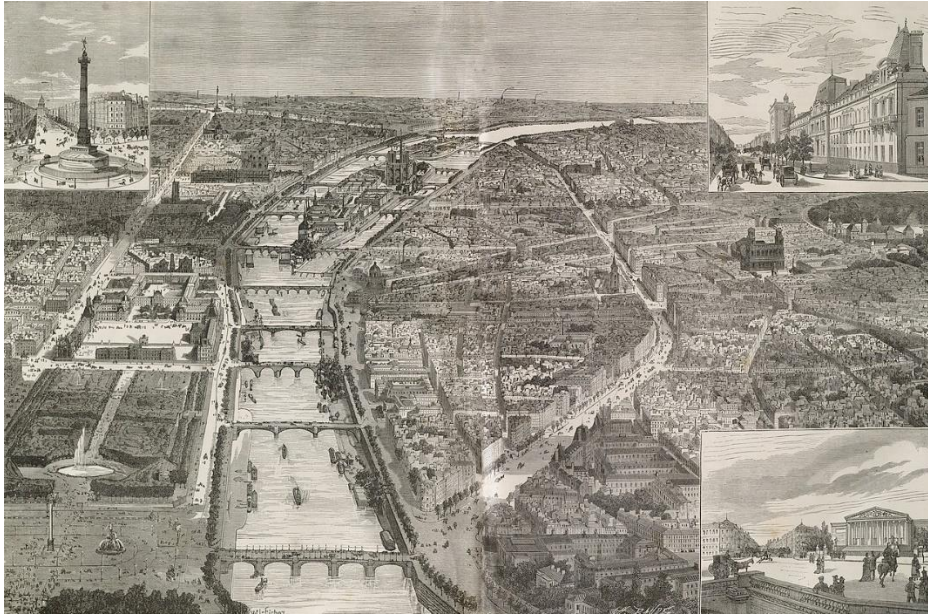
Şekil: 4.46 : Çalınan Mektup öyküsünün mekân-nesne grafiği (İrem ULUIŞIK)

Edgar Allan Poe'nun dedektiflik öyküleri üçlemesinin sonuncusu olan Çalınan Mektup ilk olarak 1844 yılında "The Gift" adlı edebiyat dergisinin sayfalarında yer almış, daha sonra başka gazete ve dergilerde defalarca yayımlanmıştır. Merkezine Auguste Dupin'i alan öykünün ana motifi olan gizem maceranın sembolü niteliğindedir. Hikâyenin olay örgüsünü kuşatan esrarengiz sır, Morgue Sokağı Cinayeti ya da Marie Rogêt'nin Esrarı'nda olduğu gibi nasıl işlendiği bilinmeyen bir cinayet yerine izine ulaşılamayan bir mektup etrafında şekillenmektedir. Mektubun gizlenmesi ve nerede olduğunun bulunması sürecinde karakterler çeşitli mekânlar ve nesnelerle ilişki kurmuştur.

"Paris'te, 18.. yılının fırtınalı bir güz akşamı, karanlığın çökmesinden hemen sonra, dostum Auguste Dupin'in Faubourg St. Germain'de Duno Sokağı 33 numarada bulunan evinin üçüncü katındaki arka tarafa bakan kütüphanesinde, daha doğrusu küçük çalışma odasında onunla birlikte oturmuş lüle taşı pipomu tütürerek derin düşüncelere dalmanın çifte hazzını tadıyordum." (Poe, 2021, s. 469)

Dedektiflik türünün rasyonel yapısına uygun olarak inşa edilen zaman-mekân düzlemi çerçevesinde ilerleyen eserde gerçek ve tarihsel kronotop baskındır çünkü

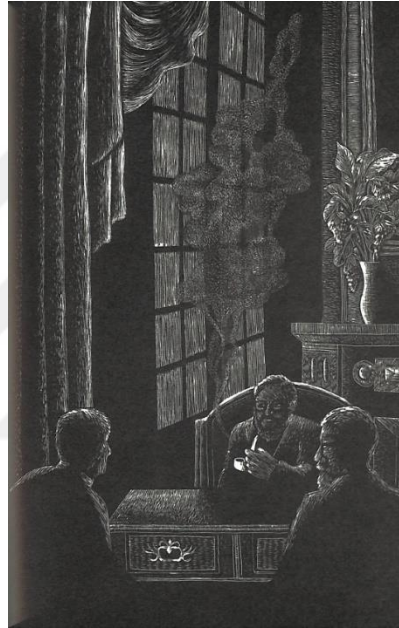
olayın geçtiği yer ve zaman öyküde gerçekçi bir biçimde tanımlanmaktadır. Sanatsal uzamı Paris topos'una, zamanı ise 19. yüzyıla işaret eden bu öykü Saint-Germain'de bulunan bir banliyönün karanlık ve dumanlı kütüphanesinde başlar. Paris'in gerçek bir bölgesi olan Faubourg St. Germain (Şekil 4.47), uzun yıllar boyunca Fransız üst sınıfından kimselerin sosyal yaşantısının merkezi haline gelmiş bir yerdir ve kentin seçkin semtleri arasındadır. Öte yandan Duno Sokağı kurgusal bir yer olarak tasarlanmıştır. Daha önce Morgue Sokağı Cinayeti öyküsünde, "iç karartıcı" ve "ıssız" ifadeleriyle tanımlanan Duno Sokağı'nın adı ilk kez bu öyküde belirtilmiş, böylece sokağın Paris'te gerçekten var olan bir herhangi bir sokakla eşleşmediği ortaya çıkmıştır.



Şekil 4.47 :1878 Paris Görünümü. (Saint-Germain bulvarı resmin sağ tarafında Seine nehri kıyısına simetrik bir hatta) (https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_Saint-Germain)

Metinde, karakterlerin yaşadığı dairenin üçüncü katta olduğu söylene de aslında dördüncü katta olma olasılığı çok yüksektir, zira Fransa'da birinci kat bodrum olarak kabul edildiği için sayılmamaktadır. Öykünün sosyo-tarihsel kronotopunu genişleten bu ayrıntı dedektifin karakterini ve sınıfsal konumu daha kapsamlı bir şekilde tanımlamaya yol açar. Dupin zengin biri değildir, bu yüzden binanın son katında yaşamaktadır, çünkü orada odanın kirası diğer katlarla karşılaştırılınca daha ucuzdur. Okur, karakterlerle ilk kez dumanla dolu bir kütüphane odasında karşılaşır. Pipo içen ve kendilerine rahat bir ortam kuran Dupin ve anlatıcı için burası mutlu oldukları ve

sevdikleri bir mekândır, tofophilik bir yerdir. Hayaller, düşler ve düşüncelerle örülen mekândan çıkmayan karakterler, durmaksızın ürettikleri yeni imgelerle kendilerinden geçmektedirler. "En azından bir saattir derin bir sessizlik içerisindeydik, bir gören olsa her ikimiz de, döne döne yükselen ve odanın atmosferini ağırlaştıran dumanları dikkatle izlemekten başka bir şey yapmadığımızı sanabilirdi." (Poe, 2021, 469) Oysa karakterler kendi kabuklarına çekilmenin verdiği zevkin etkisi altındadır. Dış dünyadan korudukları tofophilik alanlarında düşler kurarak geçirdikleri anlar, Paris Emniyet Müdürü Mösyö G.'nin gelmesiyle bozulmuştur.



