metis eleştiri

Siegfried Kracauer

Polisiye Roman

Felsefi Bir İnceleme



Siegfried Kracauer

Polisiye Roman

Alman yazar, gazeteci, sosyolog, film kuramcısı (1889-1966). Frankfurt'ta doğan Kracauer 1907-13 yılları arasında mimarlık öğrenimi gördü ve 1920'ye kadar mimar olarak çalıştı. 1920'de dönemin önde gelen liberal gazetesi *Frankfurter Zeitung*'a yazmaya başladı. 1924-33 yılları arasında da gazetenin sanat ve kültür konularında makaleler ve dizi yazıların yayımlandığı *feuilleton* bölümünü yönetti. Kracauer, yazarları arasında, yakın dostluk kurduğu Benjamin, Adorno ve Bloch'un da olduğu bu gazetede o dönem için son derece yeni ve çığır açıcı bir tavır sergilemiş; o zamana kadar kültürel inceleme konusu olarak pek ele alınmayan sinema, fotoğraf, radyo, dans, seyahat, çoksatar romanlar, polisiye romanlar, sirkler, pasajlar, spor, iş bulma kurumları, şehir hayatı, vb. konularda birçok deneme ve analiz yazısı yayımlamış ve yazmıştır. Gazete sayfalarında kalan bu dönem yazılarının bir kısmı, uzun bir süre sonra, bizzat kendisinin hazırladığı *Kitle Süsü* (1963; Metis, 2011) ve *Strassen in Berlin und anderswo* (1964, Berlin ve Başka Yerlerde Sokaklar) adlı kitaplarda yayımlanmıştır. Yine ilk olarak bu gazetede tefrika edilen ve 1930'da *Die Angestellten* (Beyaz Yakalılar) kitabında yeni beyaz yakalı çalışanların hayat tarzlarını, derin bir manevi boşluğun damgasını vurduğu ve birkaç yıl sonra onları Nazizmi hararetle benimsemeye itecek kültür ve eğlence anlayışlarını inceler.

Bu yazılardaki kapitalizm eleştirisinin dozu yavaş yavaş yükselen faşizme uyum sağlamaya başlayan gazete yönetiminin tepkisini çekmeye başlayınca gazeteden ayrılan Kracauer 1933'te Paris'e, 1941' de de ABD'ye iltica etmiştir. 1941-43 yılları arasında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde Alman sineması üzerinde çalışmış, bu çalışması 1947 yılında *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi) adıyla kitaplaşmıştır. Yirminci yüzyıl sinema kuramının en önemli eserlerinden biri sayılan *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (*Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*; Metis, 2015) adlı eseri ise 1960 yılında yayımlanmış, Anglosakson dünyasında daha çok bu eserleriyle tanınan Kracauer'in öncü bir kültür eleştirmeni ve sosyolog olarak oynadığı rol ancak son otuz yıl içinde hak ettiği biçimde değerlendirilmeye başlamıştır.

Metis Eleştiri 31

Polisiye Roman
Felsefi Bir İnceleme
Siegfried Kracauer

Almanca Basımı:
Der Detektiv-Roman
Ein philosophischer Traktat

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971
Bütün hakları Suhrkamp Verlag, Berlin
tarafından korunmaktadır.

© Metis Yayınları, 2017
Çeviri Eser © Dilman Muradoğlu, 2019

İlk Basım: Ekim 2019

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

ISBN-13: 978-605-316-172-1

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Siegfried Kracauer

Polisiye Roman

Felsefi Bir İnceleme

Çeviren:
Dilman Muradoğlu



metis

METİS YAYINLARI

SIEGFRIED KRACAUER KOLEKSİYONU

•

KİTLE SÜSÜ 2011

TARİH: SONDAN BİR ÖNCEKİ ŞEYLER 2014

FİLM TEORİSİ 2015

POLİSİYE ROMAN 2019

Dostum Theodor Wiesengrund-Adorno'ya

İçindekiler

Giriş 9

Katmanlar 11

Psikoloji 28

Otel Lobisi 35

Dedektif 47

Polis 60

Suçlu 72

Dönüşümler 79

Süreç 90

Son 119

Giriş

ÇOĞU AYDIN ARASINDA, ömrünü ödünç kitap alınan kütüphanelerde tüketen edebiyatdışı sıradan eserler olarak bilinen polisiye romanlar, yavaş yavaş reddedemeyeceğimiz bir değer ve anlam kazandı, buna paralel olarak biçiminin sınırları da belirginleşmeye başladı. Örnek diyebileceğimiz ürünlerinde, artık macera romanlarının, şövalye kitaplarının, kahramanlık efsaneleri ve masalların birleşip aktığı bulanık sular gibi melez bir ürün değil, kendi dünyasını özgün estetik araçlarla anlatan başlı başına bir tür halini aldı polisiye roman. Bu gelişmede, dedektif figürüne ilk kez net konturlar kazandıran, entelektüel heyecan ve ürpertiye geçerli bir ifade veren Edgar Allan Poe'nun belli bir etkisi olmuştur. Poe'nun gösterdiği yolu takip edenlerden birkaç örnek verilecek olursa, Arthur Conan Doyle'un Sherlock Holmes romanları, Emile Gaboriau, Sven Elvestad, Maurice Leblanc ve Paul Rosenhayn'ın yanı sıra, tek tek bakıldığında türdışı sayılabilecek Otto Soyka, Frank Heller ve Gaston Leroux'nun romanları, olgular düzeyinde önemli farklara ve estetik sapmalara rağmen, *tek* bir anlam katmanına aittir ve aynı biçim yasalarına uyarlar. Bu eserlerin tamamını birleştiren ve tanımlayan şey, kendilerini doğuran ve varlığına tanıklık ettikleri şu fikirdir: uygarlaşmış ve bütünüyle rasyonelleşmiş toplum fikri – ve bu fikri radikal bir tek taraflılıkla kavrayıp estetik bir ışık kırılmasıyla stilize ederek ete kemiğe büründürürler. Polisiye romanın hedefi uygarlık denen gerçekliği doğasına sadık kalarak aktarmaktan

ziyade, en başından beri bu gerçekliğin zihinselci karakterinin altını çizmektir. Polisiye roman uygarlığın yüzüne bir lunapark aynası tutar. Aynadan uygarlığa bakan, kendi canavarlaşmış halinin karikatürüdür. Polisiye romanların çizdiği tablo gayet korkutucudur: Sınırsız idrakin (*Intellekt*) nihai zafere ulaştığı; gerçeklik suni şekilde devredışı bırakıldığı için, kişilerin ve nesnelerin donuk ve kafa karıştıran bir şekilde yan yana ve bir karmaşa içinde yer aldığı bir toplumsal durumu gösterir bu tablo. Polisiye romanın anlattığı toplumun uluslararasılığı, türün uluslararası boyutuyla, farklı ülkelerde aynı biçimde olmasıyla, yapısının ve ana konularının ulusal özelliklerden bağımsız olmasıyla örtüşür. Yine de ulusal özellikler romanlara değişik bir tat, bir renk katar; bu türü, ileri derecede uygarlaşmış Anglosaksonların bulmuş ve ciddi anlamda şekillendirmiş olmaları da tesadüf değildir.

Katmanlar

POLİSİYE ROMANIN geçtiği çevre, birçok toplumsal katmandan ve dünyadan sadece biridir ve içerdiği gerçeklik itibariyle insanın varlık basamaklarında diğerlerinden daha aşağıda yer alır. Polisiyenin temsil ettiği katman sadece özgürleşmiş *ratio*'nun (akıl) kefil olduğu bir kümeyi kapsarken, daha üst katmanlar, *ratio*'nun da dahil olduğu bütünlüklü bir insana daha çok yer verir. Kierkegaard'un "dinsel" dediği ve isimlerin kendilerini açığa vurduğu üst katmanda, benlik –kendisini tam olarak var eden– en yüce sırla ilişki içindedir. Söz ve edim, varlık ve biçimler burada sınırlarına ulaşır; yaşanan gerçektir, edinilen bilginin değeri de en üst mertebededir. İnsan bu üst katmanla ilişkisini koparırsa kendisi de gerçeklikten kopar. Ama üst katman, bu ilişkiden uzak ve ayrı düşse bile, bulguları sarsılmaz biçimde var olmaya devam eder. Çarpıklık bulgulara gönderme yapmasa da bulgulara çarpıklıkları içinde gönderme yapılır, zira bu bulanık ortamda nesneler tıpkı suya sokulmuş bir çubuk gibi kırılmış görünür ve bütün isimler öyle bir tahrif edilir ki tanınmayacak hale gelirler. Bu gerçeklik içinde deneyimlenen Tanrı, alt katmanlarda dağılarak salt bir fikre dönüşür, hatta gerçeklikten nasibini almamış varlıkların ve önemsiz ilişkilerin karanlığında yok olur; Olan (*das Seiende*), çözülerek sonsuz bir sürecin öğelerine dönüşür, bu ilişki içinde kavranabilir de kendini sezgisel olarak sunar ve paradoksal biçimleri aşarak yukarı katmanlara geçmek için gösterilen çaba, donuk biçimlerin takibi şeklindeki tek bo-

yutlu çabaya dönüşür. Demek ki aşağıdaki bölgelerin karmaşık bilgi ve hallerinin yukarıdaki aşamalarda karşılıkları vardır. Getirdikleri mesaj, sahici olmayan kılığa bürünmüş sahici bir şeyi temsil eder. Çarpıtılmış görüntüler ancak tahrif ettikleri içeriklerin üzerine yansıtıldıklarında saydamlaşırlar. Üzerlerindeki örtüden kurtulduklarında, üst bölgelerin koordinat sistemine dönünceye kadar dönüştürülmeleri gerekir ki anlamları test edilebilsin. Bu dönüşüm sırasında aşağı bölgelerin kavram ve yaşam biçimlerinin çoğunlukla çift anlam içerdiklerini unutmamak gerekir. Birincisi, söylemek istedikleri, kendilerinin meydana getirdiği katmanın koşullarına tabidir. İkincisi ise, –geri dönüş yolu açık olduğu ve karar verme özgürlüğüne sahip oldukları için– bu kavram ve biçimler kendi katmanlarına uygun olmayıp gerçek anlamda meşru biçimlerini ancak üst katmanlarda alan niyetlerini gizli tutabilirler. Bu niyetler gerçekliğin dışına düşmüş bir düşünce ve yaşam bağlamında ortaya çıktıklarında, kendilerini sunmalarına uygun olmayan bir materyal kullanmak zorunda kalırlar; sahiciliğini kaybetmiş önkoşullara razı olmanın yarattığı çarpıtmalara, bu önkoşullara direnebilen, ama alt katmanların ifade biçimlerine mecbur oldukları için doğruyu bulamayan çarpıtmalar eklenir. Niyetler gerçekliğin konularına yönelir, bu gerçekliğin üstünü örten kategoriler yardımıyla yollarını bulmaya çalışırlar. Oysa niyetlerin dışındaki düşünceler gerçekliğe yönelmez ve bu yüzden onları farkında olmadan çarpıtırlar.

Estetik bir biçimlenim olarak polisiye romanlar, farklı niyetlerle yüklü tipik bulguların, uygar toplumdan daha fazla gerçeklik içeren bir topluluğun koşullarına yansıtılmasına olanak tanır. Bu romanların yorumlanmasının bir tür tercüme sanatı örneği olduğu söylenir. Bu tercümenin görevi şudur: Söz konusu ilişki içinde yaşayan insanların dolaysız olarak deneyimledikleri ve dile getirdikleri Bir'in, aynının, ne kadar zayıflamış olursa olsun, çarpıtmanın tam olduğu bölgelere de yansıdığını göstermek.

Çarpıtılmış karşılığı polisiye romanlardaki uygar toplum olan üst katmandaki topluluğun öncüsü, Kierkegaard gibi söyleyecek olursak, mutlak olanla gerçek bir ilişki kuran, bütünlüklü insan, varoluşsal insandır. Göreli olana sıkışmış insan, görelilik ve zamansallığı aşan mutlağı sadece yansımalarda görürse, kendisi bu mutlağa doğru uzanmazsa, Tanrı nice nesneden sadece biri olursa, o insan var olmaz, gerçeklikten yoksun bir izleyici rolüne bürünür ki bu da özdeşlik hayallerine yol açar. Gerçekten var olan insansa gerilim içindedir, tanrısal olana yüzünü dönmüş bir yaratıktır, doğaüstüyle ilişkili olduğunun bilincinde olan bir doğa öğesidir. Aşağı ile yukarı arasında bir yerdedir. Yaratılandan, temel öğelerden, Olan'dan, aynı zamanda Öteki'nden, aşkın sözden ve haberlerden payını alır; aşağı ile yukarıya payını aldığını varoluşuyla ifade ettiği ölçüde de gerçektir. "Varoluş neredeyse böyle bir ara evredir," der Kierkegaard, "insan gibi arada duran bir varlığa uygun düşer."

Var olan birey gibi onunla eşleşen topluluk da paradoksal bir durumdadır. Yönelimli ve gerilimli olan bu topluluk, hem zamanın hem de sonsuzluk yansımasının içinde yaşar, doğa ile doğaüstü arasında –uzun vadede sürdürülemez olan– bir orta yerde durur. Bu "ara durum"un yarattığı paradoks, topluluğun tabi olduğu "yasa"nın çiftanlamlılığının içerdiği paradoksla aynıdır. İnsanlar arasındaki ilişkiler, yasanın geri çekildiği ve sevginin ancak yasadan azat olmuş varlıkları birleştirdiği candan bir ilişki olarak görülebilir. Ama işte insanın tam da bu arada derede, orta yerdeki konumu, dışarıda ve aşağıda olana, selamete erilmediği sürece yasayı aşağı doğru çekiştirene yer açar. Görelilik dünyasına ait olduğu ölçüde, bu konumda donup kalan da her zaman geçersiz kılınmayı gerektirir; ama konum inançla kabul edildiği ölçüde, o konumda ilişki kuran, her zaman yürürlükte kalır. Anatole France'ın "Dürüst Yargıçlar" ("Les juges intègres") adlı didaktik öyküsünde iki yargıç felsefe yapar:

Birinci yargıç: Yasa sabittir.

İkinci yargıç: Yasa hiçbir zaman için değişmez değildir.

Birinci yargıç: Kaynağı Tanrı olduğu için yasayı değiştirmek mümkün değildir.

İkinci yargıç: Yasa sosyal hayatın doğal bir ürünüdür ve bu hayatın değişken koşullarına bağlıdır. (...)

Birinci yargıç: İlk yasalar bize Ebedi Bilgelik tarafından vahyolunmuştur. Bir yasa bu kaynağa ne kadar yaklaşırsa o kadar iyidir.

İkinci yargıç: Her gün yeni yasalar yapıldığını, anayasaların ve mevzuatın ülkeden ülkeye, ayrıca zaman içinde değiştiğini görmüyor musunuz?

Birinci yargıç: Yeni yasalar eski yasaların içinden çıkmıştır. Aynı ağacın yeni dallarıdır bunlar ve aynı özsudan beslenirler.

Sadece yasa geçerli olsaydı, topluluk var olmazdı, çünkü kendini mutlak olarak ortaya koyan yasayla temas halinde, gerilim vaktinden önce biterdi; yasa hiç geçerli olmasaydı topluluk ya aşağı ya yukarı doğru hareket edip ortadaki konumundan ayrılırdı; ama her iki durumda da var olmazdı. Topluluğun üyelerinin paradoksal görevi, yasanın sınırlarını çizdiği bu ortadaki bölgede insanlar arasındaki talepleri yerine getirirken insan ilişkisi katmanlarının ötesine uzanmak; hayatın zamana bağlı gereklerini yerine getirirken zamanüstüne yönelik olduğunun bilinciyle bu talepleri yok etmektir.

Teolojide ilk günah addedilen birlikte yaşamın kusurluluğu yasanın konmasına neden olduğu gibi, yasanın birlikte yaşamın sınırını belirlemesinin de sebebidir. Birlikte yaşamın canlılara özgü ihtiyaçları ne kadar çeşitli olursa olsun, bunların giderilmesi yasayla tanımlanmış alanda gerçekleşir. Ama varoluşsal gerilim gerçekleşecekse, yasa da son sınır olamaz; yaptırımların var olduğu birlikte yaşam, sabitlenmiş biçimlerin üzerinde yer alan sırla ilişkisini korumak zorunda kalır. İnsanların çoğunluğu

yasanın sınırlarını çizdiği bölgede tutulduğu için, bu birleşmeyi gerçekleştirmek –sosyolojik açıdan– münferit bireylere kalır ve birleşme yasanın gücünün mutlak olmadığı, tehlike ve sırlar barındıran şu yasa karşıtı ve yasaüstü bölgede gerçekleşir. Yasa orta bölgeyi belirliyorsa şayet, yasa karşıtı olanı uzaklaştırmak zorundadır, tıpkı yasaüstünün onu uzaklaştıracağı gibi. Ancak yolun yasanın içinden geçebilmesi için, yasanın üstünde ve altında kalan güçlerin birleşmesi gerekir.

İnsanın bu ara konumu böylece var olan topluluğun bütün hayatının iki mekânda geçmesini zorunlu kılar: yasanın hükmettiği mekân ve yasanın göreli sayıldığı mekân. Bu iki mekânın varoluşu ve işlevlerin bu ikisi arasında bölüştürülmüş olması insanların metafizik konumunun tam olarak sosyolojik ifadesidir ve bu yüzdendir ki her katmanda bu iki mekânlı bölünme bir zorunluluktur. Bu iki mekân birleşseydi, varoluşun zorunluluğu tek başına hüküm sürer ama varoluş ortadan kalkar, hak ile bağışlama birbirine karışırdı. Birbirlerinden ayrı oldukları için, yasanın yarattığı hayat ile yasanın dışındaki hayatın paradoksal beraberliğinin yükü tek mekânın sırtında değildir – ikisinin de sırtındadır. Her insanın birlikte idare etmek zorunda olduğu bu iki mekân farklı mercilere tahsis edilmiştir – tabii sonuçta ikisine de ait olmak koşuluyla. Bir mekândan diğerine geçmek, aralarında yaratılmaya çalışılan sıkı bağlar, topluluğun varoluşunu güvence altına alır. Topluluk, insanın gerilimle birleştirdiğini toplumsal olarak ayırır, ama bir taraftan da ayrılmış olanı her insanda tekrar birleştirir.

Üst katmandaki toplulukta birlikte yaşamın sürdüğü mekân, tamamlanmış/dolu bir mekândır, zira insanlar varlığının belli bir kısmıyla değil, tamamıyla, var olan olarak bu mekânın içine girerler. Yönelimleri onları tamamlanmış bir insan yapar ve varoluş özellikleri sayesinde birbirleriyle ilişki içinde gerçek bir hayat sürerler. Hiç eksilmeyen gerilim kuşkusuz onları yasaların

sınırına, hatta ötesine sürükler, ama insan ilişkilerine o kadar kenetlenmişlerdir ki, yaşam alanlarını güvenli bir şekilde saran şeffaf örtüyü yırtamazlar.

Bu katmanın dışında, yani ikinci bölgede tehlike ve sır vardır. Paradoksal topluluk, birlikte yaşamın paradoksunu kontrol altında tutmak için bu iki bölgeye bölünmüştür ve orta katmanın üstünü örten yasanın bulunmadığı bu bölgede, yasayı delmek isteyen yukarıdaki güçlere karşı tamamen korumasızdır. Ortak yaşam mekânında direnen teşekküller, mekânı saran bağlar, burada geçiciliklerini gözler önüne serip ne olursa olsun cevaplanması gereken o soruyla yüzleşirler. Bu bölgede hükmetmeye yetkili olanlar, sır sayesinde yasanın yerine getirilmesini aşarak ondan koparlar; kutsayarak, lanetleyerek, dönüştürerek insanlar arasındaki birlikte yaşamın yolunda gitmesini sağlarlar ve aslında onlara ihtiyacı olmadan serpilen mucizeyi korurlar. Somut koşullara göre bu görevi devralanlar farklı kişiler olabilir. Fakat burada bahsedilen, aslında rahip ya da keşişin tarih sahnesine çıkışıdır, sonuçta bu karakterlerin zamanüstü tek bir anlamları vardır: Yukarıdan verilen bir görevi yerine getirirler. Bir taraftan da birleştirme işini yapmak üzere topluluğun tamamlanmış birlikte yaşam mekânından gönderilmiş birer vekil olarak anlamak gerekir onları. Orta yerdeki konumlarını korumayı başaramazlarsa, yukarıdaki köklerinden kopmuş bir halde, yaşamdan arındırılmış mekânda kendinden menkul bir güç iddia eden bir kasta dönüşürler. Böylece sırrın olduğu bölge terk edilir ve topluluk daha aşağıdaki katmanlara düşer. Bu arada, saf görünüşe indirgenmiş olanların sapkınlıkla damgaladığı başkaları terk edilen bölgeye girerler, kaçakları geri çağırır ve kendilerine yeni taraftarlar yaratırlar. Dışlanan, sapkın, toplumsal olarak kabul gören rahibi ıslah etmek içindir. Rahip, sapkının varoluşunu adeta talep eder, çünkü tek taraflı bir sabitleme olarak rahip bu tamamlayıcıya muhtaçtır. Varoluş süreci içindeki topluluğun kusurluluğu

ikisini de yukarı kaldırır. Bir insan olarak rahip birlikte yaşama dahil olmaya ne kadar uğraşırsa uğraşsın birleştirme görevi onun insan ilişkilerinden kopmasını gerektirdiği için bu hayatı yaşayamaz. Kilisenin, ruhban sınıfına evlenmeyi yasaklamış olması bu sürgünün ve geldiği yere yapılan göndermenin dışsal göstergesidir.

Varoluşun paradoksu devam ettiği sürece, yasa aracılığıyla yasaüstü sırra atıfta bulunan birlikte yaşam yasa karşıtı olanın tehlikelerine maruz kalır. Tıpkı çift anlamlı, müphem olan yasa gibi, onun işaret ettiği kötünün dehşeti de, ortadaki tamamlanmış mekâna girmeye çalışan, henüz yenilgiye uğramamış aşağıdaki, temel katmanın ürpertisi de müphemdir. Bunlar her zaman için sorgulanabilir olan yasa hakkındaki sorularını yöneltirler; yasa da yukarıdaki sırdan koptukça, sır, henüz selamete ermemiş karanlık güçlere daha da derinlemesine nüfuz eder ve sonunda bu güçler sırrın temsilcisine dönüşür. Bu güçler kendi istekleri dışında tanrısal olanın yardımcıları haline gelir ve bu güçleri alt etmekle yükümlü olan din adamı, yaşam mekânının dışında gezinip duran biri olarak, birlikte yaşam suça dönüşürken bir suçlu rolüne bürünecek kadar bu güçlerle benzeşir. Zira nasıl ki iblis darbe alıp sendeliyorsa, kötülük, beyhudeliğinin farkına varıyor ve günahkâr günahından dönüyorsa, topluluk da aşağıdan yukarıya taşınır ve doğa ilişkiye dahil olur.

Bu nihai hedefe ulaşmak için karanlık ve çelişkili güçlere karşı savaş sadece üst katmanlarda yürütülmez. Birlikte yaşamı bir kadermişçesine dışarıdan tehdit eden ya da yaşamın iç çelişkisinden doğan tehlikeyle, kahraman figürü de karşılaşır. O da yaşam mekânını saran örtüde bir delik açar, ama bunu yaparken rahibin aksine, kendisi dönüşerek ve başkalarını dönüştürerek, uzlaşarak ve uzlaştırarak paradoksu kabul etmez; hiçbir ilişkiye girmeden, dönüşmeden ve uzlaşmadan, –körü körüne kaderin söylediğini yapıyor ya da yasayı mağlup etme fikrini güdüyor ol-

masından bağımsız olarak– göreli olanın içindeki mutlağı olumlar. Kahramanın bir var olan olarak yürüttüğü savaş, yenilgisini onaylayan –ve aynı zamanda olumsuzlayan– varoluşun trajik kusurluluğunu olumsuzlar.

Aşağının ağırlığı sayesinde, üst katmandaki topluluk tarihsel gerçekleşimlerini çoğunlukla aşağı katmanlardaki gerçekliğe kadar yayar. Yukarı katmanın sırları temel düzeydeki güçlerin karanlık ve dehşetiyle birbirine karışır; kendisine uyulmasını talep eden buyruk ve kaderin cilvesi çeşitli biçimlere bürünür; tehlikeli bölgede rahiplerin ve kahramanların yanı sıra Tanrı'nın sözlerini artık sadece dolaylı olarak duyan rahipler, kahramanlar, mucize sahipleri, muhafızlar ve esrikler yer alır. Büyücü hekimler, sihirbazlar ve müneccimler, insanların bulunduğu bölgeye nüfuz eden, tek anlamlı olacak biçimde sabitlenmiş, talepkâr değil tehditkâr sırrı savuştururlar; henüz vuku bulmamış olanı ilişkiye dahil etmek yerine, haber verirler; mağduru başına gelenle değiştirmek yerine kadere karşı önlem alır.

Yönelimli insanın içindeki asıl huzursuzluğa benzemeyen amaçsız bir huzursuzluk maceraperestleri de tehlikeli bölgeye iter. Tehlike bu maceraperestlerin kaderi değildir, daha çok belli bir misyonu olmadığı için asıl anlamını yitirmiş tehlikeyi onlar arar. Gerçek bağları olmadığı için maceraperest, başıboş dalgalanmayı artık fazla güvenli hale gelmiş birlikte yaşamın anlamsız bağlarına tercih eder; kendini dışarı kapayan yaşamın gerilimsizliğine karşı çıkarak yukarı doğru uzanmanın yerine, belirlenemeyenin, hesaba katılamayanın onu her şeyin dışında bıraktığı gerilimi koyar. Böylece o yalın yaşamı kurtaracağı yerde, kendisi yaşamdan kopar. Sır ve mucize macerapereste olağandışı olay gibi çarpık bir kılıkta görünür ve olay ânını, ânın olayıyla karıştırır.

Ancak çarpıtmalar çarpıtılanları çok net olarak yansıtmaktadır ve bu bulanık mecrada bile, yanlış sınırların aşılması, kendini

bilinmeyene adama ve kişinin müdahilliği kalır. Rahiplerden gezgin şövalyelere bu dışlanmış figürlerin ortak yanı, eylemlerinin insanların birlikte bulunduğu kapalı mekânda meydana gelmemesidir. Bu kişiler birlikte var olan insanlar arasında yalnızdır, ama her birinin yaşam bağlamının ötesine geçen ve ötesini işaret eden olaya katılması mümkündür tabii. İnsanlar arasında yaşadıkları inziva, yukarıdaki sırla kurulan bağa dayandığı sürece ilişkilerinin ifadesidir; şayet görevlerinin zorluklarından kaynaklanmıyorsa, terk edilmişliklerinin göstergesidir.