Şekil 4.48 : Çalınan Mektup İllüstrasyon.

(http://www.poeonline.es/en/illustrations/?arg_erp_poe_illustration_id=1952)

Yeni bir vakadan bahsetmek üzere eve giren Emniyet Müdürü'nün tedirginliği odanın atmosferini değiştirmiştir. Müdürün tuhaf ve basit olarak tanımladığı olayın bilinmezliği, endişeli bir ruh halini benimsemesine yol açmış ve tofophilik mekân olarak temsil edilen ev, kaygının baskın olduğu tofobik bir mekâna evrilmiştir (Şekil 4.48). Öyküdeki anlatıcı ise müdürün olay hakkında verdiği detaylar ve analizleri okura aktarma konusunda tamamıyla açık değildir, gizemli bir havası vardır ve bazı bilgileri okurdan gizleyerek aktarmaktadır. "Kısaca anlatayım, ama önce şunu belirteyim ki bu, son derece gizlilik gerektiren bir mesele; bundan başkalarına söz ettiğimin duyulması halinde çok büyük bir olasılıkla işimi kaybederim." (Poe, 2021,

471) Bay G. neler olduğunu anlatırken, çok gizli bir mektubun çalındığını ve suçlunun kimliğinin bilindiğini açıklar, kraliyet ailesine şantaj yapmak amacıyla belgeyi ele geçiren kişi Bakan D.’dir. Müdürün sözlerini aktaran anlatıcı, duyduğu her şeyi saklamasa da bazı sırları gizlemektedir. Bay G.’nin, bakanın ve mektubu çalınan kraliyet mensubu kadının isimlerini paylaşmaz, yalnızca sembolik olarak D. ve G harflerini kullanır. Bu durum tarihsel kronotopun gerçekliğini etkilemektedir çünkü ana karakterlerin isimlerinin gizlenmesi öykünün gerçekliğini gösterir, isimlerin açıklanması yazılanların doğruluğundan şüphe duyulmasına yol açacaktır. Sırrın saklanmasıyla kronotop daha gerçekçi bir hale bürünmektedir. Burada mektubun içeriği önemsizleşir, asıl mesele mektubu bulmak ve sadece kraliyet mensubunu değil, devleti de muhbir politikacıdan kurtarmak olur.

Kısa öykünün temel motiflerinden biri de aynı zamanda eserin kronotopunu da güçlendiren gece ve gündüz kavramlarıdır. Bu motifler aydınlık ve karanlığın sembolleridir. Metne, zaman ve gizem kavramlarıyla yakından bağlantılı olan karanlık sembolü hâkimdir. Ancak Dupin’e göre hayatın tüm gerçekleri görünürdür ve ortadadır, bu nedenle dedektifin müdürün anlattığı karmaşık durum hakkında kendi fikrini yaratmak için lambayı yakmamayı istemesi tesadüf değildir.

Karanlıkta oturuyorduk; Dupin lambayı yakmak amacıyla ayağa kalktıysa da, G.’nin, başlarına epey dert açan resmi bir mesele hakkında bize danışmak, daha doğrusu dostumun fikrini almak amacıyla uğramış olduğunu söylemesi üzerine lambayı yakmadan yerine oturdu. "Düşünmeyi gerektiren bir konuysa," dedi lambanın fitilini yakmaktan vazgeçen Dupin, "karanlıkta bu işi daha iyi yaparız." (Poe, 2021, 470).

"Morgue Sokağı Cinayeti" öyküsünde, gece yürüyüşlerine çıkan ve evlerinin panjurlarını kapatarak odayı solgun ışıkla dolduran dedektif ve anlatıcının, ruhlarını karanlıkta besledikleri göz önünde bulundurulduğunda, dedektifin ışığın zayıf olduğu mekân ve yerlerde düşüncelerine ve hayallerine daha rahat bir biçimde odaklandığı görülmektedir. Lambanın yakılmadığı evin karanlık atmosferinde olayı aktaran müdür, mektubun çalındığı yerin bilgisini paylaşır.

"Söz konusu belge –açıkça söylemek gerekirse, bir mektup- soyulan hanımefendinin eline Kraliyet konağındaki boudoire’nda yalnızken geçmiş. Hanımefendi mektubu okurken, mektubu özellikle göstermek istemediği diğer önemli şahsiyetin ansızın içeriye girmesiyle

okuması kesintiye uğramış. Mektubu aceleyle ve telaşla bir çekmeceye tıkma çabası boşa çıkınca, açık olarak masanın üstüne koymuş çaresiz. Adres üst tarafa geldiğinden, içeriği görülmüyormuş, bu yüzden mektup söz konusu yüksek şahsiyetin gözüne çarpmamış. Tam bu sırada Bakan D. içeri girer. Keskin gözleri anında kâğıdı görür, adresteki el yazısını tanır, mektubun gönderildiği kişinin endişesini sezer ve sırrını keşfeder. Her zamanki aceleciliğiyle bir-iki iş konuştuğundan sonra, cebinden söz konusu mektuba benzer bir mektup çıkarır, okur gibi yaptıktan sonra öteki mektubun başına koyar. Sonra on beş dakika kadar yeniden devlet işlerinden konuşur. Sonunda giderken, masadan kendisinin olmayan mektubu alır. Mektubun asıl sahibi bunu görür, ama hemen yanı başında duran üçüncü kişinin huzurunda ses çıkaramaz. Bakan –hiçbir önemi olmayan- kendi mektubunu masanın üzerinde bırakarak sıvışır.” (Poe, 2021, 472).

Olayın gerçekleştiği mekân, Bahtin tarafından tanımlanan iki farklı kronotopun özelliklerini taşımaktadır. Bunlardan ilki, Poe’nun öykülerinde konak tipi yapılarla temsil edilen şato kronotopudur. Üst sınıftan kişilerin yaşam alanı olan şatolar, soyluluk ve zenginlik gibi kavramlarla bir arada düşünülen zaman-mekânlardır. Bu durum öyküde, aristokrasiyi simgeleyen kraliyet konağı aracılığıyla gözlemlenmektedir. Konağın içinde bulunan boudoire ise mektubun çalındığı yerdir. Üst sınıfa mensup bir kadının kendine ait özel odasını tanımlamak için kullanılan ve tarihsel bir mekân olan boudoire, banyo yapmak, giyinmek, uyumak ya da süslenmek için kullanılmaktadır. On sekizinci yüzyılın ünlü Fransız mimarı Nicolas Le Camus de Mézières, boudoire’ı mimari terimlerle tanımlar, Her tarafı camlarla kaplı; tavanın ortasında orantılı bir kubbenin ve hemen altına yerleştirilmiş, müstakil bir yatağın olduğu on ya da on iki ayak derinliğinde bir girinti olarak resmedilmiştir. (Mézières, 1992) Kadına ait özel bir oda olarak öyküde yer alan boudoire, aynı zamanda Bahtin’in misafir odası ve salon kronotopunun özelliklerini yansıtmaktadır.

“Anlatısal ve kompozisyona dayalı bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir burası (artık ‘yolda’ veya ‘yabancı bir dünyada’ bir araya gelmelerde olduğu gibi özgül tesadüfi mahiyetleri vurgulanmamaktadır). Salonlar ve misafir odalarında, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır; diyalogların gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, ‘fikirlerini’ ve ‘tutkularını’ ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların. Bunun anlatı ve kompozisyon açısından önemini anlamak kolaydır. Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir; politik, toplumsal, edebi dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır, kariyerler başlar ve güme gider, yüksek politika ve yüksek finans dünyasının kaderi de, teklif edilen bir yasa tasarısının, bir kitabın, bir piyesin, bir bakanın, bir

sosyete orospusunun başarısı veya başarısızlığı da burada belirlenir; yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir.” (Bahtin, 2020, s. 300)



Şekil 4.49 : Marie Antoinette'in Boudoire'ı

(<https://en.wikipedia.org/wiki/Boudoir#/media/File:Boudoir.jpg>)

Boudoire, kraliyet üyesi kadını, aniden odaya giren yüksek şahsiyeti ve Bakan D.'yi buluşturan bir zaman-mekândır (Şekil 4.49). Entrikaların çevrildiği ve komploların kurulduğu salonun öyküdeki karşılığı olarak incelenen boudoire'de, Bakan D. nüfuz elde etme amacıyla kadının mektubunu çalmıştır. Dönemin değişen politik dengelerini temsil eden bu vaka sonucunda bakan güç kazanırken, kadının bulunduğu konumu ve itibarı sarsılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Siyasi amaçlarına ulaşma doğrultusunda hareket eden Bakan D., mektubu sahibinin gözleri önünde çalarak, makam elde etme tutkusunu açıkça ortaya koymuştur. Olayın odadaki üçüncü kişiden gizlenmesi nedeniyle kadının sessiz kalması, bakanın üstünlük kurma çabasına olumlu bir şekilde etki etmiştir. Mektubun Bahtin'in kronotopunda belirttiği gibi bir salon yerine kadına ait özel bir odada çalınması hem mekânın hem de olayın mahrem ve kişisel yönüne vurgu yapar. Bahtin'e göre salon kronotopunun en önemli yönü "... küçük, özel entrikaların siyasi ve finansal entrikalarla iç içe geçmesi, yatak odası sırlarıyla devlet sırlarının, gündelik ve biyografik sahnelerle

tarihsel sahnelerin birbirine nüfuz etmesi” olarak ifade edilmektedir. (Bahtin, 2020, 300) Öyküde, siyasi entrikalar uğruna kişisel alanlara ve sırlara müdahale edilmektedir. Mektubu gönderen kişinin kimliğini bulan ve kadının sırrını keşfeden bakan, siyasi açıdan yükselmesinin güvencesi olarak bu belgeyi saklar.

Bu öyküde Dupin'in soruşturmasının odak noktasındaki topos, polisin, öyküye adını veren mektubu sakladığından şüphelendiği Bakan D'nin otelidir. Bakan'ın kaldığı otel birçok yönden Morgue Sokağı'ndaki kilitli odayı anımsatsa da onun daha büyük ölçekteki bir örneğidir. Bakanın oteli, mektubu arayan talihsiz müdür ve yardımcıları tarafından, nüfuz edici ve gözetleyici bir bakışa maruz bırakılır, daire sanki parçalara bölünebilecek, sistematik ve sınırlı bir alanmış gibi ele alınır. Polisler aramalarını Bakan'ın dairesinin iki yanındaki evleri de kapsayacak şekilde genişletirler, ancak mekânı görme ve ölçme biçimleri değişmez. “Bütün yüzeyini bölümlere ayırıp, hiçbirini atlamamak için numaralandırdık ve kenar uzunluğu birer parmak olan bu bölümlerin her birini, önceki gibi bir büyüteç yardımıyla dikkatle inceledik; sadece orayı değil bitişikteki iki evi de aradık.” (Poe, 2021, 475)

"Çalınan Mektup" öyküsünde bakanın yaşadığı iç mekân polisler tarafından istila edilmiştir. Dairenin sahibi içeride değilken habersiz bir şekilde içeri giren polisler, bakanın özel yaşam alanını ihlal ederek sakladığı mektubu açığa çıkarmaya çalışırlar. Kraliyet konağının mahrem olarak kabul edilebilecek mekânlarının birinden çalınan mektup, bu defa başka bir özel alanın çeşitli köşelerine sızan yabancılar tarafından aranmaktadır.