Varoluşun gerilimi, yukarıya doğru hareketle bir çözülme beklentisi barındırır. İnsan gibi "arada kalmış bir varlığın" paradoksu, bir ara evre, bir geçiş hali olarak tanımlanmasıdır. Paradoksal durumun içerdiği vaatlerin hayali ve sezgisi gerçek anlamını yukarıdaki katmanda bulur. Bu katmana tekabül eden topluluk, paradoksu gerçek anlamda deneyimler; bu yüzden geçiş halinin sona ereceği umudu da, –sosyolojik olarak, tamamlanmış mekân ve sırlar bölgesi olarak ikiye ayrılmış– varoluşun çatışkılarının sonunda sönümleneceği umudu da, gerilimin içindeki çözümlenmesi güç Olan'ın gerilimi çözülerek hakiki varlığa dönüşeceği umudu da gerçektir. Topluluk trajik olanın ötesine geçmek için varoluşun trajedisine tahammül eder ve biçimlerin âlemi, dünyanın hükümsüz önbiçiminden başka bir şey değildir. Varoluşsal gerçeklik her yerde ve hiçbir yerde, zamanın içinde ve dışında olan işte bu âleme yayılır, ki bu gerçeklik gerçeküstüyle ilişkisini sürekli sorgulamazsa gerçekdışı olacak bir gerçekliktir. Tabii gerçeklik soruya net bir yanıt verse de ve gerçeküstünün vaktinden önce varoluşun içine girmesiyle kendi kendini sonsuza kadar feshetse de gerçekdışı olacaktır. Bu fesih kendi kararı da olsa, kendi tarafından uygulansa da insanlar bu durumu algılayamaz ve tek başlarına gerçekleştiremezler. Fesih daha çok bir mucizedir – bütün olaylarda hedeflenen, ama ancak "zamanı geldiğinde" gerçekleşen bir mucize. İncil'de doğrudan teb-

liğ edilen bu zamanın mesajı, masal içinde masalsı bir tonda verilir; hüküm verilince genç kral doğru eşle evlenir ve çift barış ve mutluluk içinde krallıklarına hükmeder. Mesaj pek çok kez kırılarak aşağıdaki bölgelere de ışığını yansıtır. Pierrot'nun sıla hasreti ve Chaplin'in makineye karşı verdiği gülünç mücadele bu mesajın işitildiğinin ispatıdır.

Yukarı katmandaki topluluk içinde bulunduğu paradoksal durumun bilincindedir, kendini bu paradoksal durumda sunmakla kalmaz, onu aynı zamanda deneyimler ve durumun adını koyar. Gerçekliğin azaldığı katmanlardaki varoluşsal seyirde, varoluşsal ve sahici verilere ilişkin bilinç kaybolur ve bulanıklaşan anlam, çarpıtıldıklarının farkında olmayan olayların labirentlerinde yolunu kaybeder.

Estetik biçimlenim kendini ifade edebilme olanağından mahrum ve gerçeklikten kopmuş bu yaşama bir tür yeni dil kazandırır. Zira sanatçı, dilsizleşen ve hayalleşeni doğrudan gerçekliğe dönüşmeye zorlamasa da, varoluşsal gerilimi yaşayan benliğini bu yaşamın biçimlendirmesi içinde sunar. Aşağı indikçe, yaşamın sanat eserine ihtiyacı da artar. İçine kapalı olan sanat eseri kapılarını açar, etrafa saçılmış gibi yan yana duran öğelerini anlamlı bir ilişki kuracak şekilde yerleştirir. Estetik biçimlenimin bütünlüğü, ağırlıkları paylaştırması ve olayları birleştirmesi, hiçbir şey ifade etmeyen dünyanın dilinin bağını çözer, o dünyaya kök salmış konulara anlam kazandırır. Ancak tek tek anlamlarını yine de tercüme etmek gerekir, zira yaratıcılarının gerçeklik düzeylerine bağlı değillerdir. Yüksek katmanlarda sanatçı kendinin bilincinde olan bir gerçekliği teyit ederken, aşağı bölgelerde sanat eseri, tek bir aydınlatıcı kelimenin olmadığı bir çokluğun habercisine dönüşür. Dünya gerçeklikten koptuğu oranda sanatçının da görevleri artar, kendini soyutlayan ve gerçekliğe ulaşması imkânsız olan tin/zihin (*Geist*) sonunda sanatçıya,

bir eğitimci, görmekle kalmayıp aynı zamanda geleceği tahmin eden ve birleştiren bir vizyoner rolünü giydirir. Estetiğin bu kadar zorlanmasının sanatçıyı yanlış bir yere itmesi normaldir, çünkü gerçek şeylerin dokunmadığı bir yaşam kendini sanat eserinin aynasında görüp tanır ve böylece gerçeklikten uzaklığının ve gerçek olmadığının olumsuz da olsa bilincine varır. Zira sanat eserini ortaya çıkaran varoluşsal güç ne kadar zayıf olursa olsun, karmaşık malzemenin içine şeffaflığı sağlayacak birtakım niyetler yerleştirir.

Polisiye roman sanat eseri olmamakla birlikte gerçeklikten kopuk topluma başka bir yerde göremeyeceği netlikte bir ayna tutar. Toplumun aktörleri ve bunların işlevleri polisiye romanda kendilerini açığa vurur ve gizli anlamlarını ifşa ederler. Polisiye roman salt bu dünyayla sınırla olmayan bir bilince sahip olduğu için, üzeri örtülü dünyayı kendini ifşa etmeye zorlayabilir. Bu bilinçle hareket eden polisiye roman özerk bir *ratio*'nun hükmettiği, ama aslında sadece bir fikir olarak var olan toplum düşüncesini sonuna kadar götürür, bu toplumdaki yaklaşımları gereğince geliştirir ki düşünce, eylem ve figürlerle eksiksiz olarak gerçekleşsin. Tek boyutlu gerçekdışılığın stilize edilmesi bittiğinde, eleştiri ve taleplerle değil, estetik kompozisyon ilkelerine göre gerçekleştirdiği varoluşu sayesinde, polisiye roman kurucu hipotezlere uygun çeşitli içeriklerini anlamlı bir bütünlük içinde birleştirir ve ortaya konan bulgular ancak bu bütünleşme sayesinde anlamlandırılabilir. Zira estetik organizma, tıpkı felsefi sistemler gibi, uygar toplumun taşıyıcılarına bile –kapalı bir şekilde deneyimlenen dünyayı çarpıtan ve böylece ona yönelen gözleri açan– bir bütünlük sunmayı amaçlar. Bu yüzden bu bulguların gerçek manasını anlamak, ancak bulguların estetik bütüne nasıl eklemlendiğini anlamakla mümkün olur. Sanatsal varoluşun asgari kazanımı şudur: parçalanmış bir dünyanın körlemesine oradan oraya sürüklenen öğelerini bir bütün haline getir-

mek. Bu bütün, dünyayı sadece görünürde yansıtıyor olsa da *bütün* olarak yansıtır ve böylece içindeki öğelerin gerçek olgulara yansıtılmasına izin verir. Polisiye romanda sahnelenen yaşamın karakteristik yapısı, onu üreten bilincin tesadüfi bir insan bilinci olmadığını, bir taraftan da metafizik önemi haiz niteliklerin özellikle seçildiğini gösterir. Dedektif nasıl insanların arasında gömülü sırları ortaya çıkarıyorsa, polisiye roman da, estetik aracılığıyla, çarpıtılmış toplumun ve onun temelsiz kuklalarının sırrını ortaya döker. Polisiye romanın kompozisyonu, anlaşılması zor yaşamı, sahici gerçekliğin tercüme edilebilir bir imgesine dönüştürür.

Polisiye romanda tasvir edilen toplum yapısının yüksek katmandaki topluluğun yapısına dönüşmesi için iki koşulun var olması gerekir. İlk olarak paradoksu bilinçlendiren ve yasanın çiftanlamlılığına neden olan varoluşsal gerilimi ortadan kaldırmak gerekir. Gerilimin bittiği her durumda insanın yukarıdaki sırla dolaysız bağı kopar, bu ilişki içinde geçerli olan kavramlar körelir ve insanın varoluşunda hiç eksik olmayan çatışkılar, gerçek anlamda yaşanmadan ve bilincine varılmadan, kendilerine uygun olmayan biçimlerde ifade bulur.

Yönelimsiz yaşam bayat biçimlerde çoğalarak devam eder. Bu noktada kendini özerk olarak idrak eden *ratio*'nun koşulsuz egemenlik iddiası ikinci koşul olarak devreye girmezse, yaşam büyüye teslim olabilir ya da kayıp gitmiş ruhun sahte samimiyeti içinde debelenip durabilir. *Ratio*'nun Kopernik Devrimi denen hükümet darbesiyle ele geçirdiği bu pozisyon, polisiye romanda tek taraflı bir şekilde geliştirilir. Dünyanın kurucu ilkesine ve davranış ölçütüne dönüşen akıl, polisiye romanda bilinci yeniden içkinliğin içine atmakla kalmaz, bu bilincin bağlaşığı (*Korrelat*) olarak, kopuk idrakin nüfuz edebileceği bir dünya da talep eder. Bu idrak varoluş olgusu tarafından koşullandırılmış olmaktan kurtulduğu için, paradoksal olmayan, tek boyutlu dü-

şünce biçimlerine ulaşır. Bu düşünce biçimleri sadece gerilim olduğu sürece paradoksal bir şekilde birleşen kutuplar arasında bir özdeşlik kurar ve aşkınlığa (tabii o da buharlaşmadığı sürece) salt içkin kategorilerin yardımıyla ulaşmaya çalışır. Bunun ötesinde, sınırsız özerkliğini açıkladığı ve insanın genel varlığı içine hapsolmadığını düşündüğü için, idrakin kendi varoluşu dokunulmazlık kazanır ve –muhtemelen "akıldışı" oldukları için anlamadığı– varoluş tortuları arasında ilişkiler kurar. İdrakin haksız egemenliğine boyun eğen toplum, kendini bir paradoks içinde idrak etmekten, adı geçen aşkınlıklarla kendini ilişkilendirmekten ve onların içine nüfuz etmekten mahrum kalmaya mahkûm olur, gerilimsiz ve gerçeklikten yoksun bir halde aşağıdaki bölgelerde yerini alır.

İnsanın orta konumdaki paradoksal durumunun değişmez olduğunu varsayarsak, bilincinin aynası estetik biçimlenim olan toplumun temel şeması, varoluşsal topluluğun şemasından bir dizi düşünsel deneyle çıkarsanmak zorundadır; bu dönüşüm için de mevcut toplumun iki kurucu koşulu göz önünde tutulmalıdır. Gerilim gevşediğinde yukarıya yönelmiş bütünlüklü insanın bölünmez bütünlüğü parçalanmaya başlar ve ortaya toplumun temsilcisi olarak parçalanmış bir birey çıkar. Bireyin karşısına, –bütünlük içinde buyrukları yerine getirmek şöyle dursun– tıpkı onun gibi parçalanmış ve aşkınlıkla bağı koptuğu için müphemliği iki kat artmış, dilsiz, yabancı ve ancak şiddetle şekillendirilebilen bir dünya çıkar. Eşyanın hali kendisi için anlaşılmaz olan idrak, karmaşık varlığı çözmekte başarısız olmasaydı, bireyin ruhunun uçsuz bucaksız uzamında ne yapacağını bilmeden dolaşıp durmasına izin verilebilirdi. Bütünlüklü insanın gerilimi sona erdiğinde, idrak amaçsızca akıp duran ve kendisinin kavrayamadığı içselliği reddeder; sürekli olanın parçalara bölünmesini ve parçalar arasında rasyonel ilişkiler kurmak ister. İnsanlar idrakin hâkimiyeti altında büzülüp küçülerek atom parçacıklarına

ya da atom demetlerine dönüşür; ürküp kaçmış bütünün yerini alıp onun ruhundan artakalanları sadece bölük pörçük şekilde ima ederler. Artık içerikleri itibariyle kavranamayan, sadece sabit ve dışarıya kapalı sayısal bir ölçü olarak bir hesabın içinde yer alan bu ruh artıklarının temsilcisinden başka bir şey değildir insan. Bu eski bütünsellik, özgürleşmiş *ratio*'nun ısrarıyla, sadece işlevsel birer değeri olan kendi kendine yeterli ve sağır parçacıklara ayrılır ayrılmasına, ama bir taraftan da birleştiklerinde rasgele ama hesaplanabilir olan mozaik desenlerine dönüşür. Bu desenlerden oluşan birey artık içinde taşımadığı içselliğin son belirtisidir. Birey artık dışarısıdır, içerisi olmak ister bir yandan gerçi, ama artık tek yapabildiği parçalanmış içeriyi anlamak ve onun, birbirinden kopuk atomlarını rasyonel ilkelere göre birleştirmektir.

Her türlü varlıktan yoksun tek tek bireyler birbirleriyle ilişki kurdukları sürece, bütünlüklü insanın gerilmiş varlığının yasanın egemenliğinde genişlediği birlikte yaşam alanı gerçekleşemez. İnsanların eylemleri varoluşun içinden çıkıp oluşmaz, sözde-varoluşları eylemlerinin referans noktası olur. Bu eylemler bütünden kurtulduklarında kendilerini *ratio*'ya açarlar. Bütünün öğeleri bir bütün olarak ortaya çıkıp her yöne ışık saçacaklarına, doymamış bir boşluk içinde durmaksızın dönüp dolaşarak kendilerini tüketirler. Mekânı sınırlayan biçimleri zorlamak yerine, yasanın iptali demek olan yasal düzenlemelerin raylarında ilerler. Yasa, yönelimli ve bütünsel yaşamı paradoksal bir biçimde sarıp sarmalayan ve böylece geçici bir yaşam alanı yaratan saydam bir örtüyse, bu düzenlemeler de terk edilmiş dünyada etrafa saçılmış sayısız noktayı birleştiren raylar gibidir. Ama bunlar yasaların aksine mevcut insanların birlikte yaşamına uygulanmaz, daha çok ne kişiyi ne de onun anlayacağı bir anlamı içeren tek tek ifadelerin akışını düzenlerler. Değişim, özgürleşmiş idrakin etkisiyle gelir ve idrak insanın yukarı katmanlardaki "ahlaka

bağlılığını" buharlaştırır, yalıtılmış varlık ve etkinlik unsurlarının yasallığına dönüştürür ve, evet, yasal davranış en sonunda ahlaki vurgunun kalıntılarını da yok edip bir teamüle dönüşür. Bu teamülün ahlaki ayrımsızlığı, *ratio*'nun bütün özelliklerini aldığını düşündüğü bir hiçliğe gönderme yapar. Varoluşsal-ahlaki varlığın yasal ilişkilere dönüşmesiyle, –müphem varoluşu yüzünden sürekli kendini lağvetmeye teşne olan– yasanın sorunlu olduğu bilinci de yok olur ve geriye sadece gerilimsiz bir ortamda kendini teyit eden yasal bir işleyiş kalır. Burada tek istisna, içkinliğin ötesiyle ilgilenmeyen ve gerçek tezahürlerin en iyi ihtimalle kalıntıları ve çarpıtılmış halleri olan düşünce biçimleri, zihniyetler ve eylemlerdir. Bu istisnalar birlikte yaşam atmosferini pekiştirmekten çok, artık bireylerin sadece adlarını taşıyan ve bu yüzden ortak yanları olmayan figürler arasında bir ulaşım ağı olarak iş görürler. Artık hiçbir özleri olmadığı için bu sözde bireylerin birbirileriyle bağlantıları da yoktur ve bu yüzden sınırlı da olsa bir topluluk gövdesi yaratma yeteneğinden uzaktırlar – kaldı ki böyle bir gövde ancak yukarının kelamı aşağıya aktarıldığında oluşabilir. Sözde-bireyler sonsuz ve çölleşmiş bir bölgede moleküller gibi yayılır ve büyük şehirlerdeki gibi üst üste oldukları yerlerde bile bir daha asla bir araya gelmezler. Artık bir yerden bir yere kayıtsızlık içinde uzanan tek şey, teamülün stratejik yollarıdır.

Yukarının sırrı, imtiyazlı güzergâhların labirentleriyle kaplı boşluğa düşer ve –tabii bu karmaşanın nedeni olan *ratio* tarafından yutulmadığı sürece– atomlarına ayrılmış tehlikenin içine tanınmayacak bir halde karışır. Varoluşsal insanın yaşam alanını çevreleyen bölgenin içindekiler açılan gözeneklerden, figürlerin yaşadığı alan haline gelen ıssız bölgeye sızar ve "üst", "dış" ve "iç" kısımların hepsi ayrım olmaksızın "ara yerler"e dönüşmeye başlar. *Ratio*'nun hak iddia etmesi ve gerilimi yok etmesiyle bütün esnek köprüler de yıkılır ve *ratio* aşkınlığı içkinliğe, yukarıyı

tamamen aşağıya taşır, mitsel dünyaları ve karşı-dünyaları tahrif eder ve anlam veremediği ruhsal varoluşu ayrıştırır. Yasa karşıtı ve yasaüstü, *ratio* tarafından çarpıtılmadıkları ve üzerleri örtülmediği sürece, aklın buyruğuna uyarak gizlice ve birbirinden kopuk yasadışı eylemlere dönüşürler. Bu eylemler, çerçevesi belli yasal şablonlar gibi, *ratio*'nun kavrayabileceği şekilde sabitlenmiş, dışarı kapalıdır. Her yer, her şey noktasal ve birbirinden bağımsızdır artık: Bir tarafta yasal eylemlerin oluşturduğu yapı, diğer tarafta hırsızlık, cinayet ya da net bir şekilde tespit edilebilen, varlıktan kopuk başka olaylar. Her iki grup da birbiriyle bağlantısız karşı karşıya durur ve aralarında ancak gerilim halinde ortaya çıkan çatışkılı bir birliktelik olduğuna dair en küçük bir emare yoktur. Yasadışı figürler bu gerilimsiz ortamda yasaya uygun davranan figürlerin bulunduğu boşlukta yeraltına inerler ve biraz da usullere yeterince uygun oldukları için yasadışı olanın da faydalanabileceği teamüllerin koruması altında, her yerde yasaya uygun olana eklemlenirler. Yasadışı olan fiziksel anlamda her yerde olmak zorundadır, zira dış görüntüleri boşalan içlerinin yerine geçmiştir. Yukarı katmanlarda bir varlık göstergesi olan günah; simgesel olarak dışarıdan gelen tehlike; yukarıdan gelen sır... – işte geçici olarak güvenliği yok eden bunlar gibi her şey, aşağı katmanlarda *ratio*'nun sonsuza kadar genişlettiği bir (zihin ve duyu) mekân(ın)da hüküm süren ve düzenli hareketlerle ilerleyen atom parçacıkları arasında oyunlarını sahneleyen yasadışının vücut bulmuş halidir.

Söz konusu belirleyici gerilim son bulduğunda tek gizli kalan, insanın, yok sayıldığında bile varlığını sürdüren varoluşsal paradoksudur. Yasal faaliyetlerin figürleri, bertaraf edilmiş etiğin aslında ahlaka karşı işlenen kabahatlerin içinde yer aldığını, cinayetin cinayetten ibaret olmadığını, kendisini kesin yasa olarak sunan insan yasasının yukarıdaki sır tarafından feshedilmesi anlamına da geleceğini anlamazlar. Yasadışı olanın gerçekliğini

inkâr etmezler gerçi, hatta yasaların kesinliğinin kuşku götürdüğünün de farkındadırlar, ancak kopuk düşünce, figürlerin çarpıtılmış gerilim görüntüleri olarak gördüğü şeyleri, tek boyutlu fenomenler olarak yorumlar ve paradoksal taraflarını iptal eder. Düşünce bir şekilde işin içinden sıyrılır: Ya yasadışı olanı geçicilikle damgalar ve yasallaşabileceğini söyler, ya da geçerli yasayı, tek boyutlu bir zaman içinde yavaş yavaş ilerleyen bir sürecin parçası yapar. İlk durumda düşünce, yasa karşıtı ve yasaüstü olanı, kusursuz intibaı veren yasal olanın lehine gerçekdışı kılar. İkinci durumda, –daha derin bir nüfuzla ama hâlâ içkinliğin mahkûmu olan– düşüncenin, mütemadiyen biçimden biçime girerek kendini somutlaştıran fikrin lehine gerçekdışı kıldığı, sorunlu yasadır. Her iki durumda da düşünce, yasa ile yasaüstünün, hak ile bağışlamanın birlikte var olmasını isteyen insani durumu es geçer; her iki durumda da insanın tek başına eremeyeceği selameti vaktinden önce gerçekleştirerek birbiriyle sımsıkı dayanışma içindeki iki alanın gerçekliğini elinden alır. İçerinin dışarıda yok olduğu aşağı katmanın karakteristik bir özelliği, yasal olanın geçip giden zaman içinde çözülmesinden ziyade (ki bu durum trajik olana alan açar), sadece normlara uygun eylemlere olur veren mutlaklık iddiasıdır. Yasadışı burada, körü körüne sadece kendilerini temsil eden yasallığın temsilcileri tarafından bir soru ya da bir talep olarak kavranmadan dağılıp gider. Aşağı basamaklarda aynı şekilde kör olan suçlu da ihlalden başka bir şey olmayan eylemi içinde erir.

Psikoloji

POLİSİYE ROMANDA ruhsal olanın stilizasyonu, romanın konusunun, varoluşsal toplulukta *ratio*'nun en üst seviyede mutlaklaştırılmasıyla oluşan gerçekdışı toplum olduğunun kanıtıdır. Romandaki insanlar, birbirinden bağımsız ve *ratio*'nun istediği gibi belirlediği olayların akışına sonradan uyarlanan ruh parçacıklarının bir biçimlenim içinde bir araya gelmesiyle oluşur. Betimlemelerin amacı asla ruhsal olanın kendisi değildir; ruhsal olan sadece romandaki tek tek olaylara acil destek sunar, idrak ustalıkları için atlama tahtası vazifesi görür. "Dâhi" bir usta ortaya çıktığında, onun dâhiliği sadece bir olgu olarak ele alınır; sevgi, sadakat, kıskançlık gibi özellikler, birleştirilerek *homunculus*'u meydana getiren, anlamdan yoksun işaretlerden ibarettir. Polisiye romana, parçalardan yola çıkarak bütünü oluşturan ve hesaplanabilir kümeler meydana getiren bir çağrışım psikolojisi hâkimdir. Bu psikoloji yukarıdaki sırla ilişkisi olan ve zihnin damgasını vurduğu benliği silmekle kalmaz, o benlikten kaçıp kurtulan ruhu da es geçer, kendilerini somut ara konumda sunan insan karakterlerini özünden koparır, zira ne kadar az olursa olsun içsellik, "*ratio*"nun tiksindiği bir şeydir ve onu geri püskürtmek ister. Böylece geriye kalan, korkuluğu andıran, kendi yaptıklarının sonuçlarından ibaret figürlerdir. Polisiye roman haklı olarak bu figürleri trajik kararlar verme ve ruhla ilgili sorunların bilincine varma yeteneğinden de mahrum bırakır. Çünkü karar vermek yönelimi olan insanın sorumluluğudur ve ruhsal olan

söz konusu olduğunda *ratio* mutlak değildir. Tutkuyla işlenen ve ceza gerektiren bir cinayette bile ruh, olguyu açıklayacak bir şablondan ötesi değildir. Ve ruhsal izler biraz daha net görünür olduğunda dahi, asıl önemli olan onlar değildir.

Bu yolun varoluşa çıktığına ya da yaklaşımın çürümüş de olsa bir ruhu hedeflediğine dair her türlü izlenimi baştan yok etmek için, basit olaylar ve tipik ruh konstelasyonları birbiri ardına sıralanır. *Ratio*'nun kendi amaçları için kullandığı değersiz araçlar olarak bunlar uzun zamandır tedavülde oldukları için aşınmış madeni paralar gibidir. Hovarda karakterleri birbirinin aynısıdır, fahişeler çıkartma resimlere benzer. Bilinen niceliklerle hesap yapılması, sadece buharlaşan ruhun sıradan kalıntılarının dikkate alındığını ve olayların akışı için ruhun ne kadar önemsiz olduğunu gösterir. Zira bütün bu sürecin amacı, varoluşsal yükü içinde taşıyan bireyi tamamen devredışı bırakmak ve dikkatleri dışarıdaki eylemlere çekmektir. Kuşkusuz her katmanda özel olanın sıradan olana dönüşmesi bu anlama gelmez. İnsanlar aralarında varoluşsal bir bağ kurmuşlarsa, bu bağın içerdiği gerilimin etkisiyle yukarı ve aşağının çakışması, –paradoksal biçimde zaman içine akın eden ve göreli olanın içindeki mutlağı temsil eden– evrensel ve zamanüstü birtakım kategoriler doğurabilir. Ontolojik sabitlemeler ancak yönelimli insanın bu sabitlemeler aracılığıyla sorduğu sorudan kaçmadıkları sürece geçerlidir. Herkesin inandığı anlamlarıyla örtüşen bu sabitlemeler tipik bir varlık ve davranış gerektirir, hep aynı şekilde uygulanmayı isteyen yasaya eklemlenirler. Birey ancak bu modele uyduğunda ve kabul gören hakikatleri temsil ettiğinde gerçek bir mevcudiyet kazanır. Salt bir birey olarak kendi başına bir adı ve anlamı olmasını istediğinde ise bir hiçtir. Hatta *ordo* (düzen, toplumsal düzen) ilişkiye tam dahil olmadığında, kelamdaki kökenini neredeyse unuttuğunda bile, seküler bir yapı olarak yarı-canlı yaşamını sürdürür. Bireyin tipik olana yaklaştığı ve aynının tekrar-

landığı edebi değeri olmayan İngiliz romanlarında bu gelenek bütün güç ve canlılığıyla devam eder. *Ordo* kendi payına düşen göreliden payını alarak parçalandığında, nominalizm hakkı olanı ele geçirir ve enkazın altından nesnel olarak bağımsız, özgürce hedeflerine ilerleyerek ortaya çıkan kişilik, bütün gerçekliği eline geçirir. Dolambaçlı yollara sapmadan daha ulvi bir kaynaktan türetilen ya da salt kendi kaynağından çıkan tam ve yetkin bir mükemmel güçle donatır kendini kişilik. Varlığını verili örnekleri taklit ederek değil, salt kendi gelişiminin biricikliğiyle korur. Böylece birbirleriyle gerilim içinde yan yana duran insanlar ve nesneler birbirlerinden ayrılır, özne nesnenin boyunduruğundan kurtulur, zira özlerin nesneler dünyası da özneden kopmaya çalışmaktadır. İçinde yaşayanlar olduğu intibaı yaratan yıkılmış bir binanın cephesine benzer nesneler dünyası. Evrenselleri tasfiyesiyle bunlar üzerine kurulu modeller de solar. Kişilik ancak bu evrensellerle bütünleştiğinde benlik olacakken, şablona dönüşmüş modellerin içine kendini zorla sokarak gerçekliğini yitirir. Ancak özgürce oluştuğu sürece var olur kişilik; zamanüstü ve evrensel olan, kişiliğe damgasını vurmak bir yana, onun sadece bir işlevinden ibarettir. Sabit olmayan öznenin bölgesinde yukarıdan onaylanan ontolojik kategorilerin tortuları birer gölge olarak kalmaya devam eder, çünkü ilişkiden doğan hiçbir şey tamamen yok olmaz. Gerilim içinde sorunlu ve bu yüzden bağlayıcı olan *ordo* gerçekliği, bu noktada soyut yasaların sorunsuz evrensel geçerliliğine ve zorunluluğuna dönüşür. Yaşamı çevreleyen ve sınırlayan toplumsal model de parçalanarak, gerilimsiz yaşamın çökeltileri olan tipik dış özelliklere dönüşür. Bağımsızlık mertebesine ulaşmış bu donuk fenomenler yaptırıma tabi sabitlemelerin çarpıtılmış hallerini temsil eder, aşağıyı pekiştirirken salt dışsallıklardan ibaret bir kurutulmuş bitkiler koleksiyonuna dönüşürler. Bu dış özellikler birleştirilerek şekillendirilen özne, kişilik özelliklerinden mahrumdur. Oysa yukarı

katmanlarda özne tipi ete kemiğe büründürürken tamamlanarak bir kişilik olmak ister. Kendi içine çökmüş yaşamın fosillerinden özneyi yaratma çabası kimyagerin protoplazmadan sentetik bir yapı elde etme çabasına benzer. Polisiye romandaki negatif ontoloji, aktörlerinin, formüllerden oluşmuş yapılar olduğunun ve anahtarlarının sadece *ratio*'nun elinde olduğunun kanıtıdır.