“Bildiğiniz gibi, Paris'te her odayı ya da daireyi açacak anahtarlar var elimde. Üç aydır, büyük bir bölümünü D.'nin otelini bizzat araştırarak geçirmediğim neredeyse bir tek gece olmadı. Bunu, şeref meselesi yaptım, ayrıca size bir sır vereyim, ödül de çok büyük. Bu yüzden hırsızın benden çok daha kurnaz olduğunu aklım kesinceye kadar bıkıp usanmadan aramayı sürdürdüm. Binada bir kâğıdın saklanması mümkün olabilecek her köşeyi aramış olduğumu sanıyorum.” (Poe, 2021, s. 473)

Dedektif ve polisler, bir suçu çözmek için odanın bulunduğu iç mekânın fizyonomisini bilmek zorundadır. John T. Irwin'in *The Mystery to a Solution* adlı kitabında belirttiği gibi, "Çalınan Mektup" bir "gizli nesne" gizemidir; burada dedektif, Bakan'ın çaldığı belgeyi bulmak için iç mekânı okumalıdır. Irwin'e göre, kilitli oda gizemi, katı bir cismin içten mühürlü bir mekândan, mekânın kapalılık

görünümünü ihlal etmeden nasıl çıktığını (ya da içine girdiğini) sorarken, gizli nesne gizemi ise katı bir nesnenin sonu olan bir fiziksel mekânın içinde, olduğu gibi, ortaya çıkmadan nasıl mevcut kaldığını araştırmaktadır. Bir durumda aranılan şeyin belirli bir mekânın içinde olmadığından eminizdir, diğerinde ise aranılan şeyin mekânın dışında olması mümkün değildir. (Irwin, 1996) Öyküde, Bakan'ın dairesi kilitli olmasına rağmen, polisler kolayca içeri sızar; böylece görünüşte açık olan daire, aslında duvarlarının içinde "kapalı" ve "kilitli" kalmaya devam etmektedir, çünkü "gizli nesne" dairenin içine girilmesine ve defalarca aranmasına rağmen bulunmaz.

Bakanın dairesi ile buradaki odalar, mobilyalar ve eşyalar polis tarafından mikroskobik yöntemlerle incelense de, dedektif bu iç mekânları Paris polisine kıyasla "bir çırpıda" okumaktadır. Polislerin mektubu bulamamaları, mekânı ele alış biçimleri üzerine bir eleştiri sunar ve polislere meydan okuyan Dupin, mekânsal açıdan farklı bir yaklaşım benimser.

"Müdür'ün, bir mektubu saklamaya kalkışan herkesin, onu –bir sandalye bacağına açılmış bir deliğe saklamaya sevk eden bir düşünceyle gözlerden ırak bir deliğe veya köşeye saklayacağına kesin gözüyle baktığını görmüyor musunuz? Ayrıca bir şeyi gizlemek için böyle recherche köşelerin sadece sıradan durumlarda ya da sıradan zekâya sahip kişiler tarafından kullanılacağını görmüyor musunuz?" (Poe, 2021, s. 480)

Dupin, Bakan'ın dairesinin içini, girintilerini ya da gizli kalmış kuytu köşelerini değil, "yüzeyini" araştırarak üstün gözlem yeteneklerini ortaya koymaktadır. Burada mekânın "yüzeyi" dışarıdan rahatlıkla görülebilen, saklanmayan ve açıkta kalan bir alanı temsil etmektedir. Otel odasını incelemek için kılık değiştiren Dupin, tanınmamak için kendi yüzünün farklı ve yanıltıcı bir "yüzeyini" bakana sunmaktadır.

"Bu kaniya vardıktan sonra, yeşil camlı bir gözlük edindim ve bir sabah oradan geçiyormuşçasına Bakan'ın kaldığı otele uğradım... Ondan geri kalmamak için gözlerimin zayıflığından yakınlıkla, gözlük kullanmak zorunda oluşuma hayıflandım; görünüşte bütün dikkatimi ev sahibinin konuşmasına verirken gözlük camlarımın gerisinden, dikkatle bütün daireyi kolaçan etmekteydim." (Poe, 2021, s. 485).

Dedektif, otel dairesini kapalı bir sistem olarak görmek yerine, buranın daha büyük mekânlarla bağlantılı olduğu önermesinden hareket etmiş, bu da Dupin'in aldığı stratejik kararları belirlemede önemli bir rol oynamıştır. Mektubu kimseye fark ettirmeden olduğu yerden alabilmek için bakanın dikkatini odanın içinden sokağa

doğru yönlendiren dedektif, daireye girmeden önce bakanın pencereye yönelmesini ve dışarı bakmasını sağlayabilecek sahte bir olay mahalli planlar. Dupin'in istediği şekilde kendisi içerideyken gerçekleşen bu gürültülü olay karşısında bakan otelin penceresinden bakar ve dedektif bakanın çaldığı mektubu alıp yerine sahtesini koyar. Otel dairesi kapalı bir mekân olsa bile bulunduğu sokağın bir parçasıdır, böylece dedektif mektubu sahtesiyle değiştirebilmek için pencere aracılığıyla içeri ve dışarı arasında bir ilişki kurmaktadır (Şekil 4.50). Sokak iç mekâna dönüşmüştür, Dupin ise karakterin zihninin, sırrının ve yaşam alanının iç dünyasına erişim sağlamıştır. Gizemli olay, dış mekân ile iç mekânın etkileşime girmesiyle çözümlenmiştir.



Şekil 4.50 : Çalınan Mektup İllüstrasyon. 1884.

(http://www.poeonline.es/en/illustrations/?arg_erp_poe_illustration_id=694)

Öyküde iç ve dış arasındaki ilişki yalnızca mekânlar üzerinden değil nesneler yoluyla da karmaşık bir hal almaktadır. Bakanın evinin içinde kimse tarafından görünmeden mevcudiyetini sürdürmesi gereken mektubun, böylesi bir kapalı alanda açıkta bir yerde gizlenmiş olduğu gerçeği, nesnenin iç ve dış görünümü ile ilgilidir. Mektup, içerinin (otelin) yüzeyinde denilebilecek bir yerde, herkes tarafından kolayca görünebilecek bir alanda saklanmıştır. Öyküde gizli nesnenin yarattığı gizem aracılığıyla içeri ve dışarı arasında muğlak bir ilişki kurulmuştur.

“Kâğıdın kenarlarını incelediğimde gereğinden fazla tarazlanmış olduğunu gördüm. Katlanıp üzerine bastırıldıktan sonra ters çevrilerek ilk katlandığındaki kat yerlerine veya kenarlara sahip bir şekle sokulmuş sert bir kâğıt görünümündeydi. Bu keşif benim için yeterliydi. Mektubun bir eldiven gibi tersyüz edildiği, yeniden katlandığı ve yeniden damgalandığı gün gibi ortadaydı.” (Poe, 2021, s. 486)

Mektubun gizlenmesi, nesnenin kendisinin tersyüz edilmesiyle gerçekleştirilmiş ve sembolize edilmiştir. Bu şekilde ters yüz edilen mektubun kraliyet mensubu kadının tarif ettiği, müdür ve Dupin tarafından bilinen dışı, genellikle mektubun içeriğini gizlemeye, örtmeye yarayan kısımdır ancak artık polisin gözünden gizlenmesi gereken bir içerik haline gelmiştir. Öte yandan müdür ve Dupin’in neye benzediğini ve nasıl görüldüğünü bilmediği mektubun içi, katlanılarak olduğundan farklı bir görünüm kazandırılan objenin dış kısmına dönüşmüştür.