Polisiye romanda insan figürleri köhnemiş sabitlemelerin karışımından oluştuğu için, birlikte yaşamın yerine geçen yasal düzen teamüle uygun bir seyir olarak sunulur. Üyelerinin birbirlerine bağlılığı üzerine kurulmuş olduğundan aile ortamı bir anakronizm olarak polisiye romana girer ve şu tür şeyler okuruz: Çocuklar ebeveynlerini taparcasına severler, bu sevecen, kırılgan insanların başlarına gelen felaketler kendilerinin suçu değildir ve yeni evlilerin mutluluğu sessiz yuvada serpilip büyür. Bütün bunlar ne gerçek ne de sahicidir ama bu şekilde anlatılırlar; varlık şeması ancak ulaşılmaz varlığın yıpranmış kalıpları tekrarlandığı sürece zikredilebilir. Ne var ki genelde polisiye roman yazarları güven ve güvenlik duygusu vermek adına, homojen bir ortam ve teamüle uygun jest içinde eriyip giden, varlıklarına uygun biçimde sunulması gerekmeyen bir figürler kümesi yaratır. Örneğin saygın bir görevi olan avukat ya da üst düzey bir devlet görevlisi –eskiden olsa subay– bu bağlamda elverişli figürlerdir, zira salt bu görevleri yerine getirdikleri için nizami karakteristik özellikleri vardır. Hele ki diplomatlar dünyası birlikte yaşamın estetik çarpıtılmasının en ideal halidir, zira bu dünya temsili öz sayar ve bu yüzden kendisine atfedilen kalıplaşmış davranışlarla kendini ortaya koyar. Bir toplumsal çevre bilinmek için ne kadar adının konmasına ihtiyaç duyuyorsa, bu çevreye aidiyet ne kadar bağlamdan kopuk olguların timsallerine dayanıyorsa, boşlukta bağlılığın ima edilmesine o kadar elverişli hale gelir. Çevre, mevki ve para üzerinde yükseldikçe daha da sağlamlaşır ve gerilim sönümlendiğinde mevki ve para en belirleyici özellikle-

re dönüşür. Şeritli pantolonlarıyla hizmetkârların eşlik ettiği Lord hazretleri yakışıksız davranışlarla ciddi bir tezat oluşturur; etiket, yasadışını dışarıda bırakan bir çit gibidir ve Fifth Avenue' dan Mr. Brown'un milyonları, yönelimli varoluşun nimetlerinin yerini tutmaya yeter. Tabii belirleyici önemde olan, muğlak anlam değil resmi ifadeler olduğu için, doğru davranışların yasadışı eylemlerin üstünü örtme ihtimali de artar. Başka bir varlık gibi davranmak mümkün değildir artık, teamüle uygun davranış zorunludur. Bu davranış gerilim içindeki varlığın yerini alırsa, yasaya aykırı davrananın işi kolaylaşır ve hiç öyle olmadığı halde başka biri gibi görünmek için kendisinin dış özelliklerini çarpıtır ve resmi olarak kabul gören çevreyi taklit ettiği için yakalanmamayı başarır. Ancak insan ne kadar bütünlüklü bir varlıksa, bu şekilde görünmesi de o kadar zordur; oysa parçalanmış olanı, rasgele birleştirmek mümkündür. Bütün imkânsızlığına rağmen suçlunun başına teamülün kamuflaj kaskını geçiren polisiye roman kendi içinde tutarlıdır. Teamül yüzü dışa dönük dünyada yasal müşterekler gibi görünür, ama kaynağını dışarıdan alan bir eylemler bütünü olarak da herkese boyun eğmek zorundadır. Varoluşsal olarak bağlı olan topluluğun sürekli sorun yaratan biçimlerinin aksine, özgürleşmiş teamülün tek anlamlı kategorilerine özgü olan kesinlik, bu kategoriler hiçbir varlığa işaret etmedikleri ve bu nedenle kötüye kullanılmaya müsait oldukları için, ortadan kalkar. Bunların maske olarak kullanılmasını engelleyen hiçbir sınırın olmaması, –ilişkinin dışında içindekinden de zor olumlanan– düzenliliğin ironik biçimde kendi kendini yanlışlamasından başka bir şey değildir.

Polisiye roman alanında ruhsal olan, kurucu önemini kaybetse bile, psikolojiden bütün bütün vazgeçilmez. Ruhsal fenomenlerin belli ölçüde vurgulanması, daha ziyade estetik bir yöntem olarak gölgelerin karmaşasının hâkim olduğu ruhsuz bölgenin betimlenmesine yarar. Bu ortamda, gerilim içindekilere uy-

gun gerçekliklere yer yoktur. Yine bütün o müphemliğe rağmen yukarıya bağlı varoluşun kanıtı olan somut ara katmanlardaki gerçekliklere de yer yoktur. *Ratio*'nun dünyası, tıpkı Vahyin Kelamını reddettiği ve mucizeyi elinin tersiyle ittiği gibi, yukarı ile aşağı arasındaki bölgeyi mesken tutmuş cinlerin büyüsel bir zorlamayla çağrılmasına karşı da kendini kapatır. Çünkü *ratio* kendine ait olmayanı ancak çarpıtarak yansıtabilir. Bu nedenle polisiye roman, bir şekilde parçalanmış varoluşun içinden çıkan olguları ve anlamları içerir ki anlamlarını silip yok edebilsin. Polisiye roman bunları kendi başlarına anlamsız olan ruhsal fenomenlerin türevlerine indirger ve böylece onları sözde-oluşumlar olarak bertaraf ettiğine inanır. Vizyonerler uyurgezere dönüşür, büyücünün telkin gücü vardır: Normal olmayan fiziksellikse, gerçekliklerin temeline dönüşür. Gerçeklikler bu katmanda konuşmaz, birer sonuçtan ibaret olmalarına rağmen, uzaklaştırılıp hapsedilmişlerdir. Tabii fiziksel olana dönüştürmek yetmez. Fiziksel olan son ve sonuç değil, daha ziyade mutlak *ratio*'nun kendi ihtiyaçları doğrultusunda yerleştirdiği ya da yerini değiştirdiği bir ara halkadır. Metapsikolojik içeriği taşıyan ruhsal durum, amaçları için kullandığı tartışılmaz bir parçası olur *ratio*'nun. Bunun ötesinde, polisiye roman hâkimiyetini sergileyebilsin diye –ve estetik açıdan haklı sebeplerle– *ratio*'ya gücünü sınayabileceği bir dizi psikolojik özellik bahşeder. Bu özellikler, münferit bir varlığın –kendi tanıklıklarıyla– bütünlüklü insan olarak tezahür etmesi için gerekli, salt semptomatik anlamları olan kurucu özellikler değil; insanın falanca suni ürününün değişmez nitelikleridir – hiçbir şeye bağlı olmayan birtakım nitelikler, örneğin hep belli durumlarda tekrarlanan ya da koca koca sınıfların, ulusların, mesleklerin davranışlarını tanımlayan yalıtılmış duygular. Kuşkusuz bunlar sıradan ruhsal parçalardır, ama bu parçaların tamamlanmaya gereksinimi yoktur; ele alınış biçimleri, daha çok kendi kendilerine yettiklerini ve estetik işlev-

lerinin olayların gelişmesini ve idrakin harekete geçmesini sağlamaktan ibaret olduğunu gereğince ortaya koyar. E. A. Poe'nun bir polisiye öyküsünde gizli kalması gereken bir mektubu, herkesin gözü önünde bir yere koyar sahibi. Bu hareketin amacı, o kişiyi tarif etmek değil, Dedektif Dupin'e keskin zekâsını sergileme imkânı sunmaktır. Demek ki her psikolojik belirlenim, başarıya mahkûm *ratio* aşabilsin diye oraya bilinçli olarak yerleştirilmiş bir engeldir. *Ratio*'nun cisimleşmiş hali olan Sherlock Holmes ya da Asbörn Krag muhakeme yeteneklerini gösterebilsinler diye ruhsal öğeler çokbilinmeyenli bir denklemin içine yerleştirilir ve çözüm görevi, sözde-mantığın temsilcilerinin işidir – Wilhelm Hauff'un "Yahudi Abner" masalındakine benzer bir teknik.* Ruhsal öğeler her şeye hâkim idrakin değerinin anlaşılmasını sağlayacak şeyler olarak, idrakin net şekilde seçilmesini sağlayan arka plan olarak da kullanılır. Bu durumda ruhsal öğeler bir tür atmosfer olarak iş görür ve ipuçlarını bulan çıkarımlar bu atmosfere bir sis bulutunu deler gibi girerler; ya da ruhsal öğeler, *ratio*'yla estetik bir karşıtlık oluşturmak üzere, bunaltıcı hırslara ve tutkulara dönüşür ve sonunda *ratio* tarafından denetim altına alınıp bertaraf edilirler. Zaten sırf *ratio* tarafından yok edilmek için sunulurlar, zafer kazanmış komutanın şan olsun diye yanında taşıdığı ganimet kadar yaşam hakları vardır ancak. Oysa ruhun gerçek yeri burası değildir. Ruhun gerçekliği için, düşüncenin onun parçalarını istismar etmesinden daha kötü bir aşağılama yoktur. Oysa gerçekte olduğu yerde, tin tarafından yükseltilir ve onunla bütünleşir.

* Masalda Yahudi Abner aslında hiç görmemiş olduğu bir atı ve köpeği, yolda bıraktıkları izlerden yola çıkarak sanki görmüş gibi tarif eder. –*ç.n.*

Otel Lobisi*

GERÇEKLİĞİ TOPLULUĞUN, yani cemaatin gerçekliğine bağlı olan Tanrı'nın evinde, ilişki kurma görevini tek tek üyeler değil, cemaatin kendisi yerine getirir. İnsanlar mekânı kuran ilişkiden vazgeçtiklerinde Tanrı'nın evinin sadece dekoratif bir anlamı kalır. Mekân hiçliğe karışsa bile, nasıl ki Tanrı'nın evi gerçekte birbirine bağlı olanların kanıtıysa, gelişiminin doruğunda olan uygar toplum da yokluğunun kanıtı olan ayrıcalıklı mekânlara sahiptir. Tabii toplum bunu bilmez, çünkü kendi katmanının ötesini göremez, bu durumda bu örtüşmenin kanıtı olabilecek tek şey, biçimiyle çeşitliliği bir başka düzleme yansıtmaya imkân veren estetik biçimlenimdir. Polisiye romanda sürekli karşılaştığımız otel lobilerinin tipik özellikleri, lobiyle kastedilenin Tanrı'nın evinin tam karşıtı olduğunu gösterir. Tek koşul, her iki mekânın sadece katman özelliklerini içerecek kadar genel anlamlarıyla anlaşılmasıdır.

Her iki mekâna da insanlar *konuk* olarak gelir. Ancak Tanrı'nın evi, ziyaretine gidilenin hizmetindeyken, otel lobisi kimseye ziyarete gelmemiş olanlara hizmet eder. Burası sürekli arananı [Tanrı'yı] arayanların ve bulanların değil, böyle bir mekânda –yani, çevrelerini saran ve bundan başka hiçbir işlevi olmayan bir mekânda– konuk olanların sahnesidir. Otel müdürünün

* Bu bölümün yeni bir girişle sunulmuş bir versiyonu *Kitle Süsü* (çev. Orhan Kılıç, Metis, 2011, s. 138-49) içinde yer alıyor. –*y.n.*

temsil ettiği gayrişahsi hiçlik, kilise cemaatinin toplanma nedeni olan bilinmeyenin yerini alır burada. Cemaat, ilişkiyi gerçekleştirmek için, belli bir ismi anıp kendini onun hizmetine adarken, lobiye dağılmış insanlar ev sahibinin kimliğinin meçhul oluşunu sorgusuz sualsiz kabul eder. Her türlü ilişkiden yoksundur onlar; gerçekliğin içinde ve gerçekliğin peşinde olanların hiçlikten çıkıp kendileri için belirlenen varış noktasına yükselmelerine benzer bir zorunlulukla, boşluğa damlarlar.

Tanrı'nın evinde dua ve ibadet için buluşan cemaat, birlikte yaşamın kusurlarından doğup gelişir, ama bu kusurları aşmak için değil, onları hatırında tutmak ve sürekli olarak gerilime dahil etmek için. Cemaatin toplanması, cemaatin iki mekândaki (yasanın kapsadığı mekân ve yasanın ötesinde kalan mekân) yönelmiş yaşamlarının *bir araya gelmesi*, birleşmesidir. Kilisede –ama tabii sadece burada değil– bu iki ayrı akıntı buluşur; yasa burada ihlal edilmeden ihlal olunur ve hantal sürekliliği ara ara askıya alınan paradoksal bölünme burada meşruiyet kazanır. Topluluk, cemaati kurarak kendini de sürekli yeniden inşa eder ve günlük yaşamın üzerine çıkması bu yaşamı batıp gitmekten korur. Topluluğun kökenine bu geri dönüşün mekân ve zaman kısıtlamasına tabi olması, topluluğu dünyevi topluluğun dışına çıkarması ve bunun özel törenlerle gerçekleşmesi, insanın yukarı ile aşağı arasındaki sorunlu konumunun, sürekli gerilim içindeki verili olanı ve kazanılanı kendi başına sabitlemeye zorlayan konumun göstergesidir sadece.

Aşağı bölgeye damgasını vuran gerilimsizlik olduğu için, otel lobisindeki birliktelik bir anlam taşımaz. Gerçi burada da Tanrı'nın evindeki gibi günlük yaşamdan bir kopuş yaşanır, ama bu kopuş topluluğun varoluşunu cemaat olarak güvence altına almasını sağlamaz; figürleri günün hayhuyunun gerçekdışılığından alıp, –birer referans noktasından ibaret olmadıkları takdirde– boşlukla karşı karşıya gelecekleri bir mekâna yerleştirir sa-

dece. İnsanın *vis-à-vis de rien* (hiçlikle yüz yüze) geldiği otel lobisi, –bir anonim şirketin toplantı salonu kadar bile olsun– *ratio*'nun belirlediği ve –bir ihtimal– ilişki dahilinde verilen bir buyruğun üstünü örtmek gibi bir amaca bile hizmet etmeyen bir boşluktan ibarettir. Fakat otelde konaklamak gündelik yaşam hakkında ne bir bakış açısı sunar ne de ondan bir çıkış, gündelik yaşamla arasına ancak estetik olarak semerelendirilebilecek temelsiz bir mesafe koyar en fazla – burada estetiği var olmayan insanı tanımlayan bir kategori olarak, polisiye romanda bu var olmayışı iyice belirgin kılan pozitif estetiğin kalıntısı olarak anlamak gerek. Koltukta boş boş oturan kişiyi, kendi kendini yaratan ve bir amaç tasavvuruyla ilişkilendirilmese de amaçlı olduğu sezilen dünyayı seyrederken çıkargütmez bir haz sarar. Kant'ın "güzel" hakkındaki tanımı burada, estetik olanın yalıtılmasını ve içeriksizliğini ciddiye alan bir gerçekleşmesini bulur; çünkü polisiye romanın içi boşaltılmış bireylerinde –ki bu figürleri rasyonel olarak inşa edilmiş kompleksler olarak aşkın özneye benzetmek mümkündür–, estetik yeti aslında bütünlüklü insanın varoluşsal niteliğinden koparılmış ve benliğe de maddeye de kayıtsız kalan, salt biçimsel bir ilişkiye dönüştürülerek gerçekliğinden edilmiştir. Kant aşkın öznenin bu korkunç deparını dikkate almamış olabilir, çünkü aşkın olandan, önceden biçimlendirilmiş özne-nesne dünyasına sorunsuz bir geçiş olduğunu düşünüyordu. Kant'ın estetik alanda da bütünlüklü insandan büsbütün vazgeçmediğinin göstergesi, ahlakı da hesaba katan ve böylece parçalanmış bütünden geriye kalanları yeniden birleştirmeye çalışan "yüce" hakkındaki tanımıdır. Ancak tahmin edileceği gibi, otel lobisinde yücelikten nasibini almamış estetik, yukarıya yönelen niyetler hiç dikkate alınmadan sunulur ve "amaçsız amaçlılık" formülü de bu esnada estetiğin içeriğini tüketir. Nasıl ki otel lobisi kendisinin ötesinde bir şeye gönderme yapmayan bir mekânsa, ona denk düşen estetik durum da kendini son sınır ola-

rak görür. Sınırı aşma girişimini geliştirecek gerilim bastırıldığı ve *ratio*'nun insanlıktan çıkmış kuklaları günün hayhuyundan yalıtıldıkları sürece, bu sınırı aşmak mümkün değildir. Öte yandan kendini amaç olarak ortaya koyan estetik, köklerinden kopar; aslında açığa çıkarması gereken yüce'nin üstünü örter ve –Kant'ın tanımında yetiler arasındaki bir ilişkiden ibaret olan– kendi boşluğuna işaret eder. Estetik ancak bağımlı olduğunda ve özerklik iddiasında bulunmak yerine, –kendisini özel olarak ilgilendirmeyen– gerilimin içine yerleştiğinde, hiçbir şey ifade etmeyen bir biçimsel ahengin üzerine çıkabilir. İnsan biçimin ötesine yönelirse, güzel olan da olgunlaşıp tamamlanmış bir "güzel" olabilir, çünkü bu "güzel", amaç değil sonuçtur. Başka sonucu olmayacak bir amaç olarak seçilmiş "güzel"den geriye kalansa, içi boş biçimdir. Tanrı'nın evi gibi otel lobisi de bu mekânlarda haklı taleplerini dile getiren estetik duygusuna yanıt verir. Ancak kilisede güzellik kendi aleyhinde tanıklık eden bir dil kullanırken, lobide ötekini bulmaktan âciz bir şekilde sessizliğe hapsolur. Rasyonelleşmeye yönelmiş uygarlık zarif maroken koltukta son bulurken, kilise sıralarının süslemeleri kendilerine açığa vurucu bir anlam veren gerilimden doğar. Böylece Tanrı'ya kulluğun ifadesi olan ilahiler, ezgileri katıksız bir yararsızlık duygusu uyandıran potpurilere dönüşür, dua ise nesnesi olmadan dolaşıp duran erotik haz olarak donup kalır.

Dua edenlerin eşitliği de otel lobisindeki çarpıtılmış karşılığını bulur. Cemaat oluşurken insanların arasındaki farklar ortadan kalkar, zira bütün mahlukatın ortak bir kaderi vardır ve onlara bu kaderi tayin eden ruhun karşısında, bu kaderi bizzat belirlemeyen her şey, yani insanın koyduğu zorunluluk sınırı ve doğanın sebep olduğu ayrışma silinip gider. Birlikte yaşamın geçiciliği Tanrı'nın evinde geçicilik olarak deneyimlenir ve günahkâr da –burada özgüveni sarsılan– takva sahibi de "biz"in içine aynı şekilde girer. İşte bu, insani olan her şeyin kendi göreliliği-

ne işaret etmesi, göreli olanlar arasında eşitlik sağlar. Cemaat, hiçbir ölçüyle ölçülemeyenle ilişki kurmaya yöneldiğinde, büyük küçüğün içinde kaybolur, iyi ve kötü askıya alınır. Niteliklerin bu şekilde görelileştirilmesi bunların birbirine karışmasına neden olmaz, aksine söz konusu nitelikleri gerçeklik düzeyine yükseltir, zira sonla kurulan ilişki sondan bir önceki şeylerin yok edilmeden sarsılmasını gerektirir. Eşitlik, indirgeme veya ön yüzdeki görüntü değil, pozitif ve özseldir; en tekil olanın kurtarılması için kendi tekil ve bağımsız varlıklarından vazgeçmesi gereken farkların gerçekleştirilmesidir. İşte Tanrı'nın evinde kastedilen ve özlemle beklenen bu tekilliktir. Salt insani sınırlar çizildiği sürece gölgede kalan bu tekillik, insan mutlak sınıra gelip dayandığında farkları gölgede bırakır.

Otel lobisindeki eşitlik ise Tanrı'yla değil hiçlikle kurulan ilişkiye dayanır. Burada, ayrımsızlığın mekânında, çevreden kopuş, amaçlı eylemi geride bırakmaz; kendisinden başka bir şeye gönderme yapmayan ve bu yüzden gerilimsizlik ve ayrımsızlık içinde eriyip giden bir özgürlük adına bu eylemi paranteze alır. Tanrı'nın evinde insanlar arasındaki farklar, –nihai olanın kesinliğine boyun eğdiren bir ciddiyetin ifşa ettiği– geçicilikleri nedeniyle yok olup giderken, hiçbir çağrının muhatabı olmayan amaçsız bir oyalanma ciddiyetten uzak günlük yaşamı ciddiyet düzeyine yükselten bir oyuna dönüşür. Simmel'in toplumu "toplumsallaşmanın oyun biçimi" olarak tanımlaması çok yerindedir, ama betimlemenin ötesine geçmez. Otel lobisinde kendini gösteren şey, figürlerin biçimsel olarak benzeşmesidir; tamamlama/doldurma değil, içini boşaltma anlamına gelen bir tür eşdeğerliliktir. Günlük yaşamın hayhuyundan uzaklaşan insan "asıl yaşam"ın farklarından da uzaklaşır; ama bu sabitlemelerin geçerlilik alanını yukarıdan kısıtlayacak yeni bir belirlenime de tabi olmaz. İnsan böylece belirsiz bir boşluğun içinde buharlaşır ve gereksiz bir figür gibi kenarda bekleyen, oyuna dahil oldu-

ğunda kendinden geçen çaresiz bir "toplum üyesine" dönüşür. Demek ki aslında zaten gerçek olmayan bu birlikteliğin devredışı bırakılması insanların gerçekliğe yükselmesini sağlamaz; daha ziyade, aşağıya, görünüş dünyasını oluşturan, birbirinden farksız atomların çifte bir gerçekdışılık içindeki karmaşasına doğru bir kaymadır. Tanrı'nın evinde kendini cemaatin taşıyıcısı olarak gören bir yaratık öne çıkarken, otel lobisinde rasyonel toplumsallaşmanın nedeni olan özden yoksun temel öğe ortaya çıkar. Bu öğe hiçliğe yakındır ve gerilimden kopmuş düşüncenin dünyayı kavramasını sağlayabileceğini sandığı soyut ve biçimsel evrensel kavramlarla benzer bir şekilde ortaya çıkar. Bu soyutlamalar ilişki içindeyken tasavvur edilen evrensel kavramların tersine çevrilmiş imgeleridir; kavranamayacak şekilde verili olanı, yukarıdaki sabitlemelerle ilişkilendirerek gerçeklik düzeyine yükseltmek yerine, muhtemel içeriğini elinden alırlar. Dünyayı da yanına alıp onlara karşı duran yönelimli ve bütünlüklü insanı ilgilendirmez bu soyutlamalar; dünyayı yarattığı zannına kapıldığı için içine düştüğü güçsüzlüğe, çaresizliğe insanı da katan aşkın özne tarafından ortaya konmuşlardır. Boşlukta süzülen *ratio*, sınırlı olduğunun belli belirsiz bilinciyle, Tanrı, özgürlük, ölümsüzlük gibi kavramları kabul etse bile, bulduğu şeyler aynı adı taşıyan varoluşsal kavramlar değildir. Kategorik buyruk da ahlaki karardan doğan bir buyruğun yerini tutamaz. Buna rağmen bu kavramların örülerek oluşturdukları sistem, insanın kaybedilen gerçekliği dışlamama isteğinin kanıtıdır. İnsanın bu gerçekliği ele geçiremeyeceği kesindir, zira gerçeklikle her türlü bağını koparmış bir düşüncenin araçlarıyla aramaktadır onu. *Ratio*'nun terk edilmişliği ancak maskesini indirdiğinde ve artık yukarının taklidi olmayan sabitlemelere karşılık gelen rasgele soyutlamaların boşluğuna düştüğünde, kulağa hoş gelen tınılardan vazgeçtiğinde, kendisini de bir kavram olarak talep ettiğinde sona erer. *Ratio*'nun elinde mutlak olarak kalan sadece açıkça

kabul edilen hiçliktir ve *ratio* bu hiçlik içinde aşağıdan yukarıya doğru müdahale ederek elinden çıkmış olan gerçekliği kurmaya çabalar. Nasıl ki gerilim içindeki insan için Tanrı yaradılışın başını ve sonunu oluşturuyorsa, kendi içine kapanıp yolunu kaybetmiş idrak de figürlerin bolluğu görüntüsünü sıfırdan yaratır. Hiçliğin yanı başında olan –ve hiçlikten ancak bir şeyin türetilmesine izin verecek kadar uzaklaşan– anlamsız evrenselin elinden dünyayı çekip almak ister idrak. Ama dünya ancak gerçekten deneyimlenmiş bir evrensel tarafından yorumladığında dünya olur. İdrak, çeşitliliği boydan boya kateden ilişkileri, sıfır noktasından incecik bir tabakayla ayrılan enerji kavramının ortak paydasında birleştirir; ya da paradoksal olma niteliğini tarihsel olayların elinden alır; aynılaştırılmış olanı, tek boyutlu zamanın içinde ilerleme olarak yorumlar; ya da görünürde kendi kendini inkâr ederek, irrasyonel "yaşam"a varlık olma onurunu bahşeder ki, bütünlüklü insandan geriye kalandan yola çıkarak, bulunduğu sınırlar içinde, kendini yeniden kurabilsin ve katmanlara boydan boya nüfuz edebilsin. Gerçekliğin bu aşırı indirgemeleri temel alındığında –Simmel'in yaşam felsefesinin de tasdik ettiği gibi– üst katmandaki bulguların çarpıtılmış –ama "Tanrı" veya "Tin" gibi kelimelerden hareketle elde edilen imgelerden daha az kapsamlı olmayan– imgelerine ulaşılabilir. Ama boş soyutlamaların devreye sokulması, gerilimin dışına çıkmış düşüncenin gerçek pozisyonunu, anlaşılmaz hale gelmiş kategorilerin kullanımından daha net gösterir bize. Farklı olanı sıfır noktasının birörnekliğinden çekip çıkaran sönüp gitmiş terimler ile bireyi toplumsal maskelerin periferik eşitliği ardında yok eden otel lobisinin konukları örtüşür. Tanrı'nın evinde, Tanrı'nın huzuruna çıkanların görünmez eşitliği karşısında geri adım atan (ve bu eşitlikle kendini yenileyip belirleyen) belirsiz farklılığı, özel olma halini, lobide üstlerindeki fraklara dönüşerek ortadan kaldırır konuklar. Ve sohbetlerinin –kabukta buluşa-

bilmek için rasgele boş meseleleri konu eden– basmakalıplığı, avare avare etrafından dolaştıkları aşağıyı gösteren duanın karşıtından ibarettir.

Otel lobisinde de en az Tanrı'nın evindeki kadar zorunlu olan sessizliğin korunması buyruğu, insanların her iki mekânda esas itibariyle eşit olarak bulunduklarının işaretidir. *Venedik'te Ölüm* otel lobisi için şunları anlatır: "Odada, büyük otellerin övündükleri bir mabet sessizliği hüküm sürüyordu. Servis yapan garsonlar hiç ses çıkarmadan dolaşıyorlardı. Çay takımına ait bir tıkırtıdan, neredeyse fısıldanarak söylenmiş bir sözden başka bir ses duyulmuyordu."* Teamüllerle sağlanan bu sessizliğin içeriksiz törenselliği, her yerde rastlanacak türden karşılıklı saygıdan değildir, farkların silinmesi içindir. İnsanı, farklılaştırıcı sözlerden soyutlayıp hiçlik karşısındaki –mekânda çınlayan bir sesin bile bozabileceği– eşitliğe indirgeyen bir sessizliktir bu. Tanrı'nın evindeki sessizlik ise gerilim içindeki benliğimize kapanmak demektir; insanlara söylenen söz de ancak –söylensin söylenmesin– insanların ötesine işaret eden öteki söze yer açmak için silinir.

Burada amaç konuşanların ikili konuşmaları olmadığı için cemaatin üyeleri isimsizdir. Birbirleri karşısında isimlerinden arınırlar, zira tam da bu isimlerin tanımladığı ampirik varlık duanın içine gömülüp yok olmuştur. Bu yüzden de birbirlerini, birden çok koşula tabi sınırlı varoluşları dünyayla iç içe geçmiş tekil varlıklar olarak tanımazlar. Özel isim, taşıyıcısını ilan ederken bir yandan da onu adlandırılanlardan ayırır; aynı anda hem ifşa eder, hem de karartır; âşıkların onu kendilerini ayıran son duvar olarak yıkmak istemesi boşuna değildir. Karşılıklı temasın alacakaranlığından çıkıp yukarıdaki sırrın gece karanlığına

* Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, 2007. –*ç.n.*

ve ışığına geçenlerin kapsamlı bağlılığını mümkün kılan da işte bu –ara katmanlardaki yarım bağlılığa son veren– ismin terk edilmesidir. Cemaat üyeleri kendilerine en yakın kimin olduğunu bilmezler, böylece yanı başlarında duran insan en yakınları olur; çünkü bu insanın parçalanan görüntüsünden, görüntüsü kendiyle aynı olan bir mahluk çıkar. Ancak Tanrı'nın huzurundakiler kardeş olduklarını fark edecek kadar birbirlerine yabancıdır; ancak onların üzerlerindeki örtü, yanı başlarındaki insanı tanımadan ve ismini bilmeden sevecek kadar kaldırılmıştır. İnsani olanın sınırında, kendilerini her türlü beşeri yasadan daha çok etkileyecek sözden nasiplerini alabilmek için, her türlü isimlendirmeyi reddederler ve biçimlendirebilenin bu şekilde görelileştirilmesinin sağladığı uzlette, kendi biçimlerini sorgularlar. İsim veren sırra kendilerini açarak ve Tanrı'yla ilişkilerinde birbirleri için şeffaflaşarak "biz" olurlar. Bu "biz", yaratılmışların, özel isme bağlı her türlü ayrım ve gruplaşmayı hem aşan hem gerekçelendiren ortaklığını ifade eder.

İnsanın sınırlılığı yüzünden Tanrı'nın evinde temsili olarak gerçekleşen bu kendinden geçmişlerin sınır-"biz"i, otel lobisinde, isimsiz atomların yalıtılmışlığına dönüşür. Burada meslek şahıstan kopar ve isim mekânda yok olup gider, çünkü *ratio* için artık sadece bu isimsiz kalabalık, tutunacak yer olarak iş görür. *Ratio* birey olmaktan çıkardığı sözde-bireyleri, dünyayı üretmek istediği hiçliğin içine iter. Bu sözde-bireylerin isimsiz oluşunun güttüğü tek amaç, teamüle giden yollardaki anlamsız hareketlerdir. Fakat isimsizliğin anlamı, bu hükümsüz başlangıcın temsiline ve biçimsel kuralların sahnelenmesine indirgense de, ismin dar kalıplarından kurtulmuş olanların birleşmesini sağlamaz; tek yaptığı, karşılaşanların, isimleri sayesinde olası birleşmelerini imkânsız kılmaktır. Birey müsveddeleri böylece gerilimsizliğin nirvanasına ulaşır, yüzleri gazetelerin ardında kaybolur, hepsi kesintisiz suni ışıklandırmanın aydınlattığı birer mankenden

ibarettir. Parolayı unuttukları için içleri boşalmış birer biçim, elle tutulamayan hayaletler olarak süzülen isimsiz insanlar gidip gelirler. Bu insanların bir içi olsaydı bile, bu iç pencereden mahrum olurdu ve, yurdunu bilen cemaatin aksine, sonsuz bir terk edilmişlik bilinci içinde yok olup giderlerdi. Ama salt bir dıştan, kabuktan ibaret oldukları için kendi kendilerinden kaçar ve aralarına yerleşen yabancılığı kötü bir estetikle olumlayarak varlık olmayışlarını ifade ederler. Yüzeyin sunuluşu onları cezbeder; egzotizm esintisi bedenlerinde hoş bir ürperti uyandırır. Evet, nihai, kesin durum olma haliyle onları cezbeden uzaklığı pekiştirmek için, bizzat sebep oldukları bir yakınlığa çarparak geri sekerler: Monolojik fantezileri, maskelere –karşılarındakileri oyuncak olarak kullanan– tanımlamalar iliştirir ve iletişim imkânı yaratan kaçamak bakışmalara, sırf bu imkâna dair yanılsama uzaklığın gerçekliğini doğruladığı için izin verilir. Tıpkı Tanrı'nın evinde olduğu gibi burada da isimsizlik adlandırmaların anlamını ifşa eder; ama bu isimsizlik, Tanrı'nın evinde adlandırmaların geçiciliğini kanıtlayan gerilim içinde bir bekleyişken, otel lobisinde, idrak tarafından isimlerin kökeni haline getirilmiş, sorgulanmayan bir sebepsizliğe geri çekiliştir. Fakat burada "biz"i yaratan sesleniş duyulmaz; biçimden kaçmış olanlar burada birbirlerinden geri dönülmez biçimde ayrılır.

Cemaatte topluluk bir bütün olarak canlanır, zira yasaüstü sırla kurulan dolaysız ilişki, Tanrı ile ilişkinin edimselliğinde devredışı bırakılabilen yasanın paradoksunu ortaya çıkarır. Sondan bir önceki bu yasa, kendinden emin olan insanı aşağılayan ama tehlikede olanın içini rahatlatan bağlantı kurulduğunda geri çekilir. Otel lobisindeki bilinçsiz figürler de aynı şekilde bütün toplumu temsil eder, ama bunun nedeni lobide aşkınlığın insanı kendi seviyesine çıkarması değil, içkinliğin hayhuyunun kendisini hâlâ gizlemesidir. Sır, insanların kendilerini aşmalarına yardım edeceğine, maskelerin arasına sızar; insani olanın kabuğunu

kırmak yerine, insana dair her şeyi saran bir örtüye dönüşür; insanı geçicilik sorunuyla karşı karşıya bırakmak yerine, geçiciliğe eriştiren soruyu felç eder. Norveçli yazar Sven Elvestad'ın (1884-1934) düşünce üzerine kurulu *Ölüm Otele Döndü* başlıklı polisiye romanının bir bölümünde, "Bir kez daha anlaşıldı ki..." diye başlayan cümle şöyle devam eder: "... büyük bir otel kendi başına bir dünyadır ve bu dünya geriye kalan diğer büyük dünyaya benzer. Burada konuklar yaz günlerinin hafifliği ve tasasızlığıyla dolaşırlar ve aralarında tuhaf sırların dolaştığını fark etmezler." Tuhaf sırlar: Bu ifadenin ironik bir çiftanlamlılığı vardır. Birincisi, genel olarak deneyimlenen varoluşun kılık değiştirmesini anlatır; ikinci olaraksa, güvenliği tehdit eden yasadışı eylemlerle etkili olabilecek yukarıdaki katmandaki sırrın çarpıtılmış hali kastedilir. İfadenin ilk ve dolaysız anlamıyla kastedilen hal, yani bütün yasal ve yasadışı faaliyetlerin gizliliği, otel lobisinde saf içkinlik içinde yeşerip serpilen sözde-yaşamın kendi ayrımsız başlangıcına geri gönderildiğinin işaretidir. Sır kabuğundan çıkacak olsaydı, o anda en küçük olasılık dahi olgular arasında kaybolup gider, yasadışının hiçlikten kopartılmasıyla belli "Bir Şey" ortaya çıkardı. Otel müdüriyeti bu nedenle, hiçliği kamufle eden o kötü estetik duruma son verebilecek gerçek olayları müşterilerinden titizlikle saklar. Nasıl ki artık deneyimlenmeyen sır kendine yönelenleri –yasanın sınırlarını belirlediği– orta katmanın ötesine sürüklüyorsa, –yukarıdaki temeli çarpıtan ve böylece içkin hayatı yırtıp açan tehlikelerin en uç soyutlaması olan– sır da onları, sözde-ortadan yükselmiş anlamsız başlangıcın hükümsüz tarafsızlığına sürgün eder. Teamüllerin hüküm sürmesine yardımcı olarak, otel lobisinde "Bir Şey"e karşı kazandığı zaferini pekiştiren özgürleşmiş *ratio*'nun hizmetinde, farkların ortaya çıkmasını engeller. Bu farklar öylesine aşındırılmıştır ki, onlar adına gerçekleştirilen faaliyetler aynı zamanda gizleyicidir – yasal yaşamı olduğu gibi yasadışı yaşamı

da koruyabilen faaliyetlerdir bunlar, zira olası her türden toplumun içi boşalmış biçimi olarak, belli bir şeye yönelmeyip ehemmiyetsizliği içinde kendisiyle yetinir.

Dedektif

OTEL GİRİŞİNİN ilkel bulutundan doğan dünyaya yerleştirilmiş kurumları, sadece tamamlanmış olduğu varsayılan uygar toplumun koşullarından çıkarsamak mümkün olsaydı, bu dünyayı yansıtan estetik bütünlük de tek anlamlı olurdu. Bu durumda polisiye roman da asgari bir estetik performansla sınırlı kalır, gerçekdışılığa dair romanın estetik yasalarına göre hareket eden figürleri için görünmez olan bir görüntü sunar ve yapısı içine örülmüş olguların, gerçeklikteki karşılıklarına yansıtılarak yorumlanmasına izin verirdi. Ne var ki estetik varoluşsallık, kendilerini kukla gibi ortaya çıkaran gelişimleri sunmakla yetinmez, doğrudan deneyimlenen gerçekliği aşağı bölgelerin sözde-dünyalarının içine sokmak ister. Demek ki gerçekdışının sunuluş biçimi gerçekliği iki şekilde çarpıtır: Birincisi, kendi kurallarına göre ilerleyen bir reddediştir; ikincisiyse, bu kurallara saldıran bir nevi üstünü örtme: Estetiğin kuşattığı bu süreç, aslında kastettiğini kastetmez ve sahici olmayana mecaz yoluyla sahici içerik katmayı amaçlayan niyetleri kendi içinde eritir.

Aynının defalarca vurgulanmış olması, *ratio*'nun gerçeklikten koparılmış dünyanın kurucu ilkesi olarak çeşitli rollerde sahneye hükmetmesiyle açığa vurulur. *Ratio* üstünde başka hiçbir şey olmayan mutlak koşuldur. Kendi yarattığı içkinliğe sıkışıp kalmış insan, böyle görür *ratio*'yu. O nereye sürüklüyorsa sesini çıkarmadan gider. Çünkü soru soracak olsaydı, *ratio*'nun anlam-

sızlığı onun için başlamayan bir başlangıç, bitmeyen bir son olmazdı. Öte yandan *ratio* aynı zamanda koşullu ve gerilime mahkûmdur; figürler onun yarattığı boşlukta neredeyse insanlaşır ve bu şekilde onun içinden çıktığı gerçekliğe ulaşmaya çalışırlar. *Ratio*'nun dışladığı yukarıdaki her şey kapalı tuttuğu kapıyı çalar. *Ratio* yukarıdakiyle ilişkisinden doğan etiği temsil eder, hatta ondan yukarıda olmasına rağmen etiğin paradoksunu adeta ifşa eder. Öte yandan gerçeklik, kendine isim olabilecek sözcükleri her zaman bulamaz; kekelendiklerinde kulağa sanki incelikli sözlermiş gibi çalınan yetersiz kategorilerin diliyle kendini ifade etmek zorundadır. Ancak en azından estetiğin varoluşsallığı sayesinde gerçekliğe dönüş için verilen karar sözde bir düzen ve mekanizma içinde gerçekleştiği için, –sonuçta yukarı katmanların içeriklerinin aşağı bölgelerdeki çarpıtılmış hallerinden başka bir şey olmayan– olgulara çarpıtılmışlıklarını gideren ve eski içeriklerini canlandırmak isteyen anlamlar katılır. Niyetlerin iç içe geçtiği, sahici olmayandan sahici olana doğru, sonraki perspektifin öncekinin üzerine bindiği bir eksen kayması. Polisiye romanı aşkınlaştıran, –gerçekliğe ulaşmayı engelleyen kategorilerin terk edilmesini de beraberinde getirebilecek– bu eksen değişikliğidir.

Dedektif, figürler arasındaki boşlukta –yasadışıyla uğraşan ve tıpkı yasal sistemdeki olgular gibi yasadışını da un ufak ederek kendi ayrımsızlığının hiçliğine benzeten– *ratio*'yu temsil eden gerilimsiz bir aktör gibi dolaşır. *Ratio* dedektif için varılacak bir amaç oluşturmaz, dedektif *ratio*'nun vücut bulmuş halidir; onun var ettiği bir mahluk olarak *ratio*'nun buyruklarını yerine getirmez, daha ziyade *ratio* kendi görevini dedektifin gayrişahsi kişiliği yardımıyla icra eder. Zira estetik olarak, başka hiçbir şey dünya ile koşulları arasındaki gerilimi, dedektif figürünün, kendini mutlak biçimde ortaya koyan ilkeyle özdeşleşme-

sinden daha iyi gösteremez. Nasıl ki Tanrı insanı kendi suretinde yarattıysa, *ratio* da kendini dedektifin soyut gölgesi olarak yaratmıştır. Dedektif baştan itibaren *ratio*'yu *sadece* temsil eder, yani *ratio*'ya yönelerek onunla bütünleşmez. Ancak *ratio* benlik iddiasında olmadığı için bu sözde-dünyayla ilişki kuramaz. Bu durumda dedektifin selamet adına gerçekleştireceği edim, *ratio*'nun içinden çıkmış olan ve yakalamak istediği o Bir Şey'i dağıtmaktır – ancak bunu kesinlikle yasallık aşkıyla yapmaz.

Sözde-*logos*'un görevlerini yerine getirmek için dönüştüğü bu dedektif figürü asla *logos*'un alegorisi değildir. Gerçi alegoriler de ilişki içinde deneyimlenmedikleri için, varlıklarını ve simge olma becerilerini kaybetmiş, donuk putlar olarak sabitlendikleri tasarım içinde hayatlarını sürdüren evrensellerdir. Ancak kayıp gitmiş gerçeklik burada tekrar görünüş olarak vücut bulurken –maalesef sadece ilişki içinde kavranabilen kavranamazın eşini ve karşıt imgesini, yansımasını sunan bir vücut buluştur bu–, *ratio* mevcut gerçekliğin içini ta ki kendi gerçekdışılığının imgesi haline gelinceye kadar boşaltır. Bu özdeşleşmenin duruma göre farklı bir anlamı vardır: Birinci durumda özdeşleşme, gerçeği kurtarmak için, kaybolan ontolojik kavramları kişileştirerek büyülü bir şekilde savuşturmak ister, ikincisinde ise anlamsız evrensel, kavramı kişileştirerek gerçeği ifşa eder. Tıpkı diğer oyuncuların peş peşe sıralanan kalıplaşmış özelliklerle tanımlanması gibi, bu kavramın bir aktör olarak sahneye çıkmasının nedeni de estetik stilizasyon kaygısıdır ve aktörün sahneye çıkmasıyla kendisinin yarattığı dünyada gayrişahsileştirilmesi de tamamlanmış olur. Mutlak biçimde gayrişahsi olan, ancak kişi figürün içinde eridiğinde o figüre dönüşür.

Zekâsının izi bir yana, hiçbir anlam okunamayan, sinekkaydı tıraşlı, belirgin yüz hatları, Karl Lerbs'in sözleriyle (*Karanlıktan Uzanan Kol* başlığıyla derlediği polisiye hikâyelere yazdığı önsöz, Josef Singer Yayınevi, Leipzig), "antrenmanlı bir sporcu

vücudu, kontrollü hareketler", bunun dışında dikkat çekmeyen davranışlar, modaya ve yerine göre giyim... – işte bir dedektifin tipik görüntüsü. Lerbs'e göre, gayrişahsiliğin altını çizmek için dedektife, kendi dürtülerine değil de aynı şekilde mutlu olan ve teamüllere uygun yaşayan kalburüstü cemiyetler taklit ettirilir. Rolü hiç değişmeyen, *ratio*'nun figüranı olan dedektifi, öncelikle her yazarın verdiği başkasına devredilemeyen rumuz gibi bir isimden tanırız. İster Sherlock Holmes, ister Rouletabille, isterse Joe Jenkins olsun, görüntüleri değişse de, isimleri de kendileri de hep aynı kalır.

Ratio'nun özerklik iddiası dedektifi Tanrı'nın mevkidaşına dönüştürür. İçkinlik aşkınlığı reddeder ve onun yerine geçer; dedektife her şeyi bilme ve her yerde olma rolünün verilmesi ve dedektifin, alınyazısı gibi olayları takdire şayan bir şekilde sonlandırması ya da engelleyebilmesi de bu türden çarpıtmaların estetik ifadesidir. Öte yandan dedektif kusursuzluğuyla ve özündeki devredilemez gücüyle antikçağdaki anlamda bir Tanrı değil, figürleri daha kavramadan sırlarını çözmesiyle ve bütün esaslı özelliklerini zihinsel olarak çıkarsamasıyla, bir hüküm vericidir. Böylece roman, gözlerine perde inen *ratio*'nun göremediğini, yani Tanrı olma iddiasının aslında ne kadar yersiz olduğunu, boşboğazlığından ifşa eder. Çünkü dedektif kılığındaki *ratio*, benzersiz bir varlık yaratmak yerine, verili büyüklüklerle hesap yapar; insanları dönüştürmek ve tartıp ölçmek yerine, sözde-insanları hiç sorgulamadan bitmiş birer ürün gibi kabul eder, onların hareket yasalarını bilir ve kullanır; yazgılarının seyrinde kendini ortaya koymak yerine, insanlarla bağlantısı olmayan eylemlere önayak olur. Bu dedektif-Tanrı, ancak Tanrı'nın terk ettiği ve bu yüzden sahici olmayan bir dünyanın Tanrı'sıdır; sadece özsel olmayana hâkimdir ve taşıyıcıları olmayan işlevleri idare eder. Gerçekliğin içinde olsaydı bu Tanrıcılık oyunu son bulur, *ratio* bu oyundaki çalıntı sözde-gücünü kaybeder, dedektifin

Tanrı'nın oğlu değil, Laplace ruhunun yozlaşmış torunu olduğu ortaya çıkardı.

Öte yandan dedektifin asıl işi Tanrı olmak değildir. Aşağı katmanlarda Tanrı tahtından indirildiği için, bu bölgenin estetik temsili katmanın kurucu ilkesini kişileştirene aşkın özellikler verilmesini ve, tanrısal gerçeklik giderek daha güçlü ve daha yücelerek kendini sergilediği için, yukarı katmanlarda karşılığı olmayan bir figür yaratılmasını zorunlu kılar. Bu gerçeklik, gizli kaldığı yerde kendini bir maskenin ardında aldatıcı bir şekilde gösterir tabii, çünkü gerçekdışının iradesine rağmen kendini ortaya koyar. Ve böylece o bulanık bölgenin baş kuklası olan *ratio*'nun temsilcisi olarak yoğunlaşıp vücut bulur, görünürde bir boşluğu dolduran toplumun hayhuyu içinde kendi kendisinin karikatürüne dönüşür.

Ratio'nun mesken tuttuğu dedektif figürü, mesele gerçekliğin sunulması olduğunda, bu nihai ve katlanılmaz anlamların dışında, gerçeklik bakımından ete kemiğe büründürülecek başka anlamlar da yüklenir. Dedektif *ratio*'nun hüküm sürdüğü toplumda mutlak ilkenin temsilcisi, aynı zamanda yasanın sınırında ya da bu sınırın ötesinde mutlak olanla ilişkiyi sağlayan figürlerin tek olası karşılığıdır. Çarpıtılmış mutlaklığın vücut bulmuş hali olduğu için mutlak olana yönelen insanları da çarpıtır dedektif. Suçlu, bu seküler rahibin önünde günah çıkarır ve bu günahları onun dışında –belki bir de biyografisini yazan kişi dışında– hiç kimse öğrenemez. Suçlunun sırlarına ortak olur; bu sırlar dedektifte güvende olmaz ama dedektif onları saklamayı bilir. Emaneti adalete hizmet için ya da bağışlamanın aracısı olarak değil, daha ziyade kurbanı yakalayan ama teslim etmeyen *ratio*'nun yücelmesi için saklar. Dedektif ayinleri *ratio*'nun şanına şan katmak için otel lobisinde düzenler. Bu ayinler, şeytandaki olumluluktan bile mahrum olan ayrımsızlığı yücelttikleri için şeytan ayinlerinden daha korkutucudur. Dinsel ayinin tekinsiz

otel lobisinde ancak oradaki kalabalık farkında değilse başarılı olabilmesi gayet manidar bir durum. Ayinin amacı bu kalabalığı Bir Şey denen kötülükten kurtarmaktır ve *ratio*'nun bir eylemi olarak, fazladan bir şey olarak, ortama katılmadığı için, rahatsız eden olguları yok etmek zorundadır. Chesterton'ın *Peder Brown'un Masumiyeti* başlıklı romanı dedektifi gerçek bir rahibe dönüştürür ve onun aşağı bölgelerdeki temsilci olduğunu ifşa eder. Rasyonel analizin anlamsızlığı sonuna kadar götürülür ve rahibin insanı kavrayışının gayriinsanileşmiş saf mantıktan çok daha ileride olduğu gösterilir.

Dedektife bir keşişin özellikleri de verilebilir. Tıpkı hücresine kapanmış keşiş gibi dedektif de tek başına düşüncelere dalar; tek arkadaşı, olmazsa olmaz piposudur. Toplumun hayhuyundan uzak olduğunun estetik göstergesidir bu pipo. Ancak polisiye romanda içine kapanmak kendiyle baş başa kalmak isteyen *ratio*'nun bir buyruğuyken, manastırda içine kapanmak keşişi Öteki'ye götürür. Düşüncelerine yoğunlaşan insan her türlü ampirik insanlıktan uzaklaşırken, huşu içindeki insan insani her şeyi kendisinde toplar: Sessiz hücre her ikisini de içine alır, çünkü ikisi de farklı katmanlarda aynı mesleği tek başlarına icra ederler.

Dedektifin mesleğini icra etmesi onu keşişin çarpıtılmış imgesine dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda *ratio*'nun kahramanının, her durumda hakikat iddiasında olan kahramanın mevkidaşına da dönüştürür. Tek farkla ki büründüğü bu rolde bir kahraman görüntüsünden fazlasını sunamaz. Zira göreli dünyada bilinmeyen mutlağı savaşarak elde etmez, aksine kendisi bir mutlak olarak dünyanın içinde mücadele eder. Göreliliğe mahkûm olmadığı için, onu kaçınılmaz başarısızlığa götüren trajik çatışmaya da girmez. Başarısı daha çok *a priori* bir başarıdır ve kahramanlığı, göreli olanı paradokstan nihai olarak kaldıran ölümün nişanını taşıyan sahici kahramanlığın yanlış anlaşılmış

halidir. Kahraman, ancak ölebildiği sürece kahramandır, oysa dedektifin ölmemesi gerekir, çünkü *ratio* mütemadiyen bir kahraman gibi davranmak zorundadır. Ve diyelim ki buna rağmen öldü, bu ölüm kendini son bir kez kanıtlamasından ziyade, (belki de yazarın yaratıcılığının felç olmasının yol açtığı) bir rastlantıdır. Ne kadar cesaretle devreye girerse girsin, *sans peur et sans reproche* (korkusuz ve kusursuz) bir şövalye olarak suçluyu ne kadar büyük bir cesaretle kovalarsa kovalasın, kahramanlık özellikleri, kaderden kaçabilen birinin süsü gibi, figürün gerçeklik düzlemindeki eşdeğerli bütün özelliklerini görünür kılmak isteyen estetik niyetin ürünü gibi durur.

Dedektifi büyücü kılığına sokan, ona efsun gücü ve büyük üstadın özelliklerini, ruh çağırma ve kovma gibi gizli güçleri veren yine estetik niyettir. Bu arada büyü katmanlar arasındaki filtreden zorlukla sızar; rasyonel süreçte reddedilir, aşağı katmandaki diğer bütün figürler gibi büyünün de büyüsü bozulur. Polisiye roman, rasyonel süreçte yok olan büyüye, etkisini kaybetmiş olsa bile kavuşmak için, görünüş rolünü biçer. Başında sivri bir şapka ve yıldızlı paltosuyla kalabalıkların içinde mucize adam olarak salınır dedektif. Bildiği eski runik yazıyla bilgiçlik taslar. Büyü bu noktada şakaya, dış dairedekiler için yeterli olan ön avlunun öğretisine indirgenir; iç dairedekiler ise büyünün yırtık örtüsü arasından süzülerek *ratio*'nun sırlarına ulaşır. Artık tersyüz etme tamamlanmıştır: Bağlarından kurtulmuş idrakin herkesçe bilinen sırrı ezoterik sır onuruna ulaşır, zira bir dünya ilkesi olarak idrak de, biçimi büyü olan ve üstatlarının kutsanmasını isteyen sırrı temsil eder. Öte yandan idrak tarafından anlamsızlaştırılan gerçek büyünün gücü sıradan bir sihirbazlık numarasına, soytarılığın sınırında dolaşan bir umacıya dönüşür. Yanlış hükümdarı tahttan indiren, ama doğru hükümdarı da onun yerine tahta geçirmeyen bir gasptır bu, zira büyü tanrısal olanın öngörülmesi demektir, soruyu aştığında yozlaşarak aldat-

macaya dönüşür. Ve büyünün kibrini yıkan *ratio* şekillendirilmiş olanı aşan ve Yazı'nın alegorik yorumları içinde var olan bir tin değildir. Kökenini inkâr eden, ama aynı zamanda gayriihtiyari ele veren akıl tanrıçası bile değildir. *Ratio* kesinlikle boşlukta salınan bir düşünme eylemidir ve ifade ettiği şey dünyevi bir boşluktan ibarettir. Düşünme eylemi büyüye savaş açtığında bir aile kavgasını da alevlendirmiş olur. İdrakin de büyünün de önkoşulu gerilimden kurtulmuş bilgidir. Tek fark, büyünün, bilginin iyi sonsuzluğunu kötü sonluluğa dönüştürmesi, idrakin ise, iyi sonluluğun esaretinden kötü sonsuzluğa ulaşmaya çalışmasıdır.