“Önce her dairenin mobilyasını elden geçirdik. Olabilecek tüm çekmecelere baktık; yeterince eğitilmiş bir polis memuru için gizli çekmece diye bir şey olamayacağını sanırım siz de biliyorsunuzdur. Bu tür bir araştırmada ‘gizli’ bir çekmeceyi atlayan kişi ahmaktır. Onu bulmak adeta çocuk oyuncağıdır. Her dolabın hesaba katılması gereken belli bir yüzeyi ve hacmi olur. Bunun için şaşmaz kurallarımız vardır. Milimetrenin küçük bir kesri kadar fark bile gözümüzden kaçmaz. Dolaplardan sonra koltuklara geçtik. Yastık ve kırlentleri, daha önce kullandığımızı gördüğünüz ince uzun iğnelerle yokladık. Masaların üstünü söktük.” (Poe, 2021, s. 474)

Mektubun kendisine ulaşılmadan önce oteldeki pek çok nesne gözden geçirilir fakat bakanın evi aranırken ilk incelenen eşya çekmece olur, gizliliği ve kilit altına almayı temsil eden çekmecelerde yalnızca bakanın mektubu değil, mektupla birlikte sakladığı sırrı, yüksek makama erişme tutkusu ve hırsları da aranmaktadır. “Dolap ve dolap rafları, masa ve masa çekmeceleri, kasa ve kasanın çifte duvarı, gizli ruhsal yaşamın gerçek organlarıdır. Bu ‘nesneler’ ve bunlar ölçüsünde değerlendirilmiş bazı başka nesneler olmasaydı, iç yaşamımızda içtenlik örneklerinden yoksun kalırdık.” (Bachelard, 1996, s. 100) Bachelard için evde bulunan nesneler zihinsel deneyimlerle ve duygularla yüklüdür. Açılan bir dolapla ortaya bambaşka bir dünya çıkar, çekmeceler ise sırların evidir. Polisin, mektubun çekmecede gizlendiğine yönelik düşüncesine benzer bir şekilde kraliyet mensubu kadın da mektubu ilk olarak çekmecede saklamak ister ancak başaramaz ve açıkça masanın üzerine koyar.



Şekil 4.51 : Çalınan Mektup İllüstrasyon. 1910.

(http://www.poeonline.es/en/illustrations/?arg_erp_poe_illustration_id=278)

Bakanın oteli aranırken çekmece, dolap ve kasa gibi bir nesnenin saklanabileceği ilk yerler kontrol edildikten sonra mobilyaların kılıfları incelenmiştir. Benjamin'in belirttiği gibi bireyin izleri günlük kullanım eşyalarının üzerine siner, böylece evin içinde bulunan nesnelerin izini süren polisler olabilecek her örtüyü, kılıfı ve kutuyu detaylıca araştırır (Şekil 4.51). Mobilyaların kendisini de birer mahfaza olarak gören polisler onları da parçalarına ayırır, böylece açılmayan nesnelerin dahi içlerine bakılır. "Bazen bir şeyi gizlemek isteyen kişi bir masanın veya benzer bir mobilyanın üstünü çıkarır, ayağın içini oyduktan sonra saklamak istediği şeyi içine koyup üstünü yeniden kapatır. Karyola direklerini, alt ve üst yanları da aynı şekilde kullanılır." (Poe, 2021, s. 474) Bu mobilyalar açılabilen nesneler kategorisine dâhil edilmeseler de içleri büyüteç yardımıyla incelenir, ek yerlerinde bir açıklık olup olmadığı kontrol edilmiştir.

Topoanalize göre, kişilerin yaşadığı evle ilişkisi, mobilyalar ve nesneleri kullanma ve yerleştirme biçimleri; onların özel yaşamları, ruhsal halleri ve karakterleriyle bağlantılıdır. Öyküdeki karakterlerin nesnelere olan yaklaşımı ve onları ele alış biçimi topoanalitik bir bakışla incelendiğinde, sırrın çözülmemesi ve mektubun bulunamamasının nedeni ortaya çıkar. Bakanın evini ararken yanlış bir yöntem izleyen polisler, ev sahibinin mekân ve nesnelerle kurduğu ilişkiyi göz ardı

etmektedir. “Onlar sadece kendi fikirlerini dâhiyane buluyorlar ve gizlenmiş bir şeyi ararken sadece kendi saklayabilecekleri yerlere bakıyorlar. Bunda da epeyce haklılar, zaten yığınlar da aynen kendileri gibi düşünür, ama bir suçlunun kurnazlığı farklı nitelikteyse, bu suçlu doğal olarak onları atlatıyor.” (Poe, 2021, s. 480)

Öyküde mobilyaların ve nesnelerin gizemli dünyasının kavranabilmesi için dikkatli bir bakışın gerekliliği vurgulanmaktadır. Polisin görmediği bir perspektiften olayları ele alan dedektif Dupin, kişinin kendisini suçlunun yerine koyarak ve onun kişisel özelliklerini dikkate alarak suçu çözebileceğini savunmaktadır. Polisin yaptığı aramalar titizdir fakat fazla metodiktir, suçlunun düşünme sürecine dikkat etmez ancak tüm insanlar aynı şekilde düşünmez, her bireyin kendine özgü bir düşünme biçimi vardır ve kanıt saklamak isteyen kişinin zihinsel yeteneklerini göz önünde bulundurmak önemlidir. Bu noktada Dupin, bakanın matematikçi ve şair yönüne vurgu yapar. Böylece bakan ilgi alanları ve yetenekleri doğrultusunda mektubu polisin aklına gelmeyecek biçimde saklar. Bakanın karakteri mektubu evin içinde konumlandırma şekline dair bilgi vermektedir.

“Ben onun hem matematikçi hem de şair olduğunu biliyordum; içinde bulunduğu koşulları da göz önünde tutarak giriştim işe. Ayrıca onun saraya mensup ve yaman bir intriguant olduğunu da biliyordum. Bence böyle bir adamın polisin hareket tarzını bilmemesi mümkün değildi. (...)Otelindeki en karmaşık ve gözden ırak köşe bucağın küçük bir oda ya da çalışma masası kadar Emniyet Müdürü’nün gözüne, sondasına, delgisine ve büyütecine açık olduğunu görmekten aciz olamayacağını düşündüm. Sonuçta doğal olarak böyle bir seçime eğilimi olmasa bile, ister istemez basit yerleri seçmeye yöneleceğini gördüm.” (Poe, 2021, s. 483)

İnsan ruhuna özgü huzursuzluk ve bilinmezlik duyguları öyküde gizlenmiş bir nesne üzerinden ve sınırlandırılmış mekânlar aracılığıyla yüzeye çıkmaktadır. Kayıp nesnenin kurduğu gizemli dünyanın karakterler üzerinde güçlü bir etki oluşturduğu, bir sürü nesne ve eşya ile döşenen eklektik mekânın kronotopunda kaybolan müdürün, görülmeyeni gören dedektifin ya da sırrını sürdüren bakanın ruh hali üzerinden okura yansıtılmıştır.

5. SONUÇ

Bu araştırma, Edgar Allan Poe külliyyatında yer alan dedektiflik öyküleri bağlamında, kent ölçeğinden başlayıp konut, iç mekân, oda üzerinden mobilya ve objelere uzanan bir çizgide, kronotopik ve topoanalitik çözümlemeler ve okumalar yapmayı önermiştir. 19. yüzyılda yazılan ve yazıldığı dönemi anlatan öykülere bugünden bakılınca kronotopik bir yaklaşım sunularak metinlerin tarihsel bağlamı göz önünde bulundurulmuş ve çağın ruhunun mekânsal ve nesnesel anlamda bulunduğu karşılıklar ele alınmıştır. Mekânı zaman ile olan birlikteliğinin yanı sıra, düşsel boyutuyla da inceleyen ve topoanalitik bir perspektiften bakan çalışmada, mekânı oluşturan nesneler, bunların kendi aralarında ve karakterlerle olan ilişkileri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

19. yüzyılla birlikte ivme kazanan modernleşmenin kent ve toplumlara yansıyan yüzü, Paris odağında incelendiğinde, bireylerin kenti mesken edindiği, gece gündüz fark etmeksizin evlerden sokaklara taşıdığı ve gittikçe çoğalan kalabalıkların denizinde sürüklenip giden kent aktörlerinin yeni ve modern bir dünyanın inşasında belirleyici bir rol üstlendiği görülmüştür. Asi, maceracı ve hayalperest ruhuyla bohem, katı, mesafeli ve ölçülü mizacıyla dandy, sokakların her köşesini arşınlayan ve modern kenti gözlemleyen flâneur ve Poe'nun "Kalabalıkların Adamı" adlı kısa öyküsünde iskeleti çizilen dedektif karakterlerinin ışığında dönemin atmosferi oluşmuştur. 19. yüzyılın bir ürünü olan dedektiflik türünün ortaya çıkışında metropollerin kalabalığında bireyin izlerinin silinmesinin etkili olduğuna dikkat çekilmiş, kentin تنها, ıssız, sefil ve iç karartıcı olarak nitelendirilen sokaklarının karanlık akıntısında kaybolan suçluların, dedektif figürünün üstün gözlem gücü aracılığıyla gün yüzüne çıkarıldığına değinilmiştir. Üçü de Paris ve 19. yüzyıl kronotopunda gelişen öykülerin ana karakterleri olan dedektif Dupin ve arkadaşının sokaklara çıkarak ve kalabalığa karışarak kent ışıkları ve gölgeleri arasında yaptıkları gece yürüyüşleri, metnin dışındaki dönemin özelliklerini taşıyan kronotopun bir yansıması olarak öykülerde yer bulmuştur. Poe, metinlerde bulunan kütüphane, ev, han gibi yerleri kentte pek

kimselerin dolaşmadığı, gözlerden uzakta kalan arka sokaklara konumlandırarak hem türün hem de dönemin kentin tedirgin edici karakteri üzerindeki etkisini vurgulamıştır. New York'ta geçen gerçek bir olayı Paris sokaklarına ve doğasına uyarladığı Marie Rogêt'nin Esrarı öyküsünde ise diğer iki öyküden farklı olarak zaman mekân ilişkisini farklı kültürler ve coğrafyalar üzerinden paralellik kurarak ele almıştır. Modernleşen kentin kalabalık ve tekinsiz yapısından hareketle öykülerin kronotopu kurulmuştur.

Büyük kentlerde bireyin izlerinin silinmeye başlamasıyla iç mekânlara atfedilen önem artmış, moderniteyle birlikte gelen kamusal / özel mekân ayrımının ortaya çıkmasıyla, bireyler kişiliklerini yansıtabildikleri mahrem alanlara, evlere sığınmışlardır. Anılarla, yaşanmışlıklarla ve içeriye yerleşen zamanın izleriyle evler insanlara ait duyguları, düşünceleri bir araya getiren yerler olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılda kişiler zamanının büyük çoğunluğunu evlerde geçirip, sayısı artan farklı işlevlerdeki odalarda kabuklarına çekilmeye, düşüncelere dalmaya ve iç dünyalarına dönmeye başlamıştır. Öykülerde dedektif karakteri, gizemli olayları çözümleyebilmek için duyusal ve düşsel özellikler içeren iç mekânlar yaratarak bulunduğu yere anlam katmıştır. Kapalı mekânlarda sırlarını güvende tutmak isteyen ya da dış dünyadan uzaklaşmak ve inzivaya çekilmek isteyen suçluların/kurbanların yaşam alanı olan mekânlar öykünün ana izleği olan suçun yuvasına, olay yerine dönüşmüştür. Kilitlenmiş odalara ve evlere dedektif ya da katil tarafından izinsiz girilerek mahremiyetin yıkıldığı, gizli olanın açığa çıktığı, tekinsizin belirlediği mekânlar meydana gelmiştir. Cinayete, suçlara ve sırlara ev sahipliği yapan, tehlike ve dehşet ile bütünleşen evlerin topofilik kimliği topofobik bir yöne evrilmiştir. Bahtin'in belirlediği kronotop türleri üzerinden zaman mekân ilişkisi kurulmuş; metinlerdeki mekânların şato, yol ve salon kronotoplarına benzer özellikleri ortaya çıkarılmıştır.