Sonunda idrakin insana bürünmüş hali bu yüzden, akan zamanı ölçen, ama bu arada son noktayı kâle almayan maceracının maskesi olur. Maceracı nasıl aranmadan bulunmayan o ânı arıyorsa, dedektif de *ratio*'nun maceralarına sırf macera olsun diye atılır ama sona ulaşamaz. Maceracının doymak bilmezliğine, sürekli umuda kapılmasına ve hayal kırıklığı yaşamasına dedektifte rastlamayız. Sonuçta dedektif kaybettiği şeye ulaşmak için sonsuz bozkırlarda dolaşıp durmaz. Daha çok "vakalar" onun önüne düşer ya da konur ve dedektifin bu sonsuz vaka silsilesinin dışında hiçbir şeyde gözü yoktur. Görevden göreve koşarken tek yaptığı, *ratio*'nun *progressus ad indefinitum*'unu (belirsize ilerleyiş) temsil etmektir. Bu ilerleyiş ancak çarpıtılmış sonsuzluğun içinde sorun'un çözümüne varır ve dedektif bu nesnel sürecin taşıyıcısıdır. Nesnel süreç onu üstlenen ruh halinden gerilim ister ve ruhu vakalar arasında fasıla olduğunda tekrar gevşetir. Belli bir hayal kırıklığı da içeren bu gevşeme hali, ruhun yaşadığının tek göstergesi, aynı zamanda var olan olarak görülmediğinin de kanıtıdır; zira dedektif figürü kuvveden fiile çıktığında, ruhun esamesi okunmaz. Ruh hali o kadar devredışı kalır ki yorulduğu için maceranın yarıda bırakılmasını istemeye bile hakkı olmaz; kendini ancak *ratio*'nun bir eylemi kendiliğinden son bulduğunda gevşemiş, yorgun düşmüş hisseder. Dedektifin

edilgenliğinin aksine maceracı, olayların gelişmesini beklemez, onları kendisi başlatır; olayları kayıtsız bir şekilde yaşamaz, her olayla benliğini gerçekleştirmek ister. Duracağı yer olmadığı için duramaz. Ama bir maceradan diğerine koşması gayriihtiyaridir ve salt sonsuz macera yaşama inadının sonucudur, zira yaşamın sonsuzluğu maceracıya bir kurtuluş sunmuyorsa şayet, o zaman sonuna kadar yaşanmalıdır. Maceracıyı zamanın içinde ilerleten, vazgeçtiği öznelliğidir. Oysa dedektif, *ratio*'nun zamanın içinde gerçekleşmeyi boş yere uman nesnel buyruğunu yerine getirebilmek için, aralıksız sürüklenmeye devam eder.

Dedektif, sınırlarını yasanın çizdiği varoluşu yasaüstü sırla ilişkilendiren figürlerle aynı kaderi paylaşır: birlikte yaşamın dışında kalma. Mutlak olanla bir bağlantısı yoktur dedektifin, onun kişileşmiş halidir ve katmanın kurucu ilkesiyle özdeşleşmesi onun bu ilkeye tabi olan kalabalıkların hayhuyu içine girmesini engeller. Roman, dedektifin yalıtılmışlığını estetik düzlemde onu bekârlığa mahkûm ederek gösterir. Katolik rahipler gibi evlenme yasağının olağanüstü halinde yaşamını sürdürür dedektif, gerektiğinde bir hizmetçi kadın bakımını üstlenir, ama hizmetçi cinsel ihtiyaçları bulunmayan dedektifin sadece çamaşırlarından, dört başı mamur sofralarından ve valizinden sorumludur – tabii insanlarla hiçbir ilişkisi olmadığını daha da net gösteren erkek bir hizmetkâr olmadığı takdirde. Çünkü dedektifin bekârlığı yüce gerekçelerle bir vazgeçiş değil, kendisini evrensel ölçüt olarak koyan ve her türlü uyum çabasından bihaber olan *ratio*'nun durumunu temsil eden *a priori* bir bekârlıktır. Lask'ın "cinsellikdışı" olarak betimlediği dünyanın insanlıkdışı ama tanrısal da olmayan hâkimi olarak *ratio* kesinlikle arzusuz ve tutkusuzdur, kimseye bağlanamaz, ne Tanrı gibi aşağıya bakar ne de Tanrı'ya doğru uzanmaya çalışır. Tek yaptığı kendisini, hiçbir zaman tamlığa ulaşmayan bir süreç olarak gerçekleştirmektir. Bu yüzdendir ki dedektif cinsiyetsiz olarak algılanır,

ne erotiktir ne de değildir, hiçbir şeyden etkilenmeyen bir "nötr" dür (*Es*) ve cinsiyetsizliği, hiçlik üzerine kurulu olduğu için hiçbir şeyin etkileyemediği idrakin nesnelliğiyle açıklanır. Anglosakson polisiye romanları bu kişileştirmeyi estetik düzlemde anlaşılır kılmak için püriten özellikler atfeder dedektife, dünyevi çileciliğin timsali haline getirir onu – bu çileciliğin icrasıyla dünyanın içindeyken dünyaya kayıtsız kalır ve kendini bütünüyle işine verir. Ama dedektifin dünyadan kopukluğunun kaynağı bu çileci figürün yazgıcı dindarlığı değildir; bu türden bir dindarlığın kullanılmasının tek nedeni, onun ara katmanlarda taklit ettiği fenomeni anlaşılır kılması ve böylece fenomenolojisini pratik-ampirik olarak kanıtlamasıdır – ki bu da ancak özgürleşmiş *ratio*'ya teorik olarak başvurmakla mümkündür ama estetik bir oluşum için böyle bir girişim asla söz konusu olamaz. Bu çabadan yola çıkarak dedektifin tutumunu, rasyonalitesini psikolojiyle destekleyerek ve gerçekdışılığını sahici olmayan bir gerçeğe doğru aşarak yorumlarız. Leo Perutz'un daha en baştan kendisini psikolojik bir kitap olarak sunan romanı *Kıyamet Gününün Efendisi*'nde (Albert Langen, Münih) Solgrub diye bir mühendis amatör bir dedektif olarak karşımıza çıkar ve insanlardan uzaklaşmış olması içinin buz tutmuş olmasıyla açıklanır ve bunun da nedeni silinmesi imkânsız olan korkunç bir savaş anısıdır. Gaston Leroux'nun dedektif figürü Rouletabille annesini hiç tanımadığı için mesleğinin gereği olan yalıtılmışlığa mahkûmdur ve Gaboriau'nun nakış gibi işlenmiş romanı *Lerouge Vakası*'nda keskin zekâlı Tabaret soruşturma hâkiminin neden gizli polisliğe gönüllü olduğu sorusuna şu yanıtı verir: "Açıklaması zor. Dertler, yalnızlık belki, ya da can sıkıntısı, sayın hâkim. Her zaman mutlu bir insan değildim (...). Şimdi rahatım yerinde, ama hep böyle geçmedi ömrüm. 45 yaşıma kadar tek bildiğim anlamsız bir yoksunluktu, her şeyi esirgedim kendimden..." Hepsinde, bu açıklanamayan olguya bir mazeret bulma çabası.

Estetik yaratıyı doğuran varoluşsal nitelik, dedektifin üzerini örttüğü figürlerin (tek istisna, Chesterton'ın yukarıda adı geçen, dedektifte rahibin varlığını kabul ettiği romanıdır) bulunduğu üst katmanlara nüfuz edemediği için, figürlerin özellikleri içkin ve psikolojik olarak yorumlanır ve sahici insanlığı tescil eden insani ifade biçimleri düzeyine yükseltilir. Kastedilenin adını dolaysız olarak ortaya koyma çabasıyla, fenomenler "*temps-espace*"dan (uzay-zaman) "*temps-durée*"ye (süre-zaman) aşkınlaştırılır. Dedektifin *a priori* yalıtılmışlığı, yaşanan zamanda onu kırmış olan bir olayın sonucuna dönüşür. Keza bakirliği yalnızlık demektir, işini mantıkla çözmesinin nedeni de şüphedir. Sözde-mantık kendini yine psikolojik kırılmanın koşullandırması içinde bulur; ancak ruhsal süreçler de tıpkı *ratio* gibi son nokta değildir; bu süreçleri belirleyen, içine girdikleri, sınırlarını ve düzenlerini de oluşturan ilişkidir. Psikolojik süreçleri temel alan irrasyonalizm, *ratio*'yu genel bağlamın içine oturtur oturtmasına ama bir taraftan hâlâ rasyonalizm gibi tek boyutlu olduğu için bu bağlamları çarpıtır da. Kesinlikle özerk olmayan rasyonel mantık, bu noktada ruhsal olanın türevine veya, Simmel'in sözleriyle, bu mantığa yönelen ve onun hâkimiyetine giren yaşamın geçici tezahürüne dönüşür – yani, her halükârda sağlam dayanakları yoktur. Rasyonel mantığın bu şekilde türetilmesi ancak onu gerekçelendirdiği ve buna bağlı olarak bağımsızlığını yok ettiği sürece meşrudur. Fakat dedektif figürüyle kastedilen, psikolojik olarak parçalanmış bir varoluş, ya da kendine içkin bir olayla başlangıçtaki yönünden sapmaya mecbur bırakılmış ve şimdi de kendini reddederek *ratio*'nun hizmetinde taş kesmiş bir yaşam değildir. Dedektif figürü daha ziyade, sırla bağlantı kurmak üzere, tamamlanmış bölgenin yaşamından çıkıp gelen figürün üstünü örter. Psikolojik olana doğru aşkınlaşma yarı yolda durur, figüre ruh üfler, ama bunu yaparken ruhun kendi kendini aşmasına izin vermez.

Kimsesizliğine rağmen dedektifin yol arkadaşlarıyla yakın ilişki kurmasına izin verilir. Sherlock Holmes'un yanında, denk olmamalarına rağmen ona derinden bağlı olan Dr. Watson vardır. Diğer önemli dedektifler de benzer şekilde güvendikleri birini alırlar yanlarına. Ama aynı tornadan çıkmış gibi duran bu refakatçiler üstadı günlük yaşamın hayhuyuna sokacak bir arkadaş olmazlar asla. Bu figürlerin birçok bakımdan örneği olan Watson'ın varlığı şununla gerekçelendirilir: O olmasaydı birtakım çıkarsamaların sadece nihai sonucunu bilecektik, bu çıkarsamalardan haberdar olmak için onun sırdaş olarak var olmasına muhtacız. Sırf biyografik nedenler söz konusu olsaydı Watson'dan vazgeçilebilirdi, ama onun devreye girmesi –tıpkı yaptıkları şair tarafından ölümsüzleştirilen kahramanlar gibi– dedektifin kendi yaşamını anlatma becerisi olmadığını ustaca ortaya koyar. Ancak kahraman ve dedektif aynı nedenlerle susmazlar: Kahraman kaderle konuştuğu için susarken, dedektif hiçbir kader onunla konuşmadığı için susar. Suskunluğunun açıklaması, varoluşa mutlak biçimde bağlanmış olması değil, tek bir söz etmesine dahi izin vermeyen *ratio*'ya bağlanmış olmanın varoluşsuzluğudur. Birinde "benlik" kendini trajik bir şekilde paramparça ederken, diğerinde parça parça olan "benliğin" karşısında bir "sen" yoktur artık. İşte bu yüzdendir ki namını yürütmesi ve gayrişahsi olduğu için karanlığa karışacak vakaları çözmesi için yanına bir sırdaş verilir dedektifin. Bu arada sırdaşın nasıl yapılandırıldığı dedektifin konumunu da bire bir belirler. Watson'ın muhteşem doğumundan beri doktorluk olan sırdaşın mesleği yollarını kesiştirecek kadar dedektifinkiyle benzerlik taşımakla beraber, o kadar da farklıdır ki birbirine karıştırılmaları söz konusu olamaz. Teşhis koyan doktor da görünürde gerçekdışı bir sezginin açtığı yoldan giden idrakiyle belirtileri ayrıştırarak, kendisine görev olarak verilen sırrı çözer. Böyle bakıldığında, kriminal bulgulardan suçluyu bulan dedektifinkiyle benzer bir işi vardır.

Fakat çıkarsama yöntemlerinin örtüşmesi nedeniyledir ki, dedektifin bu yöntemlere yüklediği anlam daha güçlü ortaya çıkar. Zira onun niyeti sağaltmak değildir; toplumun vücudundaki hastalık, çıkarsama için bir araçtır sadece. Doktorun durumunda soruşturmanın sonlandırılması kolaydır, bir sonuca da varılır; dedektifin durumundaysa, soruşturma sırf soruşturma için yapılır, bu yüzden sonuçlar soruşturmanın içinden sızar. Rasyonel sürecin kendi kendine yetmesi, düşüncesi –en azından niyeti itibariyle– insanı bütünsel olarak ele alan doktorun daha düşük mertebede olmasıyla kanıtlanır. Selameti getirecek olan ama aslında kurtarmak istemeyen sürecin, dışarıdan aynı amacı taşıyormuş gibi görünen doktorun sağaltımına bu kadar yaklaşması, sürecin dışarıya büsbütün kapalı olduğunu ortaya koyar. Yardımcı rolünü bir avukat üstlendiğinde de aynı etki hedeflenir, zira onun –dedektifin özel av sahasına sık sık girebilen– araştırma dürtüsüne de set çekilmiştir. Dedektifte kayıtsız şartsız gelişen, avukatta ve doktorda ise bir araç olan mantık ilkesi, diğer refakatçi figürlerin aksine, işini dedektif gibi kukla insanlar arasında görmeyen kimyagerde zirvesine ulaşır. Kimyager zaferlerini, kötü sonsuzluklarını her türlü ilişkiden azat olan *ratio*'ya açan atomların dünyasında kutlar. *Ratio* bu dünyada salt niceliklerin peşinden gider (tabii sonunda elinden kaçacak niceliklerin, zira yakalanacak olsaydılar olumsuz ebediyet ortaya çıkardı); proton ve elektronların gezegenler sisteminde yaratıcı Tanrı gibi dolaşır, evrenin nihai formülünü boş yere ararken onları dolaşıma sokar veya parçalar. *Ratio*'nun takip ettiği ve meşruiyetini varoluştan kopup hiçliğe karışan maddeden alan bu yol, toplumun atom kompleksi içinde hüküm süren dedektifinkiyle bire bir örtüşür. Gizli kralın etrafına toplanmış sarayın ileri gelenleri böylece başka bir anlam kazanır: Dedektifte vücut bulan ilkenin mahiyetini eksik cisimleştirerek dışa vururlar ve kendisini özerk olarak gösteren bu ilkenin insanı içine ittiği bitmez tükenmez âlemi yansıtırlar.

Polis

POLİSİYE ROMANIN başkahramanı, polis ile suçlu arasında, onların üzerinde bir yerde, onlarla birlikte ve onlara karşı hareket eder. Estetik biçimlenimin bütünlüğü içinde polis ve suçlu rasyonelleşmiş toplumun önemli güçleri haline gelir ve stilize edildikleri için üst katmandaki toplulukta tekabül ettikleriyle ilişkilendirilebilirler. Onlara yüklenen anlam dedektifin polis ve suçluyla kurduğu istikrarsız ilişki yorumlanarak ortaya çıkarılabilir. Polisiye romanda bu ilişki, sonunda açık açık hakiki olanı ifade eden aşma hareketlerinin başladığı noktadır.

Prusya Umumi Ulusal Kanunu şöyle der: "Kamu huzurunun korunması için gerekli kurumların inşa edilmesi, güvenlik, düzen ve halkı ya da tek tek halkın üyelerini yaklaşmakta olan tehlikelerden korumak, polisin görevidir." Polisiye romanda da polis salt yasal bir kurum olarak sunulur ve ona atfedilen yetkiler hiçbir üst güce tabi olmayan bir tabi olma hali ortaya koyar. Asayiş bürosu memurlarının görevleri sınırlıdır, Scotland Yard'ın cinayet bürosu polisleri savcılığın muvafakatiyle işini yapar. İster olayın tespiti ya da araştırılması, isterse katilin yakalanması olsun, yapılacaklar ve bunların sıralaması her zaman nesnel genel kurallara bağlıdır. Dedektif de bunlara uyar (en azından uyması gerekir) ve her zaman resmi kurumlarla işbirliği içindedir. Polise dayatılan bu yükümlülükler, faaliyetlerinin amacı dedektifinkiyle aynı olsa da onunkinden farklı bir görev ifade eder. Polis suçluyu takip ederken yasal araçlara başvurup, baştan itibaren sağ-

lanan olanaklar dahilinde rasyonel adımlar atar; dedektif ise her koşulda *ratio*'nun kendisini temsil eder, yasal yöntemlere en iyi ihtimalle uyar. Poliste toplum çıkarının önceliği idraki işe koşar ama ona tamamen teslim olmaz; dedektifte ise, her durumda özerkliğiyle toplum çıkarının emrinde olduğunu düşünmeyen, serbest davranabilen bir idrak hüküm sürer. Polisin idrakin egemenliğini temsil etmek yerine –doğrudan idrakten değil, öncelikle iyi bir yasal işleyişin gereklerinden kaynaklanan– normlara uyması, hem –normların koruduğu toplumun ona bahşettiği– otoriter iktidarı, hem de toplum içinde bürünebileceği örgütlenme, yani polisin salt yasal görevler üstlendiğinde asla ayakta tutamayacağı örgütlenme biçimini kanıtlar. Toplumsal zorunluluklardan doğmuş ama resmi bir kuruma dönüşmüştür polis. Gece devriyelerinden tutun Bertillon biyometrik sistemine varıncaya dek polis aygıtının tamamına, yasal olanın sınırlayamadığı *ratio*'nun temsilcisi olan ve toplumun bahşettiği bu aygıtı kendi başına yaratamayacak dedektifin de eli mahkûmdur. Dedektif kendini bu kurumla özdeşleştirdiğinde özerkliğini yitirir, bu yüzden mevcut kurumla kendi hedefleri ile toplumun hedefleri örtüştükleri sürece ilişkilenmelidir. Hatta polise, dilekçe veren biri olarak bile yaklaşabilir, zira *ratio*'nun projeleri duruma göre bazen ahtapot kollarına ihtiyaç duyar.

Polisiye romanda polis daima hizmete hazır görünür, ama efendisinin adını hiç öğrenemeyiz ve kimsenin görevlendirmediği işler yapar. Bu görevi veren olsa olsa bizzat yasallığı temsil eden, yani toplumun tamamını kapsamayan bir toplum olabilir. Ancak paradoksal duruma eklemlenebilmeleri için, polisin yetkilerinin şüphe götürmeyen, sorgulanmayan bir kaynaktan gelmesi gerekir. Diyelim ki bu yetkilerin kaynağı kamu hukukuysa, toplumun tamamını kapsayan bir iktidara dayanmaları ve yeri geldiğinde bağışlama veya afla sınırlanmaları şarttır. Bu durumda polisin yetkileri özerklik iddiasında değildir, geçersiz kılın-

ması halinde kendini koruyamayan bir hukuktan doğarlar. Böylece toplumun –ne kadar yoldan çıkmış olursa olsun– bir bölümünü diğer bölümüne karşı münhasıran koruyan resmi kurumların düzenlemeleri yasaüstü sırra bağlanmış olur. Bu sır karşısında toplumun iki bölümü paradoksal bir şekilde birlikte yer alır ve yasa mutlak geçerliliğini yitirir. Yasanın icra organları ancak yasaüstü olanla bu dolaylı bağıntı sayesinde meşruiyet kazanır. Bu organlar yukarıdan kabul görmedikleri sürece, yaşlı cadı yokken kör bir öfkeyle fır dönen süpürgesine benzerler. Yasal olan böylece, askıya alınabilecek etik karardan doğan ahlaki bir olguya dönüşür. Ve yasal olanın temsilcisi olan polisin de kendini meşrulaştırmak için –tamamlanmamış halde duran– hukukun sınırları içinde kalması gerekir. Polisiye romanda polisin en üst makam olması, özgürleşmiş *ratio*'nun estetik bir biçimde paradoksu düzleştirdiğinin işaretidir. *Ratio* burada evrensel ilke olarak, insanın varoluşunun önkoşulu olan gerilimin içinde bulunan –ve bulunmayan– bütün güçleri yok eder: Hukuk ve hukukun çiğnenmesi, yasal olan ve yasa karşıtı olan... birbirlerini dışlasalar da birlikte var olan bu antagonizmalara artık hangi adlar verilmişse.

Böylece, sosyal bütünü yukarıdaki katmanla birleştiren ve sırla kurulan belli bir ilişki içinde konumlanmış olarak oluşan ve bir bütün halinde temelini attıkları yaşamın içine paradoksların girmesine izin veren kilise ve –bir ölçüde– devlet gibi oluşumlar da yok olur. Geriye kalan gerilimsiz ve salt atomlardan oluşan bir toplumdur. Bu toplumda insan denen ara varlığın paradoksal durumu sadece bir olgu olarak vardır artık, yaşanan, deneyimlenen bir şey değildir. Bu haliyle yasallık –ki aslında bir vargı değil sonuçtur– toplumda mutlaklaşır; kapsamı geniş olan toplum kavramı yasalara uyanlara indirgenir. Bir başka deyişle, toplumdan dışlanan yasadışı eylemlerle kurulabilecek her türlü çatışkılı bağlantının koptuğunu gösteren bir daralmadır bu. Kavram

daralmazsa, bu kez o kadar genişler ki yasal olanın çelişkili mahiyeti asıl anlamını kaybeder ve bütünün içine tamamen çekilerek tanınmayacak hale gelir veya göz ardı edilir. Artık gerilimli ortamda geçerli yasanın anlamsız bir artığına dönüşen yasal yine de her zaman kendini en üst kategoriye yükseltir ve bu arada tuhaf bir şekilde onu yükselten *ratio*'yla teması yitirir. Yukarıdaki sırdan doğan yasa bu sırra bağımlı olduğunu inkâr etmezken, –kendini sırrın yerine koyduğu sürece– *ratio* ile ondan bağımsızlaşan yasallık ilkesi arasında uçurum oluşur. Bu ilişkinin kopmasına neden olan *ratio*'dur. Ne kadar rasyonelleşmiş olursa olsun, *ratio* onu kendine mecbur bıraktığı sürece, yasallık kendini onun içine kapatmak zorundadır. Yasal, –bütün saygınlığını borçlu olduğu– *ratio*'dan bağımsız olduğunu iddia etse de, aslında kötü bir örnek olarak önünde duran *ratio*'nun yaptığını yapar. Böylece özgürleşmesinin tutarsızlığı kendiliğinden çıkar ortaya: Geçerli kılan koşulun bastırılabileceği yanılsaması, *ratio*'nun kendi emrinde olduğunu düşündüğü yasallığın onun buyruklarına kulaklarını tıkamasıyla saçmalık derekesine düşürülür. Yasallık, insan kılığına bürünmüş hali olan polis aracılığıyla, polisiye romanda da *ratio*'yu temsil edenden uzaklaşarak ve onun yasallığına tabi olmayı her türlü reddederek intikamını alır. Polisiye romanlarda polis, biçimsel olarak, dar anlamıyla toplum adına görev yapar; ancak toplum yukarıda bir oluşumla bütünleşemediği ve kendi içine kapanmaktan kurtulamadığı için, biçimden yoksun bir uluslararası alaşım olarak, sadece yasal olmaktan ibaret olduğu, sadece kendine yetebildiği ve neye yettiğinin farkında olmadığı için, polis yasallık ilkesinin vermediği ve veremeyeceği talimatlara göre hareket eder – yoksa özerklik iddiasından vazgeçmesi ve soruşturmayı bizzat yürütmesi gerekir ki bu da öncülleriyle çelişir. Polis bu haliyle Morgenstern'in "Ginganz" şiirindeki çizmeye benzer:

"Aniden, tarlaların ortasında,
Kurtar beni, der çizme!
Hizmetkâr bunun üzerine:
O mesele değil, efendim de,
Söyler misin kimden?"

Polis kendini yukarıya doğru kapamış toplumun tek yürütme erki olarak gerçek kararlar almaz, daha çok keyfi, iradi davranır, çünkü iradesi seçilmiş değildir. Hue de Grais,* polisin bu şekilde bir devlet organı olarak elde ettiği özerkliği, doğrudan ve hızla müdahale etmek zorunda olmasıyla gerekçelendirir. Kitapta ayrıca, polisin etkinliğinin özellikle olası ya da sadece olasılık dahilinde olan olaylar ve eylemleri konu ettiği ama çeşitlilikleri itibariyle önceden tespit edilmeleri imkânsız olan hayata dair her şeyi özellikle dikkate almak zorunda olduğu da yer alır.

Böyle bir özgürlüğe sahip olmak polis için mutlaka gereklidir, zira ancak salt niceliğe indirgenmiş olayları hesaplamak mümkündür. Oysa mevzuatın, gerilimden kurtulmuş hayatı bütünüyle kavraması mümkün değildir. Öte yandan bu özerkliğin meşru olması için, inisiyatif alabileceğini düşündüğü durumlarda bile, polisin başvurabileceği yöntemleri belirleyen, aynı zamanda sınırlayıp yaptırıma tabi tutan bir yetki düzenlemesi şarttır. Yasal süreç bu paradoksu kendisi var etmediği için, sürecin özgürlüğü ancak süreç gerçeği paradoksal durumuna göre değerlendiren kararlardan doğduğu takdirde talimatlardan bağımsız hale gelir. Yasal sürecin devletin yasalarıyla düzenlendiği durumlarda bu türden kararları vermeye yetkin ya da en azından –devlet sosyal bütünü yukarıdaki sırla ilişkilendiren bir oluşum olduğu sürece– bu kararlardan tecrit edilmemiş bir garantör var-

* *Handbuch der Verfassung und Verwaltung in PreuPre und dem Deutschen Reiche* (Prusya ve Almanya İmparatorluğu'nda Anayasa ve Yönetim El Kitabı), Berlin, 1907, 18. baskı, 220. madde, s. 324.

dır. Sadece yukarıdaki sırla kurulan ilişkiden kendileri de gerçek olan ve gerçeklikle ilişkilenen kararlar doğar. Bu nedenle –anlamı salt yasallığın kontrolsüz bir şekilde şaşkın şaşkın salınmasından ibaret olsun istenmiyorsa– polisin özgürlükleri de bu ilişkiye dahil edilmek zorundadır. Polisin özgürlükleri polisiye romanda yozlaşarak, ona yetkisini verecek hukuku da reddeder ve kör bir keyfiliğe dönüşür. Bu özgürlükler, yasayı da kapsayan ama sadece yasa içinde de hareket etmeyen kararlardan doğmaz, gerçekliği bir engel olarak görmeyen yasadışılıklardır. Polisin özgürlükleri sayesinde yasadaki sürekli kontrol gerektiren katı kuralların, sabitlemelerin neden olduğu yetersizlik bertaraf edileceğine, –paradokstan kaçıp kurtulmasından doğan tek taraflılık içinde donup kalacak– özgürleşmiş yasallık bu kurallar içinde kontrol edilmeksizin eylemine devam eder. Kendini tek başına inşaya devam ettiği için, yasal olan, örneğin ilişki içinde verilen bir kararın aksine, gerçeklikle hakiki bir ilişki kuramaz, –yasallığı temsil eden kurum kendi görüşlerine göre hareket etmese, gerçekliğe daha bağlı kalabilecekken– her türlü bağını yitirir onunla. Polisin özgürlüğünün kesin tanımların esaretinden kurtulması, yasal düzenlemeleri devredışı bırakarak her özel durumda yaşamın koşullarına uygun biçimde gereğinin yapılmasına hizmet etmek değil, yasal düzenlemenin özerkliğini doğrulamak ve görünürde onlardan bağımsızlaşarak ve sınırlarını aşarak, insan ilişkileri örgüsüne gitgide daha derinlemesine girmektir. Kısaca, yasal olanın, ajan-provokatörlerin taşkınlıklarına, kafesini kıran vahşi hayvanların kaba tahripkârlığına benzer etkiler hedefleyen ve Hue de Grais'ye göre* sürekli hukuku güvence altına almak adına kendi keyfiliklerine zorlayan bir şekilde zincirinden boşanması. Yasallık ilkesinin kontrolsüz biçimde güçlenmesi felsefi bir sistemin genişleyip büyümesine benzer.