Mekânı farklı katmanlarda ele alan incelemelerin yapıldığı bu araştırmada, dönemin konutları bireyin kendini ifade ettiği, farklı üslupların ve eşyaların biriktiği eklektik yerler olarak sunulmaktadır. Mekân ve zamanın, nesnel düzenlemelerle yeniden tanımlandığı, objelerin dizilimi, yerleşimi ve bir araya gelişinin önem kazandığı modernleşen dünyada nesneler ev sakiniyle görünmez bağlar kurmuş, içlerinde bireylere ait anılar ve deneyimler barındıran objeler ve mobilyalar evin ruhunu

oluşturmuştur. Dedektif öykülerinde cinayetin ya da suçun işlenmesi, mekânda kurulan düzenin yıkılmasına neden olan bir durumdur, nesneler bulundukları mekânda ait oldukları yerden uzaklaşmaktadır. Bu da nesnel yerleşimlerle tanımlanan mekânların sahip oldukları karakterlerinin tersyüz edilmesine yol açmıştır. Morgue Sokağı Cinayeti'nde orangutanın aniden eve girerek odayı tümüyle dağıtması, Marie Rogêt'nin Esrarı'nda katil ile kurban arasındaki boğuşma sonucu kıza ait eşyaların çalığa saçılması, Çalınan Mektup'ta ise polislerin bakanın otelindeki neredeyse tüm mobilyaları büsbütün arayarak dairenin altını üstüne getirmesiyle birlikte objelerin dört bir yana saçıldığı mekânlar, yaşanan tüm karmaşa ve karışıklıklardan ardından dehşet duygusu uyandıran ve huzursuzluk veren alanlara dönüşmüştür. Tekinsiz bir şekilde etrafa dağılan nesneler, karakterlerin geçmişine, deneyimlerine ve yaşadıkları olaylara dair ipucu barındırmaktadır. Çalınan mektubun katlanması, çalılıkta bulunan kıyafetlerin yırtılması, çekmecelerin talan edilmesi gibi nesneler, eşyalar ve mobilyalarda bırakılan somut izler aynı zamanda dedektifin olayı çözümlemesine ışık tutmuştur.

1800'lü yıllarda geçen öyküler, 19. yüzyıl Paris'inin kentsel, mekânsal ve kültürel kodlarını yansıtarak, gerçek zaman mekândan izler taşımaktadır. Kurgusal metinlerin içine yerleştirilen mekân temsilleri, Paris'i hiç görmeyen Poe'nun romantik dünyasında, dönemin karakteristik özelliklerinden hareketle çağın ruhunu yansıtan gerçekçi bir atmosferde inşa edilmiştir. Öykülerde dar sokaklar, kilitli odalar ve gizli nesneler ile oluşturulan tekinsiz atmosferler mekânsal algının korku, endişe, bilinmezlik ve tedirginlikle tanımlanmasına neden olmuş, böylece fiziksel sınırların ötesinde topofobinin baskın bir şekilde hissedildiği alanlar ortaya çıkmıştır. Birbiri içine geçen, kümelenen ve kesişen kronotop ve topoanaliz kavramları öykülerdeki mekânların zaman-mekân ve algı ile ilişkisini gözler önüne sermektedir. Üçlemede betimlenen mekânlar, dönemin atmosferini ve karakterlerin ruh halleri yansıtarak, mimarlık düşüncesi üretimine katkıda bulunmuştur.



KAYNAKÇA

- Ackerman, D.** (1990). *A Natural History of the Senses*. New York: Vintage Books.
- Ackyord, P.** (2018) *Poe: Kısacık Bir Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A.** (2013). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Kavramlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artan, E. Ç.** (2012). Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma. Öztürk, Ş. (Dü) içinde, *Cogito* (s. 88-100). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A.** (2013). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. Baudelaire C. Modern Hayatın Ressamı (A. Berktaş, Çev.) (s.9-86). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bachelard, G.** (1996) *Mekânın Poetikası* (A. Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Bahtin, M.** (2020). *Karnavalın Romanı*. (C. Soydemir, Çev.) 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balzac, H.D.** (1943) *Altın Gözlü Kız* (C. Meriç, Çev.) İstanbul: Üniversite Kitabevi. 12 01 2022 tarihinde <https://media.oipdf.com/pdf/8c29d435-0d88-4bba-9282-85b6ef0e6773.pdf> adresinden edinilmiştir
- Baudelaire, C.** (2013). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudelaire, C.** (2013). *Paris Sıkıntısı* (T. Güner, Çev.) İstanbul: Mitra Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2011). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Benjamin, W.** (1999). *The Arcades Project* (H. Eiland, K. MacLaughlin, Çev.). Cambridge-Massachusetts; LondonEngland: The Belknap Press of Harvard University Press
- Benjamin, W.** (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W.** (2016). *Deneyim ve Yoksulluk. Parıltılar*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları
- Berman, M.** (2004). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Binotto, J.** (2014). *Labyrinth der Leere : Über den Raum des Unheimlichen*. Zeitschrift der Universität Zurich, 48-49.
- Bloch, E.** (1988). *A Philosophical View of the Detective Novel*. içinde *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. s. 245-264. Cambridge, MA: MIT Press,
- Bora, A.** (2009). *Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner*. Ayten Alkan (Haz.). *Cins Cins Mekân*. (s. 63-75). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Brand, D.** (1991) *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Brion, K. H.** (2005). Eugène Atget and the Fin de Siècle Interior: Revelatory Excess. *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, 16, 49-74
- Colucci, L.** (2017). From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*, 240, 145-184.
- Crary, J.** (2015). *Gözlemcinin Teknikleri 19. Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duranty, E.** (1986). *La Nouvelle Painting*. C. S. Moffett (Dü) içinde, *The New Painting: Impressionsim 1874-1886*. Fine Arts Museum of San Francisco.
- Dunn, M. D.** (2016). *Transparent Interiors: Detective and Mystery Fiction in the Age of Photography*. (Doctoral dissertation). Retrieved from https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1730&context=gc_etds
- Eckhard, P.** (2010). *The Goth/am Chronotopes: Time, Space, and the Uncanny in Postmodern New York Novels*. (Doctoral dissertation). Retrieved from <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/213178?originalFilename=true>
- Esen, N.** (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ferguson, P. P.** (1994). The flâneur on and off the streets of Paris. Tester K. (Dü), içinde *The Flâneur*. (s. 22-43). London: New York: Routledge.
- Freud, S.** (2016). Tekinsiz. *Sanat ve Edebiyat* içinde (E. Kapkın. ve A. Tekşen, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi, s.321-359. (Yazının “Das Unheimliche” başlıklı orijinali ilk kez 1919’da yayımlanmıştır.)
- Frisby, D.** (2012) *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri* (Terzi, A. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Fuss, D.** (2004). *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers That Shaped Them*. New York & London: Routledge.
- Gay, P.** (1993). *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. Oxford: Oxford University Press.
- Gezer, H.** (2006). *Türk Edebiyatında Polisiye Roman ve Ahmet Ümit'in Polisiye Roman Kurguları*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Isparta.
- Giannakopoulou, G. & Gilloch, G.** (2021) *The Detective of Modernity Essays on the Work of David Frisby*. New York: Routledge.
- Gleber, A.** (1999). *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Goulet, A.** (2016). *Legacies of the Rue Morgue: Science, Space, and Crime Fiction in France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Grayson, E.** (2005). *Weird Science, Weirder Unity: Phrenology and Physiognomy in Edgar Allan Poe* 18 11,2022 tarihinde https://www.academia.edu/363576/WEIRD_SCIENCE_WEIRDER_UNITY_PHRENOLOGY_AND_PHYSIOGNOMY_IN_EDGAR_ALLAN_POE adresinden alındı
- Harrington, W.** (1963). *Which The Justice, Which The Thief*. Indianapolis: Bobbs – Merrill.
- Irwin, J. T.** (1996). *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, Md: Johns Hopkins Univ. Press.
- Kayman, M.** (2003). The short story from Poe to Chesterton. In M. Priestman (Ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (Cambridge Companions to Literature, s. 41-58). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL0521803993.004
- Kracauer, S.** (2019). *Polisiye Roman: Felsefi Bir İnceleme*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Jameson, F.** (2016) *Raymond Chandler: The Detections of Totality*.). London: New York: Verso.
- Jentsch, E.** (2008) On the psychology of the uncanny. içinde J. Collins and J. Jervis (Der.) *Uncanny modernity: Cultural theories, modern anxieties* (s. 216–228). New York: Palgrave Macmillan.
- Madoff, M. S.** (1999) Inside, Outside, and the Gothic Locked-Room Mystery. içinde Ed. Kenneth W. Graham. *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. (s. 49–62) New York: AMS Press.
- Mallarmé, S.** (1986). The Impressionists and Edouard Manet. C. S. Moffett (Dü) içinde, *The New Painting: Impressionsim 1874-1886*. Fine Arts Museum of San Francisco.
- Marx, K.** (2011). 1844 Elyazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K.** (2016). Fransa’da Sınıf Mücadeleleri 1848-1850. (E. Özalp, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K.** (2016). Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i (E. Özalp, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Nicolas, L. C.** (1992). *The Genius of Architecture ; or, The Analogy of That Art with Our Sensations* (D. Britt, Trans.). Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Moffett, C. S.** (1986). *Yeni Resim: İzlenimcilik 1874-1886*. San Francisco: San Francisco Güzel Sanatlar Müzeleri.
- Muthesius, S.** (2009). *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames and Hudson
- Nesbit, M.** (1982). Atget’s Intérieurs parisiens, the Point of Difference. *Eugène Atget, 1857–1927: intérieurs parisiens, photographies*, 4–29. Paris: Musée Carnavalet.

- Nochlin, L.** (1989). *The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880. The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-Century Art And Society.* (s. 15-16). New York: Harper & Row.
- Poe, E. A.** (1840). *The Daguerreotype.* Alexander's Weekly Messenger, vol. 4, no. 3. 15 11, 2022 tarihinde <https://www.eapoe.org/works/misc/dgtypea.htm> adresinden alındı
- Poe, E. A.** (2021). *Bütün Öyküleri* (Cilt 1). (H. F. Nemli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poe, E. A.** (2021). *Bütün Öyküleri.* (Cilt 2). (H. F. Nemli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poe, E. A.** (21.12.2022). *Yazmanın Felsefesi ["Kuzgun" Şiiri Üstüne]* (Çev. Savaş Kılıç) https://www.academia.edu/38044828/%C3%87eviri_Yazman%C4%B1n_Felsefesi_Kuzgun_%C5%9Eiiri_%C3%9Cst%C3%BCne_ adresinden alındı
- Poe, E. A.** (1846). *Marginalia.* 20 12, 2022 tarihinde <http://www.eapoe.org/works/info/pmmar.htm>. adresinden edinilmiştir
- Porter, D.** (1981) *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction.* New Haven and London: Yale University Press.
- Perrot, M. & Guerrand, R. H.** (2008). *Sahneler ve Yerler.* Perrot. M. (Der.) A. Berktaş (Çev.). *Özel Hayatın Tarihi: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* içinde (Cilt. 4, ss. 325–441). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pichois, C.** (1989). *Baudelaire.* London: Hamish Hamilton.
- Price, B.** (1982). *The Story of English Furniture.* London: Ariel Books.
- Proust, M.** (2009). *Swann'ların Tarafı- Kayıp Zamanın İzinde.* (R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi
- Rice, C.** (2007). *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity.* London and New York: Routledge.
- Savoy, E.** (2002). *The Rise of American Gothic. The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* (167-188). içinde Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP.
- Siegel, J.** (1986) *Bohemian Paris, Culture , Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930.* New York: Viking.
- Stewart, S.** (1984) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sweeney, S.E.** (1990) *Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self Reflexivity.* Ronald G. Walker and June M. Frazer (eds). *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory.* (1-14). Macomb: Western Illinois UP.
- Thomas, R. R.** (1999). *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Thornton, P.** (1984). *Authentic Décor: The Domestic Interior, 1620–1920.* New York: Viking.

- Timmerman, J.H.** (2003). House of Mirrors: Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher'. *Papers on Language and Literature; Edwardsville*, 39(3), 227-244.
- Todorov, T.** (1977). *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP
- Tuan, Y.F.** (1990). *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.
- Üyepazarcı, E.** (1997) *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes. Türkiye’de Yayınlanmış Çeviri ve Telif Polisiye Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1881-1928)*. İstanbul: Göçebe Yayınları, s. 37.
- Watson, J.** (1999). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Werner, J. V.** (2001). The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the Flâneur, and the Physiognomy of Crime. *The American Transcendental Quarterly*, 15, 5.
- Vidler, A.** (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. (s. 4-224). Cambridge: MIT Press.