* *A.g.y.*, s. 324.

Düşünce, ancak varoluşun taşıdığı sınırlılığı kabul ettiği ölçüde kavrayabilir gerçekliği. Demek ki hedefine ulaşmak için, düşünce kendini ara konumdan kurtaracağını zannettiği özerklik iddiasından vazgeçip şeyleri, bütünlüklü insanı ele geçiren ilişki içinde deneyimlemelidir. Bilgide ilerleme, kendini mutlak gören öznenin kendi başına gerçekleştirebileceği bir bilgi ilerlemesinden ibaret değildir; ilerleme yukarıya yönelmiş insanın gerçeklikle ilişkisinin gelişmesine bağlıdır; bu yüzden ne sadece bilgide bir ilerleme, ne de sadece bütünlükle bağlantılı olanın onunla varoluşsal ilişki içinde olması sayesinde –ama salt düşünce aracılığıyla değil– ulaşabileceği bütünlüğün bilinmesinde bir ilerlemedir bu. Bağımlı olduğunun bilincinde olan benlik ancak aşkın özneye indirgendiğinde, mutlaklığı sayesinde dünyayı kavradığını düşünebilir ve bütünlüğü kapsayan bir sistem fikri oluşabilir. Tıpkı yasal olan gibi, sistem de kendini bağlantının dışında olumlar ve sistemin bütünü kuşattığını zanneden tasarımları, tıpkı keyfi yasal faaliyetler gibi varsayımlardan ya da deneyimlerden hareket eder ve gerçeklikle haşır neşir olmaktan vazgeçerler. Gerçeklikle ilgilenecek olsalardı, bütünlük kendini onlara ancak gerilim içinde sunar ve bu şekilde bilgi elde etmenin sonucu, bilginin devamlılığı olmazdı, zira devamlılığa ancak bütünlüklü insanın deneyiminin bağlantısı olarak sahip olunabilirdi. Bunların toplamı dünyaya kadar uzanıyor olabilir, ancak öğeleri birbirlerinden gizlenmektedir ve aralarındaki ortak nokta üretilme yöntemleri değil, aynı gerilimle bütünleştirilmiş olmalarıdır. Oysa düzenli deneyimlerin toplamının çarpıtılması olan sistem, sonu daha en baştan belirleyebileceği iddiasındadır ve böylece tıpkı yasal olandan kopan yasa gibi, kurucu ilkesi gereğince bütünselliğe ulaşır. Bunu yaparken söz konusu ilkeyle ne kadar ilişkilerse gerçeklikten o kadar uzaklaşan sonuçlara doğru ilerlerler. Poe'nun daha önce değindiğimiz "Çalınmış Mektup" öyküsünde Dupin kendinden gayet emin şöyle der: "(...) Komiser ile adam-

larının sık sık yanılmalarının sebebi öncelikle başkalarının düşüncelerine nüfuz etmede başarısız olmalarıdır; ikinci olarak da karşılarındakinin zekâsını yanlış değerlendirmeleri, daha doğrusu hiç dikkate almamalarıdır. (...) Bu yüzden polis kendinden farklı hilelere başvuran, kendinden kurnaz biriyle karşı karşıya kaldığında, ondan daha zekiyse bile başarısız olur. Polisin araştırma sistemi her zaman aynıdır: Özel bir vaka ya da özel bir ödül polisi gayrete getirdiğinde bildik yöntemlerini peş peşe sıralamaktan daha iyi bir şey gelmez aklına, sistemi değiştirmeyi hiç düşünmez." (Felsefi ya da hukuki) Sistemin ulaştığı bütünlük, gerçeklikleri deneyimlemenin aleyhine sistemin genişlemesidir. Bütünlüğün sunduğu bütün, –içinden deneyim çıkarılmak istendiğinde bilgiye kendisini hiçbir zaman kesin olarak sunmayan– gerçeklik bütününün üstünü örter.

Polisiye romanda yasal olanın savunucusu polis, yetkisini daha üst bir yasal kaynaktan almayan bir konumda olduğu için yükümlülükleriyle ilgili hükümlerin kendileri dışında bir anlamı yoktur. Polis kurumları ve uygulamaları sadece "kamu ya da onun tek tek üyeleri" için geçerlidir. Nitekim yasal olanın yukarı katmandan kopması halinde, zaten kamu ya da tek tek üyeleri kalır geriye. Kilisedeki cemaat bir sırra yönelenleri birleştirirken, kamu birbiriyle ilişkisiz figürlerin yan yana gelmesiyle oluşur ve mensupları arasında yüzeysel de olsa bir ortak yön oluştuğu anda kamu olmaktan çıkıp topluluğa dönüşür. Kamuyu oluşturan kitle ayrımsızlık içindedir, yasal değildir, hele yasadışı hiç değildir; *ratio*'nun anlamları havale etmek istediği hiçliğe yakın bir konumdadır. Henüz tam anlamıyla yasal olmayan bu kitlenin polisten yardım istemesi, yasadışının yokluğunun yasal telakki edildiğini gösterir. Alt katmanda *ratio*'nun egemenliği ölçüsünde sıfıra yaklaşan (ya da hipostazlaştırılan ve adım adım ulaşılan, ama yine de sıfıra varan) sonsuzluk dışında bir nötr durum olmadığı için, bu durum katmandaki durumuna bağlı olarak, ya-

sayı ve kamunun içinde eriyip giden yasallığı barındıran yasanın üst sınırındaki duruma denk düşer. Kamunun sokaklarda, otel ve salonlarda görülen hali hiçbir sır içermez, gizli bir içi saklayan dış yüz değildir. Daha ziyade *ratio* iç'i sürgün ettiğinde, hesaplanabilir, soyut, herkes tarafından ulaşılabilir boyut olarak ortaya çıkan kamusallık veya aleniyet, sırla kişisel ilişkinin yerini alır. Ancak bu ilişkinin kurduğu ortaklık kesinlikle kilise cemaatinin kamusallığıyla aynı özelliklere sahip değildir. Kimi çağdaş şair ve mimarların tasarladığı, bütün hayatın içinde cereyan edeceği cam ev veya bina fikrinin temelinde hiç kuşkusuz kamusallığı vurgulama arzusu vardır. Bu düşünceye göre, ortaklık arttıkça özel olan yok olmaz; ortaklığı olduğu gibi –kendi önkoşulu olan– bireysel varoluşu da ortadan kaldıran yoğunlaşmış bir kamusallığa karışır. Zira kendini son nokta olarak gören kamusallık, kendinden bağımsızlaşan bireysel herhangi bir şeye tahammül edemez ve kamusallığı meydana getiren öğeler, onun öğeleri olmak dışında hiçbir şey değildir, aksi takdirde *ratio* tarafından kavranamazlar.

Polisin görevi işte bu –henüz Bir Şey olmayan– kamusal hayatın huzur, güven ve düzen içinde yürümesini sağlamaktır. *Ratio*'nun kontrolündeki –yasal olanın içinde büyüyüp serpildiği ya da ona meylettiği– ayrımsızlık, tamamlanmış bölgedeki varoluşla aynı kategoridedir. Ayrımsızlık buna benzemeye çalışır ve, yetmezmiş gibi, yönelimli hayatın ulaşmaya çalıştığı yasanın üst sınırı çevresinde bulunan öteki ayrımsızlığı da –gerilimsizliği sayesinde– çarpıtır. İlişki içinde yasa ihlal edilirse, *ordo*'nun varoluşuna meşruiyet kazandıran sorgulamaya maruz kalır. Öte yandan kamusallığın nötrlüğü yasal olanın ihlal edilmesi anlamına gelmiyor kesinlikle, öyle olsaydı paradoksal biçimde yasal kategorilerin temelini ortadan kaldırırdı. Yasal olanın kararsızlık içeren ön evresi olarak bu nötrlük hiçbir şey ifade etmeyen yasallığın bir parçasıdır; dolayısıyla da yasanın kapladığı orta ala-

nın yanı sıra yukarı doğru çözülüp dağılması anlamına da gelen bir durumu ifade eder. Böyle bakıldığında ayrımsız toplumsal hayhuy içinde muhafaza edilmek istenen sükûnet, yasa içindeki ve yasa sınırı ötesindeki sükûnete tekabül eder. Ancak bu sükûnet birinde, bütün telaş ve çatışmanın tedirginlik içinde teslim olduğu huzurun ilk ışıklarıyken, diğerinde huzur, kuvveden fiile çıkmamış yasadışının korunmasının adıdır. Birincide kabul edilen biçimlerde hareketliliğini ve biçimlerin yok olup gittiği sessizliği ifade ederken, ikincisinde olumsuz bir şeydir, içi boş yasal sabitlemelere aykırı tezahürlerin dışarıda bırakılmasıdır.

Polisin kamuya sağladığı güvenlikte de aynı şey söz konusudur. Bu güvenlik, yasalara var olanı kuşatan yasaları içine alacak ve yasaların belirsizliklerine bir yönelim kazandıracak yerde, kitleye, hedef tanımayan ve sanki bütün hedeflere ulaşılmış gibi davranacak kadar yönelimden yoksun olan bir ayrımsızlık temin etmekten başka bir şey yapmaz. Polisin lütfunun kurduğu düzen, –zamanüstü sırla yüz yüze olduğu için bir nebze düzen içeren– insanlar ile şeylerin ortaklığını hedeflemez, aksine hiçbir şekilde insanlar arasında cereyan etmeyen trafiğin düzen içinde seyretmesini sağlar. Bu düzen var olanın kalıntılarını içerir, durağandır, bir anlam içermez ve "sayı ve rakamlar"ın kullanımını asıl sorundan bihaber, kısır oyun kurallarına tabi tutar. Bu şekilde düzenlenen gerçeklik, hakiki ve bu yüzden de müphem olan düzenin ulaşamayacağı bir istikrar intibaı yaratır. Gerilimden kopan karışıklık, zamandışılığı negatif olarak zamanüstünü yansıtan rasyonel koyutlar yüzünden hem dağılır hem yoğunlaşır ve birden fazla olan anlamlarını koruyarak içerikleri kendisiyle ilişkilendirmek yerine, anlamdan yoksun çeşitliliği tek anlamlı olacak biçimde düzenler. Bu düzen Kant'ın saf aklını örnek alarak dünyaya zorunlu yasalar koyar, ama diğer yandan ne dünyayla ilişkilidir ne de yasa koymaktadır. Bu düzen hakiki düzenin karikatürüdür ve hakiki düzenin geçiciliğini son noktaya ka-

dar ilerletir, çünkü kendini her zaman gerilim içinde yeniden kurması imkânsızdır. Ve düzen böylece –tıpkı sükûnet ve güvenlik kategorileri gibi– yasaya uygun hayatın çarpıtılmış halinden hayatın temeli olan yasaüstünün ters görüntüsüne dönüşür.

Polisiye romanda polis yasadışı olanla sırf mücadele aşkıyla değil, yasallık ilkesinin kendisine verdiği yetkilere dayanarak mücadele eder. Polisin faaliyetlerinin bir hedefi vardır, ama sadece görünürde bir hedeftir bu, çünkü köklerinden koparılmış olan yasallık kendi anlamından yoksun bırakılır. Dedektifte süreci başlı başına bir hedef haline getiren sınırlı *ratio* etkinken, polis *ratio*'nun iktidarında anlamını yitiren bir sonuca ulaşmaya çabalar. Polisin temsil ettiği yasallık, biçimselleştirmedir – içi boşaltılmış, tek anlamlı hale getirilmiş biçimsellik, yani tamamlanmış bölgeye ait (ama sadece ona ait olmayan) pozitif kategoriler. Bu kategorilerle bağlantı devam edebilseydi, yasal da buna ayak uydurur ve polisin faaliyetleri kapsamlarını sınırlayan bir esasa göre ilerlerdi. Ama bu faaliyetler anlamsal kökenlerinden koptuklarında, geriye sadece biçim olarak "Bir Şey" kalır ve biçimin ifade ettiği şey eksilmiş ve faaliyetler tarafından ulaşılmaz olur. Hükmeden *ratio*, faaliyetleri içine giremeyecekleri gerçek'ten koparır ve o zaman bu faaliyetler iç içe geçmedikleri gerçekliğin taleplerini yerine getirmeye çalışır. Polisin araştırması, tıpkı gerçeğe ulaşmaya çalışan düşünce sistemi gibi, sonuçsuz kalır. Bu sistem sadece kendilerini yaratan, birlikte yaşamdan kopmuş *ratio*'nun taleplerine uysaydı, verili şeyleri, özleri ve buyrukları özümseyip kullanamayacak, dünyasız bir süreç olarak kendi içinde seyredecekti. Oysa dışlanmışlığının pişmanlığıyla sistemin yaptığı, terk edilmiş durumdaki Olan'a kendini yeniden ve aralıksız olarak kabul ettirmeye çalışmak ve mükemmele ulaşabilmek için feda ettiği dünyanın içeriklerinin yeniden hesaba katılmasına yönelmektir. Bu ilişkide şu çıkar ortaya: Etik buyruklar, tarihsel karakterler, hatta ilahi vahiyler bile, yani ger-

çek olan ve gerçekliğe el atan her şey, görünürde –gerçekliği tek başına sarsıp bozamayan– sistemin içinde birbirine kavuşmayı adeta yüceltir. Fakat sistem, gerçekliğin sorularına yanıt verebilmek için, –sorulardan kaçan ya da sorular henüz işitilmeden, algılanmadan cevap veren– ilkeyi ele vermek zorunda kalır. Sistemle iç içe geçmiş "Bir Şey" en fazla sisteme rağmen sistemin içinde yer alabilir. Ama sistemden ayırt edilmesini sağlayacak bir biçimde yer almaz kesinlikle. "Bir Şey"in ne ölçüde sisteme dahil olduğunu öncelikle akıl yürütme zincirinin kırıldığı noktalarda görürüz, çünkü bu noktalarda "Bir Şey"in kendi kendine yetmediği ortaya çıkar. Kant'ın Fichte'den tutun yeni-Kantçılara varıncaya kadar takipçileri, keyfi bir şey olarak gördükleri *kendinde şey*'i bertaraf etmeye çalışmışlar, gelgelelim bunu yaparken kendileri tek boyutlu sistemin keyfiliğinin esiri olmuşlardır. Çünkü sistem, düşüncenin kibirle gerçeklikten kopması sayesinde oluşur ve –nasıl ki polisiye romanda stilize edilen polis "Neden?" sorusunda ısrarcı değilse– sistem de gerçeklikten bir kez koptu mu bir daha geri kazanamaz onu. Öte yandan bu soru polisi farkında olmadan peşinden sürükler ve –ortadan kaybolmuş bir hedefin hizmetinde olmasaydı polisi içine çekip yutacak olan– süreçten uzaklaştırır.

Suçlu

POLİSİYE ROMANDA SUÇ, polisin engellemesi gereken bir tehlike olarak kavranır. Bu bağlamda polisiye roman yüksek katmanlardaki bulguların aşağı katmanlardaki bulgulara genel olarak dönüştürülmesinin doğurduğu sonucu teyit eder – yani, kendinin bilincine varmış *ratio*'nun egemenliğindeki yasa karşıtı, yasallık ilkesinden türeyen olguların karşısında saf içkinlik içinde bulunan, bağlantısız bir noktasal olguya dönüşür. Polisiye roman aşılmadığı sürece suç karşımıza cinayet, hırsızlık ya da –anlamını kabul edilen yasadışılığı içinde tüketen– başka bir bağımsız olay olarak çıkar. Fiil gibi fail de yasal olanın olumsuzlanmasından başka bir şey değildir: Dar anlamıyla toplumun bütününe dahil edilmeden huzurunu kaçıran bir unsur. Yasal olanda, yasa daima sorunlu olan varlığını kaybeder; yasadışılık içindeyse yasa karşıtı olan, belli durumlarda mahrum bırakılamayacağı hakkı kaybeder. Geriye, paradoksal etkileşimiyle birlikte yasaüstü olanla ilişkisi de yitip giden karşıt eylemler kalır. Günahkârı ve dürüstü bilmek demek olan gerçek ikiliğin temeli diyebileceğimiz estetik biçimlenim, bu parçalanmış eylemlerin ancak antitezini saklar içinde. Bu antitez de, sistemin içinde, yasadışı olanı ya fesheden ya da kendisinin bir parçası olarak muhafaza eden bir süreçle birbirine karışır.

Ratio'nun noktasal bir malzemesi haline gelebilmesi için yasa karşıtı olanın, kendisini yasaüstüne bağlayan ve yasal olanın üvendiresine dönüştüren ilişkiden koparılması gerekir. Bu

zorunluluk romanda yasa karşıtı olanın estetik düzlemde bir görünüşe dönüştürülmesiyle yerine getirilir. Nasıl ki düşünme edimi aşağı katmanlarda kavrayamadığı içerikleri –Olan, her durumda geri geldiği için– yok edemiyor ve bu yüzden bağlantısız konumlarından hareketle onları yeniden inşa ederek tözlerinden mahrum bırakıyorsa, estetik bütünlük de tüm fenomenleri alıp bir kompozisyon içinde düzenleyerek hükümsüz kılar. Kötülüğün inatçılığı, temel gücün körlüğü, ara bölgelerde yolunu şaşırmış ihtiras ve öfkenin şeytani yüzü, başkaldıranların işlediği kahramanca günah ve cürüm: Burada yasadışının bütün kategorileri hangi katmana ait olduklarına bağlı olarak az çok çarpıtılarak muhafaza edilir. Ama bu kategoriler yasadışının özünü tarif etmek yerine ondan azat olur, bu yüzden *ratio*'nun kavrayabildiği özsüz yasadışı olguların içi boş kabuklarından ibaret olan oluşumlara dönüşürler. Yasadışı bir olaya "Olan" damgasını vuran bileşenler ondan koparılır, anlama yabancı eylemlerin kılık değiştirmiş hali olarak kullanılırlar ve böyle eylemlerin geçersizliği bu bileşenlerin bu şekilde devreye sokulmasıyla iki yönden kanıtlanmış olur. Gerçeklikte bir cürüm eylemi kendinin gerekçesi olan ve ona çokyönlü bir anlam katan bir tutumdan kaynaklanırken, polisiye romanda yasadışı eylem ona atfedilen sebebe anlam kazandırır. Zira romanda, sebep –lanetlenecek ya da haklı görülecek– ilk veri değil, kendi kendine yeten bir bulgunun işe koyulan *ratio*'ca soruşturulması gereken türevidir. Vurgu her zaman için sürecin dünyevi sırrı üzerindedir; aslında bu süreci taşıması gereken içsellik de sadece sürecin anlaşılması için ne kadar gerekliyse o kadar kullanılır. Sürecin içinden çıktığı çekirdek değil, edebi uyarlamasıdır. Süreç orta konumdan ayrılınca ruhsal olan da çok dikkate değer olmayan evrensel insani içgüdülere indirgenir: Para hırsı, intikam arzusu, cinsel tutkular ideolojik altyapılar olarak, sonradan yakıştırılan gerekçeler olarak devreye girer. Ama ruhsal olanın atomize edilmesinden kaçınılsa ve

edebiyat ihtirası şeytani bir suçlu karakteri yaratmaya çalışsa bile, konunun gelişmesinde şeytanilik kesinlikle rol oynamaz; yaptığı daha çok, konuyu idrakin aşması gereken bir sis bulutu gibi sarmak ve zafere ulaşmasını zorlaştırmaktır. Eski romanlardaki yüceltilen kötü adamdan Sherlock Holmes'deki korkulan düşmana varmak için hâlâ uzun bir yol vardır. Bu eski romanlarda cürüm her zaman *kitsch* bir kişisel tutkudan türetilirken, yenilerde şeytanilik, suç eylemini çözerek şeytani efektin kaynağını donuk gün ışığına sürükleyen ve çarpıtarak dönüştüren çıkarsamaların parlaklığında solar. İlkinde suçlunun özünde tahrip edilemez bir esrarlı güç vardır, diğerinde ise esrar bir yanılgıdır ve ancak anlaşılmaz olan şey mantıkla alt edilemediği sürece aldatabilir. Tekinsiz olan, ne tamamlanmış bölgenin sırrına işaret eden karanlık ruhun yüklemidir, ne de suç eylemine eklemlenerek onu karanlık âleme indirir – onu yaratan, henüz araştırılmamış bağlantıların son halkası olarak toplumsal hayhuyun pürüzsüz seyrini aniden sekteye uğratan bir bulgunun içerdiği muammadır. Her biri kendi içine kapalı bir dizi birimden oluşan bu bağlantılar idrak tarafından açığa vurulduğunda, birimlerin çıplak sıralanışı bütün tekinsizliğini yitirir, çünkü birimler mantıksal ve kavranabilir şekilde birbirine eklenir. Oysa oluşumların bir anlamının olduğu katmanlarda yasaya karşı suç işleyen günahkârın tekinsizliği işlediği suç ortaya çıktıkça artar. Günahkâra yaklaştıkça, *ratio*'yu ele geçiren varlığı daha karanlık ve korkutucu olur. *Ratio* ancak kendisi ışık saçtığı ve birbirinden bağımsız olgular arasında dolaştığı sürece bu karanlığı bertaraf edebilir. Bu durumda tekinsiz olan, sadece şeylerin tehditkâr bir tavırla düşünme eyleminin karşısına dikilmiş gibi göründüğü, bilinmeyenleri henüz hesaplanamayan tuhaf bir denklemi sahneleyen şu geçici durumdur.

Öte yandan usta dedektif inatçı X'in sırrını çekip alınca elinden, korkuluğa dönüşen katil yıkılır ve nihai sürecin, çıkarsama-

nın zarafetiyle kendimizi evimizde hissederiz. Bu prosedürün zaferiyle polisiye romandaki esrarın insanı içine sürüklediği panik de ortadan kalkar. Burada nefesleri kesen, olayın gücü değil, olguyu belirleyen nedensellik zincirinin saydam olmayışıdır. Gerçek hayatta korkuyu bütün hücrelerimizde hissedeceğimiz bir tiyatro yangını ya da bir rüya görüntüsü yerine, *ratio*'nun hüküm sürdüğü alanda panik, kendi başına panik çıkarmayan olguyu açıklayacak en küçük bir gerçekliğin olmamasıyla yaratılır. İnsanın ürperti duymasının nedeni idrakin başarısız olmak istemesidir, ama idrak felç olsa bile ürpertiler yüzünden olmaz. Hayvana dönüşmüş yaratık, her şeyi yiyip tüketen doğa güçleri, mevcudiyetleriyle tir tir titreten anlamsız olağandışı olgular: Bunların hepsinin varlığı abartılır ve maskeleri düştüğünde ortaya çıkan yasadışı olanı sıradanlığı içinde esnerken buluruz. Gaston Leroux'nun *Siyahlı Kadının Parfümü* adlı romanında öldüğü zannedilen suçlu Darzac'ın tekrar ortaya çıkışı, bu arada yeniden evlenmiş olan eski karısını dehşete düşürür. Eski şatoda akıl almaz bir katilin sürekli pusuda olduğu hissedilir ve Darzac'ın masum insanların arasına karışabilmek uğruna ortadan kaldırdığı halefinin kılığında sürekli gezindiğini açığa çıkarmak için bir Rouletabille'in keskin zekâsına sahip olmak gerekir. Romandaki panik havası sonuna kadar ustaca korunur, çünkü kişiler üzerindeki lanetin sona erdirilmesiyle, olgular ancak romanın sonuna doğru akla uygun bir şekilde sıralanır. Tüyleri diken diken eden, biraz cesaretle üstesinden gelinebilecek olan, lanetin kendisi değil, *ratio*'nun henüz dolduramadığı bir boşlukta lanetin nedenlerini el yordamıyla aramaya yönelik nafile çabadır. İdrakin tahammül edemediği bu boşluk, bir taraftan mantığın maddeyi kontrol edilemeyeceği intibaı (boşluğun varoluşunun yarattığı bir imkânsızlık intibaı) yaratarak dehşet uyandırırken, diğer taraftan da *ratio*'nun çözmesi gereken bulguların bir anlığına gerçek hayattaki anlamlarına sahip oldukları yanılgısını yaratır.

Sonra tahmin edileceği üzere *ratio* bu boşluğa girdiğinde, yasadışı olduğu tartışılmaz olgular tek tek yanan ampuller gibi etrafı aydınlatır ve ortamı saran sis bulutunu dağıtır.

Polisiye romanda suçlunun sık sık taşıdığı egzotiklik damgası, bu katmanda bire bir temsil edilemeyen özsel bir özelliği çarpıtarak bir uzay-zaman fenomenine dönüştürür. Mutlaklık bilinciyle yaşandığı takdirde bu tür bir dönüşüm kaçınılmazdır, zira varoluşsal gerilimin terk edilmesi zamanüstünün tek boyutlu bir zaman içinde kaybolup gitmesi demektir. Bu durumda *ratio* mekân içine yerleştirilemeyen zamansal deneyimleri bir kenara iter. Daha önce değindiğimiz, yaratılmış ve bu yüzden sınırlı olan birlikte yaşamı aşamayan ama bile isteye görmezden gelen uluslararasılık ilkesinin* vurgulanması, gerçeklik içeriklerinin mekânsal biçimlenmelere dönüşümüne ve göreliliğe dair yanlış yorumun göstergesidir sadece. Polisiye romanda özerk düşüncenin talep ettiği şekilde paradoksun –estetik bütünlük ürettiği tabloda paradoksun varlığını reddedemeyeceği için– ortadan kaldırılmasını öngörmeyen bu ilkenin egemenliğinde, mekânüstüyle bağlantılı bütünlüklü insanı barındıran tamamlanmış varoluşsal bölgedeki varoluşun yerini boşlukta kesişen ayrıcalıklı hatlar üzerindeki hareket alır ve yasaya uygun yaşam ile yasanın sınırları ötesinde geçen yaşam arasındaki –yasanın ifade edemediği– paradoksal eşzamanlılık, yasaya uyan karakterler ile uymayan karakterler arasında mekân içinde her yerde hazır ve nazır olan sorunsuz bir birlikte varoluşa indirgenir. Aynı şekilde egzotikle kastedilen, sadece bu katmanda mekânsal boyutuyla algılanabilen varoluşsal bir yöndür. Tamamlanmış/dolu mekânın dışındaki imkânlar, içi boş mekânda, güvenli mekânların verdiği kendi yurdunda olma duygusundan çok uzak, yabancı olarak algılanır. Tehlike ve sır iç içe geçer, sınırları aşarak uzak-

* Bkz. geride, s. 10.

lara, asıl yurda geçici bir aile ocağından daha yakın olan uzaklara çeker bizi. Polisiye roman bu içsel yönü, egzotizmi devreye sokarak coğrafi bölgelere aktarır. Yasal olan, mekânsal sınır tanımasa da, bütün dünya gerilimden ve ürpertiden arınmış olsa da, estetik yaratım şu veya bu ülkeye keşfedilmemiş bölge (*terra incognita*) statüsünü bahşeder. Mısır, Hindistan ya da Çin fark etmez, favoriler giyim modası gibi değişir: Dünyanın herhangi bir köşesi, mutlak biçimde yabancılıkla damgalanır ve Amerika'nın sunamayacağı sınırsız olanakları sunan bir doğal sit alanı olarak seçilir. Bu toprakların bir evladı büyük kentte ortaya çıkar ya da yeraltına iner, ama ille de bir suçlu değildir, işlevi daha ziyade bir dışsallık atmosferi yaratmaktır ve bu da, tabii yasal karakter tarafından deneyimlenmek yerine, bütünün içine ondan kopuk ve bağımsız bir atmosfer olarak girer. Varoluşsal durumlar aşağı katmanlarda mekânsal bir cisimleşmeye kavuşmaya can attıkları için, uluslararasılık ilkesi ile egzotik köşelerin ödünleri arasındaki çelişki kaçınılmazdır; bu çelişki çokboyutluluğun düzlenmesinden sonra geriye kalan çelişkilerden biridir ve ancak teori olarak *progressus ad indefinitum* ile giderilebilir intibaı yaratır. Her halükârda estetik olarak Hindistan balta girmemiş bir ülkedir, vahşi ormanları asfaltla alay eder, Hint fakirleri centilmenleri hipnotize eder. Neyse ki *ratio* egzotizmin iddialarını yerle bir eder ve –ister egzotik bir karakterle bağlantılı olsun isterse yanı başımızdaki Acker Caddesi'nden Bay Mulack'la– yasadışı olayların şüpheye mahal vermeyecek şekilde aynı yöntemle açıklanabileceğini tespit eder.

Polisiye romanlarda sık sık rastladığımız ve ikili karakteriyle dedektifin işini zorlaştıran centilmen-suçluyu, varoluş paradoksunu en azından yüzeysel olarak temsil etme çabası olarak yorumlamak gerekir. Bu paradoks deneyimlendiğinde yasanın içindeki ve dışındaki alanlar birbiriyle ilişkiye girer ve varoluşsal gerilim, farklılığı yok etmeden ve kendisi de parçalanmadan

ayrılanları birleştirir. Bu iki alanda mevcut olanların, çarpıtılarak yasal ve yasadışı gibi iki karşıt alana dönüştürülmesinden geriye, her katmanda gerçek olan paradoksun kalıntıları kalır. Atomlarına ayrılarak yasadışına dönüşen yasaüstü, yasa karşıtı olanın içinde gizlenir ve karakter özelliklerinden biri ikili bir hayat sürmek olan yönelmiş insanın yerini, iki karakterin suni bir şekilde birleşmesinden doğan centilmen-suçlu alır. Sık sık topluluğun dışında yer almak istemesi, onu fazla önemsememesinden kaynaklanmaz. Yasal ve yasadışı eylemler kolaycacık sanki tek bir kişiymiş gibi ona mal edilir. Onu yasanın dışına gönderen ilişki değildir, aksine dürüstlük ve hatalar sanki aynı noktada randevulaşmış gibidir ve bir bütün haline gelmek yerine akan zamanın içinde birbirlerinin peşi sıra ortaya çıkarlar. Şizofreni de benliğin bölünmesidir gerçi, ancak centilmen-suçlu birbirine bağlı olan iki ruhu sinesinde birleştirmez, daha ziyade birbiriyle çatışan ve nafile bir çabayla tek bir ruhtan doğdukları intibaını yaratmaya çalışan iki eylem dizisinin sabit noktasıdır. Aynı yerde bulunmaları onları asla yakınlaştırmaz ve bir arada gibi görünseler bile aslında öyle değildirler. Zira birleşmeleri ya zamansal-mekânsal bir tesadüftür ya da hermafroditin bir yarısı diğeri için maske görevini üstlenir. Üçüncü bir olasılıksa bu ikili karakterin polisiye romanı aşmasıdır (buna ileride değineceğiz). Roman başlangıçtaki konumunda ısrarcı olduğu sürece, bu birleşim ne kadar başarısız olursa olsun, centilmen-suçlu bir dereceye kadar –parçalarından hareketle bütününü oluşturmaya çalıştığı– varoluşsal insanın çarpıtılmış halidir. Buradaki yöntem, bütünün deneyimlenmesini reddeden ve bu yüzden parçaları birleştirerek –tabii onlara ulaşabilirse– bu bütünün hayaletini yaratmaya çalışan çağrışım psikolojisininkiyle örtüşmektedir.

Dönüşümler

Ratio'nun kişileşmiş hali olan dedektifin suçlunun izini sürmesinin nedeni, onun yasadışı bir şey yapmış olması değildir, dedektif zaten yasallık ilkesinin temsilcileriyle de özdeşleştirmez kendisini. Yaptığı daha ziyade, sırf çözmüş olmak için bilmeceyi çözmektir; yasal ve yasadışı sırf birer kalıntıdan ibaret oldukları için, çoğu zaman kendisini polisin yanında bulur. Bu soluk tortular silindiğinde de dedektifi bu başı sonu belli olmayan saf sürecin içine dalıp kaybolmaktan alıkoyacak hiçbir şey yoktur ve bu inadı sürdürdüğü de nadir rastlanan bir şey değildir. Ancak genelde daha yüksek bir şeyin kalıntısı ve ikamesi olduğunun bilincinde olan *ratio*, –yukarıdan koptuğu için kaderi haline gelen– hiçliğin içinde yok olmak yerine Bir Şey'in gölgesi olarak yasadışına karşı mücadelede karar kılar. Bunun nedeni, yasal olana inanması değildir tam olarak, asıl amacı, bölünmüş dünyada etkisini sürdürebileceği bir yere tutunmaktır. Ancak kayıtsız tutumundan vazgeçişi, bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmaz yine de. Oportünist bir vazgeçiştir bu ve yasal olanla kurduğu ittifaktan her an cayabilir. Polisiye romanda *ratio*'nun her şeye rağmen yasal olana hımbıl hımbıl sadık kalmasının biricik nedeni, tek boyutlu düşüncenin bir kimlik arayışıyla yasal olanı en sevilen çocuk ilan etmesi, yasadışının da hiç düşünmeden piçe indirgenmesidir.

İdeolojik sistem denklemi sonsuzluk içinde sona erdirir; estetik biçimlenimin sonluluğu içinde bir sondan mahrum bırakılır. Dedektif polisle aynı hedeflere sahip olabilir, ama sonuçta bütün olaylar onu polisten farklılaştıracak ve bağımsızlığını kanıtlamasına olanak sağlayacak şekilde tasarlanır. Yasal yükümlülüklerden bağımsızlığını öne çıkarmak için, vakaları tamamen gönüllü olarak üstlenen ve hepsinde polisle birlikte çalışmasına rağmen teşkilatın bir parçası olmayan özel biri olarak anılır. Polisle ilişkisi esnektir. Hedefleri konusundaki ortaklık –polisin görevlerinden biri olan– failin bulunmasından ibarettir. Bu görevin yerine getirilmesi sadece ve sadece *ratio*'nun başarabileceği bir iş olduğu için (ya da en azından estetik olarak onun görevi olarak algılandığından), romandaki dedektifin kazanması zorunludur ve Karl Lerbs'in (*Karanlıktan Uzanan Kol, a.g.y.*) sıradan ama isabetli sözleriyle ifade edecek olursak, dedektif "resmi polis teşkilatının karşısında üstünlüğünün verdiği ışıltıyla durur." Tipik bir romanda, dedektifi polisten farklı kılan, onun sadece toplumsal zorunluluklarından muaf olması değil, yaptıklarının da ancak gerektiği kadar, yasal hedeflere nadiren sahip çıkmasını açıklayacak kadar amaca yönelik olmasıdır. Lerbs şöyle der: "Dedektif iyi ahlaki özelliklere sahip olabilir, kaldı ki yasayı ihlal edenlerin karşısına çıkanlardan biri olduğu için ahlaklı olması haklı olarak beklenir de. Ama eyleme geçmesinin (roman yazarının bakış açısından) bambaşka bir nedeni vardır. Dedektif beyniyle hareket eder, yüreğiyle değil ve onda beyniyle hareket eden modern insanın tahakküm kurma emelinden oldukça büyük bir parça vardır..." O halde dedektif ve polis farklı silahlarla savaşmaktadır. Zira polis rasyonel olmaya uğraşsa da dedektifin aksine *ratio*'nun bütün araçlarını hiçbir engelle karşılaşmadan kullanamaz. Polis resmi bir enstrüman olarak temsil ettiği yasalın çizdiği çerçeveyle sınırlıdır. Yasal olan, toplumun bir kısmının ilkesini diğer kısmınkinden koparır; böylece kendini yasal

olana adamış olan polis yasal bir kurum olarak yasadışı bölgeye girer. Buradaki faaliyetleri yasal eylemlerle sınırlıdır – oysa dedektif yasal ve yasadışı arasında fark gözetmeksizin işini yapar. Polis dedektife oranla hantaldır, yöntemi kaba sabadır. Önce yasal olanı kabul etmek zorunda olduğu için *ratio*'yu, ondan türeyen, ama ondan bağımsızlaşan bir gücün hizmetine sokar. Rasyonel süreci, bu sürecin tutarlılığıyla tutarlı olmayan niyetleriyle kesintiye uğratır. Bu yüzden yasal ilkenin hükmü yerine şaşmaz mantıksal çıkarımların uygulandığı noktada geri adım atmak zorunda kalır. Oysa, günahkârın içselliğinin suçlunun görünmezliğine dönüştüğü ve Tanrı'nın takdirinin *ratio* içinde eriyip gittiği bir katmanda güçler hesaplaşmaya başladığında, bilmeceyi çözecek olan tam da bu mantıksal çıkarımlardır. Bilginin kötü bir ampirizmin sağırlığını aşamadığı Lerbs'te de (*a.g.y.*) söylenen budur: "Kriminolojide her zaman bir boşluk vardır, her zaman büyük bir fail gelir ve karşısına çıkan polis mekanizmasıyla kaba kuvvetle ya da centilmen zarafetiyle alay eder. Modern yaşamın çeşitliliği ve neredeyse kavranamayacak derecede ince ayrıntıları, –güvenlik güçlerinin sayıca yetersiz olmasını sınırsız hareketlilik ve esnek bir 'tetikte olma' haliyle telafi edecek– kıvrak silahlar, uyum ve dönüşüm yeteneği ister. Resmi polis teşkilatı her zaman için bu koşulları tam olarak yerine getirmesini engelleyecek bir hantallığın pençesinde olacaktır."

Dedektifin polise üstünlüğünü ifade eden üslup aracı, *ratio*'nun yasal güç karşısında başvurduğu ironidir. Scotland Yard müfettişi vakayı çoğunlukla olay mahallindeki keşif ardından görünüş ve en genel ihtimallere dayalı bir teoriye göre değerlendirir. Sherlock Holmes ise meydanı sadakat ve güvenilirlik abidesi olan polis memurunun beceriksizliklerine bırakır, ama onun yanlış izlerin peşinde harcadığı zamanı, sorunu tek başına çözmek, polisin varsaydığı ihtimalleri çürütmek için kullanır. İyiliksever dedektif kazanacağı itibarı, gururu kırılan polise bıraka-

rak gönlünü alır onun. Bu ironi, üstünlüğü bilgisizliğe yol açan Sokrates'inki gibi bir ironi değildir çoğu kez. Her haklı iddiayı, her kararı muğlak bulan, mutlak olanla ilişki içindeki birinin monolojik ironisi de değildir. İleride daha da aleni ve parlak biçimde ortaya çıkabilmek için başta kendini gizleyen *ratio*'nun bir jestidir bu ve yalnızca bir jesttir, çünkü ironinin oluşması için suçu kanıtlayanın son tereddütleri bir önkoşuldur. Aksi takdirde ironi rehberlik etmez, yanıltır. Gelgelelim mutlaklık derecesine yükseltilen *ratio* baştan itibaren öyle bir konumdadır ki ironinin içi boş çerçevesi onun için yeterli görülür. *Ratio* yasal olanın iddiasıyla birlikte ilişkiye dahil olacağına, onu reddeder. Başlangıçta hata yapmayacağı inancıyla kendini konumlandıran polis müfettişi, sonunda oyunu kaybettiğini itiraf etmek zorunda kalır. Aldığı bu dersi, öğrenciyi öğretmenle aynı sınırlara geri dönmek zorunda bırakan hakiki bir ironiye borçludur. Ancak dedektif mutlak olana talip olduğu için sözde-cehaleti ucuz bir eğlencedir ve polisle birbirlerine mecbur olduklarını göstermez, kendi güvenliği için gerekli tahliye kanalını yaratır. Diğeri bu durumda ait olduğu yere yerleştirilir elbette, ama aslında dalga geçmemesi gereken bir güç karşısında geri çekilir, çünkü kendisini en üstün güç olarak ortaya koyar ve dalga geçilecekse bu iddiası için geçilmesi gerekir. Bu güç kendini gözlerden saklar ki resmi kibrin ayağı takılsın ve kendini açığa vursun. Güç böylece aslında bir aldatmaca olan bir tavır takınmış olur: Bu da özerk *ratio*'yu bizzat oluşturduğu katmandaki güçlerden koparmanın bir başka yoludur. Aldatmaca başarıya ulaştığında, dedektif keşiflerinin saygınlığını seve seve rakibi polis memurlarına bırakır. Memurlar ancak sonradan sadece meleğiyle değil, Rabbin kendisiyle de mücadele ettiklerini kavrarlar. *Ratio*'yu canlandıran oyuncu olarak dedektifin ödülü kendi içindedir ve başarısından feragat ederek de toplumdışı olduğunu kanıtlamış olur.

Polis, dedektif ve suçlu sacayağının şeffaflığı, çarpıttıkları

gerçeğe bunların arasından ulaşılmaya çalışıldıkça artar. Dedektif giderek, özgürleşmiş *ratio*'nun anlamsız belirsizliğinden kopar ve *ratio*'nun üstünü örttüğü şeyi sahiplenir: Sabitlemelerin ötesine geçmeye çalışan ve uygun olmasa da yukarıyla ilişki kuranların özelliklerini temsil eden etik ilkenin taşıyıcısı olur. Bakış açısı değiştirildiğinde yasal-yasadışı karşıtlığı da geri döner. Tabii isimlerin olmadığı ve en yukarıdakinin içkinliğin içine çekildiği dünyayı eksiksiz şekilde gerçeklikle doldurmak mümkün olmaz. Bu dünyanın karakterleri yerine geçtikleri güçlerin anlamının ışığını ne kadar sızdırmak isteseler de, açılması kolay olmayan bir örtü bu anlamın üstünü örter. Bu dünyada yeri olmayan yasaüstü, gerçekliği dolaysız olarak işaret eden niyetlerin etkisi arttıkça, yasanın üstünü örterek kendi sınırlarını arayan yasaldan çok yasadışına meyleder. Fakat kovulmuş olan yukarı ancak kendine ait alanın dışında sığınacak bir yer bulduğunda sınırlanmış olur. Bu yüzden polisiye romanın bozulmuş kategoriler malzemesinde kendini ifade etmeye çalışan varoluşsallık ne kadar güçlüyse, anonim sır da yasadışı olanla daha içten, daha derin bir ilişki kurar. Bu anlam tespitinin tek sonucu, dedektifin sırla ilişki kuranların temsilcisi olarak, başlangıçta sadece düz bir hesapla yanında durduğu yasal olanla vedalaşmasıdır. Dedektif figürü giderek şeffaflaşıp sonunda yok olur; asıl anlamın ışığı da son ince perdenin arkasından sızar.

Ratio artık ayrımsızlık nedeniyle değil de etik olanın temsilcisi olarak yasal olandan uzaklaştıkça, aşkınlaşma iyice belirginleşir. Dedektifin sonunda geri çekilmesinin nedeni, sırrı çözme sürecinin gerçekleşmesiyle yetinmesinden ziyade, etik açıdan bakıldığında yasal yargılamanın yetersiz kalmasıdır. Dedektif resmi merciin vakayı çözerken hata yapacağından korkuyorsa, polisi devredışı bırakıp kendi başına bir çözüm bulmaya çalışır. Görünüşte her şeyin aleyhinde olduğu zanlıya sıvışma imkânı sağlar, masumların bulaştığı bir olaysa susarak üstünü kapatır,

dış koşullar yüzünden kavuşamayan âşıkları birleştirir... – kısacası, dedektif bir rahip, hatta yasaların üstünde hüküm süren ve insanların yazgılarına kafa yoran bir *deus ex ratio*'dur (aklın içinden çıkan Tanrı). Bütün bunlar sadece belli belirsiz ima edilir ve psikolojik olarak çarpıtılır, zira estetik biçimlenimi belirleyen kategoriler onları aşan niyetlerden daha güçlüdür ve dolaysız olarak söylemeye yönelik çabaların hiçbiri, –içlerine yerleştirilmiş olanları artık ifade edebilen– bu kategorilerin içkin anlamını yok edemez. Etiğin temsilcisi olduğunun bilincinde olan dedektif, yasadışı olana yöneldiğinde başlangıçtaki pozisyonundan daha büyük bir kararlılıkla uzaklaşır. Suçluyla arkadaşlığı, tutkuları yüzünden yolunu şaşırmış bu insana duyduğu büyük saygı, henüz varoluşun paradoksunu ortaya koymaya uğraşmıyorsa da, en azından bu ilişkide yasal olana yer olmadığını ortaya koyar. Doyle'un bir öyküsünde modern hırsızlık alet edevatıyla donanmış Sherlock Holmes bir tefecinin* elinden yasal yoldan alamayacağı tehlikeli belgeleri almak için bir hırsız gibi davranır. Gayet başarılı olduğu bu olayı vazgeçilmez Watson'ıyla konuşurken, derin bir iç geçirdikten sonra ağzından zar zor, hünerli bir suçlu olmanın herhalde fıtratında olduğuna dair sözler dökülür. Ancak bu dilsel raydan çıkıştan daha önemlisi şudur: Holmes polise hırsızlığı anlatmamakla kalmaz, eve girdiği anda bir hanımefendi ile tefeci arasında geçen ve kendisinin de tanık olduğu, sonunda kurbanın tefeciyi öldürdüğü nahoş durumu da gizler. Dedektif burada doğrudan –değişmez bir rahip kastı olan– polisin özdeşleştiği yasal ilkeye aykırı davranır ve aynı zamanda, dolaylı olarak ifade edilmiş yasaüstü ile ilişkisi olanı yasalın dışında bırakır, hanımefendinin kabahatini onaylar,

* Yazar, Arthur Conan Doyle'un *Sherlock Holmes'ün Dönüşü* kitabındaki "Charles Augustus Milverton'ın Macerası" başlıklı öyküsünden söz ediyor olmalı, ancak bu metinde tefeci değil bir şantajcı söz konusu. –*y.n.*

çünkü bağışlanmayı hak ettiğini düşünür. Ancak bu noktada dedektifin aşağıdaki bölgelerde kabul edilen gerçeklik ile yukarı arasında bağlantıyı kuran, toplumun bütününü kapsayan ve olayların tamamına hâkim olan kişiye dönüşmesindense, aşkınlaşması ve toplumun bütününü yeniden birbirine bağlamak için donup kalmış yasallıkla mücadele eden yasa muhalifine dönüşmesi daha uygundur. Zira tanrısal olan içkinliğe sürgün edilirken, yasal olanın meşruiyeti yoktur ve yasadışı güçler dışında hiçbir şey yasal olanı tekrar ilişkinin içine sokamaz. Kendi kendine yeten sabitlemelere başkaldıran güçler, yasaüstünün geçici ve kirli bir şubesidir sadece. Aşkınlığıyla kabul görebilmek için yasaüstü kerhen kabul ettiği bu güçleri kullanır. Bu yüzden hakiki hedefe uygun bir biçimlendirme, dedektifi, romandaki sosyal bütünlüğün üzerindeki konumdan –ki romanda verili değildir– aşağıya indirir ve onu yasadışının temsilcileriyle iç içe geçirir; özellikle de bu iş için biçilmiş kaftan olan centilmen-suçluyu kullanarak yasaüstü olanı hafızalarımızda tazeler. Estetik bütünlük *ratio*'nun belirlediği dünyayı tasvir etmekten başka bir şey yapmadığı sürece, dedektif, varoluşsal insanın karşılığı olarak kabul edilebilir. Bakış açısının değişmesiyle karakterlere hitabet gücü atfedildiğinde ise, yasal toplumun aleyhine bir tanığa dönüşebilir ve nihai biçimini almış yasallığın kaçındığı sırrı ortaya çıkarabilir. Dedektif yasadışı olanı yaptığı için yasallık biter ama yasallıkla ilişkisini tamamen kesmediği için, yasadışı, geçici bir çözüme dönüşür. Gerçeğin söylenmediği dilsiz bir dünyada centilmen-suçlu, ilişkide olması gereken iki bölge arasındaki uçurumu kapatmaya yönelik nafile bir çabadır. *Ratio* bu bölgelere veya bunların suni birleşmesine hasredilemeyeceği için, dedektif de kendini centilmen-suçluyla özdeşleştiremez. Ancak *ratio* kendini bağlantılar kuran özün şeffaf örtüsü olarak gösterirse ve *ratio*'nun bizi götüreceği yukarısı, polisiye romanda gerçekdışılığın içindeki gerçeğe uyum sağlamak üzere içkinliğe doğru iner-

se, dedektifi bağlantı kurmakla görevli özel bir karakter olarak sunmaya da gerek kalmaz. *Ratio*'nun dedektifi dışlayan üçüncü bir seçeneği olmadığı için, dedektif artık her şey anlamına gelen iki gücün oyun ve karşı-oyunlarına katılabilir. Dedektif suçludan ibaret olsa, sessiz yasallığı ihlal ettiğinde içselliğin doğması gerekirdi. Gelgelelim hüküm süren kategorilerin kurduğu dışarısı, yasadışı olanı yasallığın alanından ayırdığı için, dedektif bu bölgeye ancak bir oraya bir buraya giden çift yönlü karakter olarak saldırabilir.

Edebiyat sahtekâr dedektif figürünü uzun zaman önce yaratmıştır. Maurice Leblanc'ın olağandışı Arsen Lüpen'i dedektiftir, ama Lüpen'in keskin zekâsı polisle işbirliğine girmez, yasadışı maceralar uğruna ayrımsızlıktan vazgeçer. Bu maceralar cezalandırılması gereken birer suç teşkil etmez, daha ziyade ciddi biçimde bulaşmadıkları suçu ima ederler; ayrıcalıksız bir alanda sadece –adaletsiz olduğu için reddettikleri– yasal olanın güvenini sarsmak isteyen zekâ oyunlarıdır bunlar. *Ratio*'nun sanatla biçimlendirilmiş performansları ve hep aynı olan biçimsel bir sürecin örnekleri olarak bu maceralar gerçek bir ağırlık taşımaz ve bu arada sadece polise saldırmaya ve yasal düzeni sarsmaya yetecek kadar anlam barındırırlar. Lüpen'in yaptıklarının ne kadarının "toplum için" olduğunu ustanın duruşu belli eder: Lüpen yurttaşlarla dalga geçer, en sevdiği gazetede niyetlerini kamuya açıklar, hapishaneden kaçtıktan sonra meraklı polis şefine bu şanlı eylemini ayrıntılarıyla açıklar. Ama aynı zamanda temsil ettiği yasaüstü, yasayı yeniden inşa etmek üzere sarstığı için, yasal olanı, yasanın artığı olarak reddettiği kadar da kabul etmek zorunda kalır. Bunu ifade edebilmek için centilmenlik zanaatına tutkuyla sarılmaktan başka çaresi yoktur. Her türden entrikanın erbabı olarak İngiliz elçiyle sohbet ederken kimin duruma hâkim olduğuna şaşırmamalıyız bu yüzden. Vurgulanan toplumsal olanın terk edilmesidir ki bunun ahlaki gerekçesi ancak psikolo-

jik düzlemde sunulabilir. Yaratıcısı ve biyografi yazarının sözleriyle anlatacak olursak, küçük yaştaki Lüpen yasa maddelerini ilk kez annesini bir kontun malikânesinde katlanmak zorunda olduğu rezil bir boyun eğme durumundan kurtarmak için ihlal eder. Çocuk ruhunun yasal yapmacıklıkları yasadışı yollardan protesto eden dokunaklı halleridir bunlar. Bu protestonun anlamı bilhassa, şakacı Leblanc, kuşatılmış toplumu korumak için Holmes'den söz ederken çıkar ortaya. Fakat edebi otorite Lüpen'i Holmes'e eşdeğer bir rakip yapar, hatta Holmes sık sık mağlup çıkar. Çünkü yukarıyı tanımadığı için aylak aylak dolaşan *ratio*, kötü yurttaşlıkla ittifak kuran *ratio*'ya kendini ispat etmek zorundadır. Dedektif ancak Frank Heller'ın* romanlarında önemli bir toplum eleştirmeni olarak kavranır ve onurlandırılır. Bay Philipp Collin, namı diğer Profesör Pelotard, zayıf olay örgüsü ve neşeli-kibar ironisiyle Anatole France'ı hatırlatan bu romanlarda, suça batmış bir toplumu kuraldışılıklara dikkat çekerek galeyana getirmek gibi ahlaki bir iş yapar. Pelotard yasallığa isyan eden bir salon ateistidir. Başka birine ait bir şeyi kendisi için cebine indirdiğinde, bu yaptığı hırsızlık olur; ama hakikati söylemediğinde, yasal dolandırıcılara kazık atmış olur sadece. Bu sahtekârlıklarda kendini gösteren hâlâ *ratio*'dur, zira bütün toplumsal hayhuy onun işidir. Ancak *ratio*'nun yukarıyı işaret eden niyetleri de çok açıktır. Yukarıdakinin bütünde hüküm sürmesini tek engelleyen de *ratio*'nun bütün üzerindeki hâkimiyetidir. Polisiye romanın kategorileri büsbütün yok edilirse, yasa ve yasadışı her ikisini de temsil eden birinde vücut bulmazsa; sahici olan, uçurumun üzerinden de konuşmasına olanak veren dolaysız bir dile kavuşur, içkinliğe kapatılmış yukarıdaki, –fiilleriyle sözde-yasaya dayalı topluluktan kopan– suçluyla ittifak kurar. Bu durumda dedektif yok olur, zira rasyonel sürecin ay-

* Asıl adı Gunnar Serner (1886-1947) olan İsveçli yazar. –*ç.n.*

rımsızlığı sırrın davetinden büsbütün kaçar – dedektif, kendi yaptıklarını belli bir iç diyalektiğe göre yasaüstüyle açıklayan suçlunun içinde erir, en azından yasaüstünün devreye girebileceği tek yer onun ruhudur. Suçluyu bulup ifşa etmek yerine, *ratio* bulunabilmek için kendi üzerindeki örtüyü kaldırır. Dostoyevski'nin "polisiye romanları"nda sevgiyi üzerine çeken bedbaht, suçludur. Düzenin kurulması için cevaplanması gereken soruyu da o taşır – ama her zaman bu yük altında beli bükülmüş ve içine kapanıktır. Bütün Yaradılışın haklı çıkarılması onun kurtuluşuna ve ilişkiye dahil edilmesine bağlıdır. Peşinde bir dedektif yoktur, kendiliğinden çıkar ortaya, yaptıkları –şeffaf bir örtüden ibaret olduğunda bile yasaüstündeki payını kanıtlamak için yasadışını sürece katmak zorunda olan– *ratio*'nun zaferi değildir. Kendine anlam katmak isteyen bir Olan'dır eylemleri. Kuşkusuz, gizlenen ama aynı zamanda musallat olan sırrı ortaya çıkaracak tek kişi suçlu değildir. Hasmı da gecenin karanlığında, gerçekliğe yansıtılmış bir vizyon olarak, ilişkiyi kuran ve eylemi günaha dönüştüren ve günahın affedilmesini tavsiye eden Kurtarıcının hayali olarak görünür suçluya. İsa Mesih yasayı sınırlayacak ve temelinden koparark ona ihanet edecek Büyük Engizisyoncu'yu öper. Alyoşa, İvan'ın umududur ve Lev Mişkin cinayetten sonra Rogojin'in evinde vakit geçirir. Sırrın aşkınlığa havale edilmesini sağlayan bu hayaletler, kurtarmadıkları ama dinledikleri günahkârdan ayrılırlar; dedektif de cani kılığına girdiği gibi onların da kılığına girer. Yasayı reddeden karanlık ama aynı zamanda yasanın ötesindeki uzlaştırıcıdır ve biri diğerine meylettiğinde rasyonel süreçle hedeflenen gerçekleşir. Dostoyevski'de sapkın olandan kutsala doğru, yasanın kayasına henüz çarpmamış olan bir akıntı, yasa karşıtı ile yasaüstünün ittifakı vardır ki, bu ittifak için her düzen fazlasıyla geçici ve her geçici durum fazlasıyla kesindir. Fakat –gerekliliği anlaşılmış ve yasadışıyla paradoksal ilişkisi kavranmış olsa dahi– tamamlanmış orta alan

gerçekleşmediği için, burada yasanın ötesindeki bütün özellikler sınırsızca açar kendini. Figür ile olgu arasındaki bağlantı dedektif tarafından ortaya çıkarılmaz, sır karşısında şahıs ile eylemin birliği kendisini açığa vurur.

Süreç

POLİSİYE ROMANDAKİ en önemli eylem dedektife düşen bilmecenin çözülmesi sürecidir. Bu süreç ilişkilendirme işlemine tekabül eder. İlişkilendirme nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin –ister kişinin kendi başına yaşadığı bir ihtida olsun, ister bir rahibin günahkâr kişiye yasaya uymaya ya da ondan kaçmaya yardım etmesiyle ya da sapkının içinde taşıdığı yasayı gündeme getirerek sabit yasaya başkaldırmasıyla olsun– bu ilişkilendirme gerçekliği onaylayan ve onun içinde yer alan bir olaydır, zira yaratılanları kendi koşullarıyla ilişkiye sokar. Gerçeklik bir durum değil, ispatlamak, dinlemek, yanıtlamaktır; bir yol, bir süreç, içkinlikle mücadele etmek zorunda olan bir –teolojinin diliyle söyleyecek olursak– selamet sürecidir, zira gerçeklik kendi içinde durgun, hareketsiz değildir. İşte yönelimli insan, sonunda olacakları düşünüp kendini soyutlamadan, kendini sonla ilişki kurmaya vererek ya da bu işe atanarak bu sürece girer. Ancak sona doğru ilerlemesi, –Kierkegaard'un deyişiyle– içselliğin diyalektiği insanı gerçekliğe dahil eder. Çünkü insanın kendisi, ancak insanın göreliliği nedeniyle bilgi için kavranamaz olan mutlağa yöneldiği ve bu yönelmenin gerilimi içinde sorduğu soruların beklediği –ama hâlâ soru durumunda kalabilecek olan– yanıtı aldığı ölçüde gerçektir ve gerçeği kavrayabilir. Var olan insanın bilgisini barındıran gerçeklik, yani varoluşu bir kenara itmek yerine mutlak olanla ilişkiye geçerek gelişen gerçeklik, bağımsız *ratio*'nun sahip olduğunu iddia ettiği mutlaklık aracılığıyla mutlaklığı nes-

neleştirmeye çabaladığı anda yok olmak zorundadır. Mutlaklığın dillendirilemiyor oluşu sonluluğa meyleder ve ancak içselliğin diyalektiği sayesinde sonluluk tarafından çağrılır ya da sonluluğa yönelir. Mutlaklık işte o zaman onu sonsuzluğa nakleden, ama bu sonsuzluğu bir aşkınlık olarak sonlu olanın içkinliğinden ayırmayan *ratio*'nun nesnesi haline gelir. Ve bu varoluşsal diyalektik sayesinde göreli insanı gerçeklik katına çıkaran aşkınlıkla kurulan bağlantı, sonsuz ama kötü sonsuz türünden olan –içkinliğin göreli katmanından doğrudan bu katmanın artık ayrılmaz parçası olan mutlaklığa geçiş yapan– sürecin diyalektiğine dönüşür. Yukarıyla kurulan ilişki sayesinde deneyimlenen aşkın kategorilerin çarpıtılarak içkin *ratio*'nun belirlediği fikirlere dönüştürülmesi sırasında, *ratio* bütünlüğü ölçebilsin diye, insana hedef olarak bir rota çizilmiş olabilir ya da sonsuzlukta durma noktasına getirilmiş olabilir. Ancak bu hedefler, yöneldiğinde bu hedeflere ulaşabilecek bütünlüklü insan için geçerli değildir. Daha çok bütünlüğün düşünülebilmesi için koyutlanmış rasyonel bir sürecin varış noktalarıdır, ama bu sürecin tam anlamıyla sonlanması mümkün değildir, zira süreci yürüten ve mutlaklaştırılan *ratio* dayanak noktası olabilecek tek şey olan bütünlüklü insanın diyalektiğinden kopmuştur. *Ratio*'nun kopuş şekline bağlı olarak gerçekliğe ait fenomenler farklı çarpıtmalar yaşar, sonlanabilen sistemler mutlaklığı farklı şekillerde etkilerler. Bu sistemlerin ortak noktası, mutlaklığı da hesaba katıyor olmaları ve böylece gerçeklik hakkındaki –mutlak olana yönelimden doğan– bilgilerini bastırmalarıdır. Diyelim ki özerk *ratio*'nun bütün iddiasına rağmen içkinlik kategorileri delinemedi ve esas gerçeklik bu kategorilerin yardımıyla kendini ortaya koymaya çalışıyor, o zaman *ratio* kendi üstüne kapanabilir ve bunun sonucu, başlangıcın hiçliğinden Bir Şey'in bütünlüğüne varmak isteyen süreç olur. Sonucun bir bahaneden ibaret olduğu bir başlangıç. Ontolojik tortularından mahrum kalmış aşkın öznenin bu içi

boşaltılmış süreci, *ratio*'nun atomlarına ayırdığı içkinliği tekrar bir araya getirir. İşte polisiye romanın estetik olarak sunduğu bu süreçtir. Tabii polisiye romanda bu süreç ucu bucağı olmadan uzayıp gitmez, aksine sonuna erişir, çünkü *ratio*'nun "geçerli" olduğu, stilize edilmiş dünyada hüküm sürer.

Romanın olay örgüsünün bir zihin ürünü olarak tasarlanmış olduğunu dedektifin özelliklerinden anlarız. Ruhu yoktur dedektifin, ruhu varmış gibi dahi görünmez. Ve bir bedene bürünmesi estetik olarak zorunlu olsa bile, eylemleri, bedenin tamamını kapsayan bütünsel eylemlerden ziyade, zorunlu olarak kendini duyumsanabilir mecralara sıkıştıran *ratio*'nun eylemleridir. Eski değersiz edebiyatın kahramanları olan maceracılar, haydutlar, Kızılderili reislerinin güçlü beden yapıları, onların yoksunluklara ve zorluklara katlanmasını sağlar ve rakipleri karşısında üstünlüklerini garanti ederdi. Bunun yanı sıra onlara atfedilen üstün bir karaktere ve kurnazlığa rağmen, okurlarının tüylerini ürperten mucize ve kerametleri öncelikle fiziksel özelliklerinin eseriydi; son noktayı koyan, entrika ve kurnazlıkla birleşen vücut gücü olurdu. Dedektif de hiç kuşkusuz sporcu olarak mükemmeldir ve Lerbs (*a.g.y.*) haklı olarak ondan şöyle söz eder: "Çatının üzerinde adeta yerdeymiş gibi çevik hareketlerle ilerler, at biner ve otomobil kullanır, bir kedi gibi tırmanır ve Alpler'deki bir kaçak avcı gibi ateş eder." Ancak bu beceriler polisiye romanda dünyaya diş geçirebilen mükemmel bir bedenin göstergeleri değil, bilgilerini onaylatmak isteyen *ratio*'nun araçlarıdır. Zira bu becerileri kullansa bile, dedektifi zafere götüren ya da olayda dönüm noktası yaratacak olan bunlar değildir; önemli olan suçlunun ortaya çıkarılmasına yarayan mantıksal işlemlerdir. Sportif gelişimin estetik olarak görevi bu teorik süreci kolay ve anlaşılır biçimde kanıtlamaktan ibarettir. Zihinsel eylem bittikten sonra bu sportif gelişim çıkar ortaya ve kendisi için bir anlam iddia etmek yerine, salt öne atılan idrakin görevlendirmesi y-

le, tek başına olayların gidişatını belirlemeden, idrakin fiziksel gerçeklik içindeki etkisini destekler. Aksine, romanda aşkın özne bütün netliğiyle oraya çıksın diye, sportifliği de devredışı bırakma ve dedektifin bütün uygulamalarının görünür olmasını mümkün mertebe engelleme çabası gözlemlenir. Böylece kahramanın bedensel eylemleri devredışı kalır ve ağırlık tamamen fiziksel çaba gerektirmeyen derin fikir yürütmelere verilir. *Ratio*'nun mutlaklığı, bu göreli güçlerin payının azaltılmasını gerektirir. *Ratio* estetik olarak oluşurken, bedensiz, biçimsiz olmaya çabalar, çünkü biçimlendirilmiş gerçeklik onun için kategorilere uygun bir biçime girmiş olmak demektir. Bu bağımlılığa razı olması halinde, arada kalmış bir varlık olan insan kılığında kalmaktan kaçınamayacak olan *ratio* böylece, ancak ilişkiye geçildiğinde ve ancak biçimle yavaş yavaş buluştuğunda sorulabilen ve öğrenilebilen biçimüstü olanı çarpıtır ve bedeni sadece bir kılıf ve kılıfı bir felaket olarak gösteren eylemlerin içine yerleştirir kendini.

Kendini dünyayı yaratan ilke olarak gören *ratio*'ya göre, son tahlilde hiçbir şey kendisinden önce belirlenmiş olamayacağı için, polisiye roman zihinsel süreci hiçlikten başlatır. Romanın tipik başlangıcı yasadışı edimlerle ilgili bir "iş"tir, nötr bir bulgudur ve bu bulgu zekâyla üstesinden gelmeye zorluk çıkarmayacak mahiyette bir bilmecedir. Romanın içeriği ister bir cinayet, ister bir hırsızlık ya da bir ortadan kaybolma vakası olsun, bu bulgu bütünlük içindeki insanlar arasındaki ilişkilerden –ki *ratio* bunları kavrayamaz– kopuk, noktasal bir olgudur her zaman için. Yukarıyla ilişkinin var olduğu durumlarda olaylar bir kişiyle ilişkilidir ve bu kişinin ortaya çıkışı asıl meseledir; polisiye romanda ise olay kişiden yalıtılmıştır ve bu sayede atomlarına ayrılmış içkinliğin bileşeni olarak elde edilir. Olay şu ya da bu mahiyette varlığın ifadesi değildir, ondan neşet etmez ya da onu temsil etmez; işaret etmesi gereken gerçek varlığın işareti değil-

dir, kendi kendini tüketir, başka hiçbir şeye delalet etmez. Bölük pörçük fiillerin yığını olarak, gün ışığına çıkarılmayı bekleyen bağlantıları kurmasını ister idrakten. Bu bağlantılar amaçları bakımından rasyonel olarak çözülebilir; çünkü aralarındaki bağlantının araştırıldığı birimler, gerçek olayların indirgenmiş halleridir, ilişkiye yabancılaşmış artıklardır; estetik mecrada atomları temsil ederler ve gerilim içindeki her türlü varoluşsal varlıktan mahrumdurlar ki bu da onların uzay-zaman örgüsüne tam olarak girmelerini engeller. Ama yapılandırılmış hayat içlerinden çıkarılınca, *ratio* bu olayları boyunduruğu altına alabilir ve anlamları akıl için erişilmez olan bu şeyleşmiş içerikler arasında köprüler kurabilir.

Bulguların çarpıtılmasına, başlangıç olgularının eldeki verilerle sınırlı tutularak minimuma indirilmesi eklenir. *Ratio*'nun yürütülecek süreç için neredeyse hiçbir zaman bir başlangıç noktası teşkil etmeyecek kadar yetersiz bir malzemeyle işe başlaması polisiye romanların ayırt edici özelliğidir. *Ratio*'nun önüne konan kısıtlı sayıdaki olguları önce nüfuzu imkânsız bir karanlık kaplar ya da çekici gelen bir bakış açısı sonunda onu mutlaka yanlış yola sevk eder ve kriminal polisin ahmaklığı baştan çıkarmaya yeter. Dedektifin elinde başlangıçta yol gösterecek tek bir veri yoktur neredeyse ve kendisine sunulan belli belirsiz işaretler bilinçli olarak öylesine karmaşıklaştırılır ki, malzemenin içindeki tutarsızlıkları ortadan kaldırmak imkânsızdır. *Ratio*'nun üzerinde duracağı zeminin bu şekilde daraltılması, her türden idealist içkinlik felsefesinin hiçlikten yola çıkma eğilimiyle örtüşür. Oysa mutlaklık mertebesine ulaşmış aşkın özne biçimlendirme görevini üstlendiği anda, nesne kendine ait biçimi kaybeder ve –Lask'ın da gösterdiği gibi– bilginin bütünlüğü içine giren nesnel bölüm yok olmaya başlar. Bu yüzden bütünlüğü oluşturan sürecin –gerçekte çıksa bile– teorik düzlemde bir veriden yola çıkmaması gerekir. Bu verinin verili olmaması poli-

siye romanda bir üslup ilkesine dönüşür. Roman, sadece idrak için ipucu olabilecek olguların sayısını azaltmaya uğraşmakla kalmaz, olguları anlamlı bir örüntüye ulaşmalarını imkânsız hale getirecek şekilde gruplandırarak ve bulguları azaltarak hiçliğin ötesindeki "negatif" bölgeye de geçer. Ancak başlangıçtaki verilerin tuhaflığı ya da çelişkili olmaları estetik meşruiyeti olan bir hünerdir ve amacı bilgi sürecini malzemenin tutsaklığından kurtarmak ve aşkın bir başlangıcın kendi kendine yettiğini ortaya koymaktır.

— "Katil orta boydan biraz uzun, şık giyimli, genç bir erkek. O akşam başında silindir şapka, elinde bir şemsiye vardı. Trabuko purosunu ağızlıkla içiyordu..."

— "Bu kadarı da fazla," diye patladı Gévrol [soruşturma hâkimi].

— "Olabilir," diye çıkıştı Peder Tabaret, "ama gerçek bu. Siz tahkikatınızda çok titiz olmayabilirsiniz, elimden ne gelir ama ben titizim. Arayıp bulurum. Ama siz 'Bu kadarı da fazla,' diyorsunuz. Lütfedip şu nemli alçı parçalarına bakın bir. Katilin ayakkabısının topuklarının kalıbı bunlar. Anahtarın bulunduğu çukurun yakınında harikulade netlikte ayak izleri buldum. Bu kâğıda ayak izinin tamamını çizdim. Belli belirsiz bu izleri bahçedeki kumda bulduğum için kalıp çıkaramadım maalesef.

"Ama yüksek ökçeler ve vardola birleşiminin yüksek, tabanın dar ve ince olduğu çok net görülüyor. Yani bakımlı bir ayak için şık bir ayakkabı. Ararsanız, aynı izden sokakta iki tane daha bulursunuz, beş tane de hiç kimsenin adım atmadığı bahçede. Sırası gelmişken söyleyeyim, bunlar katilin kapıdan değil, ışık gördüğü pencereden içeri girdiğini gösteriyor. Bahçenin girişine çok da uzak olmayan bir mesafede çalının üzerinden atlamış. Ayak ucu izinin daha derin olması buna işaret ediyor. İki metre yüksekten kolaycacık atlamış. Yani çevik, başka bir deyişle, genç...

"Şemsiyesi olduğunu nasıl anladığıma mı şaşırdınız? Şu toprak parçasında sadece ucunun değil kumaşı tutan ahşap rondelanın da harika bir izi kalmış. Kafanızı karıştıran yoksa puro mu? İşte ocaktaki külün içinde bulduğum Trabuko purosunun izmariti. Bakın bakalım puro dişlerin arasında ezilmiş mi? Tükürük nemini görebiliyor musunuz peki? Demek ki kesinlikle ağızlıkla içmiş puroyu."

Gaboriau'nun daha önce değindiğimiz* *Lerouge Vakası* adlı romanından alıntılanan Tabaret'nin bu sözleri belirleyici sürecin tipik bir şekilde nasıl ilerlediğini gösteriyor. Un ufak olmuş somut malzemeyi bilgi öznesinin ilkeleri uyarınca yasal bir bağlama oturtan *ratio*'nun doğaçlama yöntemini estetik alanda yansıtıyor. Demek ki (gelişigüzel seçilmiş) bu örnek, her şeyden önce malzemeyi biçiminden arındırıp sezgiyi derinleştirmeye yönelik bir çabanın hüküm sürdüğünü kanıtlıyor. Duyumsamaların kaosuna başvurmak yasak olsa da, eldeki veri estetik düzlemde kabul edilebilir sınırlar içinde biçimlenmemiş bir şey olarak sunulur ve daha sonra idrak, biçimlendirme gücüyle onu bir nesneye dönüştürür. Ancak polisiye roman malzemeyi edilgenliğe mahkûm ederek, hatta *ratio*'nun erişiminden gizleyerek öz biçimini bozar. Tabaret Usta çıkarımlar yaptığı ayakkabı ve şemsiye izlerini büyük bir çaba harcayarak arayıp bulur; hipotezini tamamlayan puro izmaritleri ocaktaki küllerin arasında onun keskin bakışlarından gizlenir. Bir bağlam içine oturtulmaktan bu kaçış, malzemeyi, kendi içinde bir düzeni olmayan, bir biçim kazanmak için daha çok *ratio*'nun işlemesine muhtaç olan sıradan bir malzemeye indirger. Aşkın özne kendini yasakoyucu olarak gösterebilsin diye nesne radikal bir yıkıma uğrar. Aşkın özneye estetik stilizasyon sırasında da nesneyi yaratmasını sağlayacak kategoriler yüklenir. Polisiye romanda bir yapboz gibi birleşerek

* Bkz. geride, s. 56.

figürlerin her zaman aynı olan bu psikolojik özelliklerinin ortaya çıkışını daha önce bir çeşit negatif ontoloji olarak tanımlamıştık.* Bunlar gerilimden kurtulmuş Olan'ın son kalıntılarıdır kesinlikle ve estetik yapının daha fazla gözlerden saklayamayacağı nesnel olgular olarak kabul edilirler. Bu psikolojik özellikleri ontolojik anlamda nesnenin doğal özellikleri olarak kavrayabileceğimiz gibi, öznenin içkinlik sistemi kurmasına imkân sağlayan içsel kategorilerin temsilcisi olarak da kabul edebiliriz. Psikolojik özellikler, ontolojik ve kategorik belirlemelerle oluşan bu çifte anlama her türlü sorgulamadan uzak sabitlemeleri sayesinde kavuşurlar; bu sabitlemeyle koşullar zinciri kırılıp psikolojik özellikler deneyimin koşulu haline gelir. Bu noktada yine iki şekilde yorumlanabilecek bir *a priori* sentetik önerme gibi davranırlar: deneyimlenen gerçekliğin sonuna kadar genelleştirilmiş hali ve aşkın öznenin deneyimini oluşturan bilginin çekirdeği. Kant'ın *a priori* sentetik önerme olarak tanımladığı görü de, anlama yetisi de ontolojik kalıntılardır: Bu kalıntılar ne nesnenin saf halidir, ne de tamamen özneye yapışıktırlar, daha çok gerilim içinde deneyimlenen Olan'ın nitelikleri olarak geçerlidirler ve –ben'i Olan'la ayrılmaz biçimde birleştiren ilişkinin içinde bulundukları için– bu özelliklerin özneye mi nesneye mi ait olduklarını ya da ne ölçüde özneye ne ölçüde nesneye ait olduklarını söylemek imkânsızdır. Kuşkusuz genel olma ölçüleri yüzünden, tekilliğini kaybetmiş görünen genel/evrensel bir özneyle eşleştirilirler ve mutlak geçerliliği olan bilgi niteliğine bürünürler. Ve sonunda bu özellikleri kişiye atfedilen yargılardan adım adım farklılaştıran bu nitelik, böylece temel bir nitelik mertebesine çıkarılır ve sadece öznenin sahip olduğu, keyfe bağlı olarak gelişen, ideal ve aksiyomatik oluşumlarla benzeştirilir. Ben ile dünya arasındaki göbek bağını koparan ve ilişki içindeki

* Bkz. geride, s. 31.

nesneyi içini boşaltarak çeşitlendiren eylem gibi, mantıksal bir nirengi noktasına indirgenen özneyi, nesnenin yaratıcısı olarak tanımlayan bir süreç. Ben doğuştan sahip olduğu güçler sayesinde dünyayı yanına alma ve ona her katmanda biçim verme hakkına sahip de olsa (genel olarak bakıldığında, ben'in hak ettiğini almasını Descartes'tan başlayarak felsefeye borçluyuz), *ratio*' nun dünya kategorilerine sahip çıkması haksızdır; çünkü fenomeni yarattığını iddia ederken nesneyi yok eder. Yaratılanın nesneyle ilişkiye girerek onu deneyimlemesinin kendisine verili olduğunun kabulü ile kategorilerin kendini mutlak gören özneye aktarılması arasında küçük bir adım vardır sadece; ama işte tam da bu adım ben ile dünyanın birlikte varoluşundan uzaklaştıran bir adımdır. Zira ben'e verilen, kendisi gibi bir biçimi olana biçim verme yetisini kullanıp kullanmaması, yani yaratırken kendisinin de yaratıldığını bilip bu yüzden mutlak olanı nesnelleştirmesini engelleyen gerilimi unutmaması başka bir şeydir; ben'in bu yetiyi sahiplenirken nesnenin kendisiyle aynı kaynaktan doğduğunu reddetmesiyse başka bir şey. Birincide bilgi teorisine konmuş sınıra riayet edilir, nesne ve öznenin bilgiye katkısı belirsiz kalır, zira bu katkı nesne ile özne arasında eşit dağıtılırsa, özne kendini de aşarak yükselir. İkincideyse özdeşlik yaratılır; söz konusu kategoriler aşkın öznenin yetisi gibi görülür ve böylece, mutlakla ilişkide anlaşılmayanı bilgiyle anlaşılır kılan bir nitelik kazanırlar. Ama *ratio*'nun yükselmesi sonucunda aşkın özne, sadece ben için geçerli olmayan ontik sabitlemeleri koparıp sahiplenir ve mutlak konumuna çıkarır; bu konumda da varlığın niteliklerinden varlığın üretim ilkelerine –*ratio*'nun sonuçlarına– dönüştürülürler; *ratio* da dünya gibi kendisini koşullandıran şeye tabi değildir ama içine gömüldüğü dünyayı yoktan var edeceği iddiasındadır. Tabaret yüksek ökçeli, vardola birleşimi yüksek, tabanı dar ve ince ayakkabı izlerinden rahatça şık bir beyefendi olduğu, soruşturulan kişinin bir yerden atlayacak

kadar çevik olmasından bir çırpıda çok genç olduğu çıkarımını yapıyorsa, çok doğal bir şey yapıyormuş gibi tek tek olguları birbirleriyle eşleştirmesi de, ortaya koyduğu olguların bütünüyle öznenin bölgesine geçtiğinin ve böylece *a priori* sentetik yargılar olarak çeşitlilik içinde bağlantı kurduğunun göstergesidir. Dedektif önceden biçimlendirilmiş olgulara bakarak anlamaz meseleyi, onları varsayar. Dünya onun için kendi içinde eklemli bir bütün değildir, aksine bütün, olgu parçacıklarının karmaşasının öznenin elinde bulunan kategorilere göre düzene sokulmasıyla oluşur. Bağlantının gerçekleştiği yerde zihin zihinle, ruh ruhla ve biçimlenmiş olan biçimlenmiş olanla mücadele ederken, belirleyici olan biçimsiz olanın ve kendi başına biçim kazanamayanın biçimlendirilmesidir.

Dedektifte vücut bulan *ratio* elinde bulundurduğu kategoriler sayesinde çeşitliliğin parçaları arasındaki bağlantıyı kurar. İçkinlik sisteminin bütünlüğü fikir sayesinde sağlanır. Estetik öğe bütünlüğü ete kemiğe büründürmekle görevli olduğu için, *progressus ad indefinitum*'un sonuçlarını önceden ortaya koymak ve yasal bağlantının tam olarak ortaya çıkmasını sağlamak zorundadır. Ama aynı anda aşağı katmanlarda gerçeğin mahkûm olduğu biçimsel bozulmaları da anlaşılır kıldığı için, üslubundan emin olan yazar genelde dedektif figürünü bir dizi maceraya bulaştırır ve böylece sürecin sonsuzluğunu gözler önüne serer. Düzenleyici kavramlar, Kant'ın sözleriyle, "zihin eyleminin yönünü belirleyen kılavuz kavramlar", "koşulluluğun sıralarından mutlak olana yükselme"ye yarar ve polisiye romanda dedektifin tahkikat sürecinin temelini oluşturan zihinsel keşfettirici ilkelere dönüşürler. Şayet *ratio* bir şekilde gerçekliğin etkisinde olsaydı, bütünlüğü –bu gerçekliği oluşturan varlık niteliklerinin üzeri örtülü olarak yer aldığı– Tanrı, özgürlük ve ölümsüzlük fikirlerine bağlı olarak düşünmek zorunda kalırdı. Ama polisiye romanda göründüğü haliyle tamamen kendinin bilincinde olan *ratio*

bütünlüğü ancak kendi-içinde içkinlik sistemi olarak algılar. Bu sistemin bir anlamı yoktur ve fikir, rasyonel eylemi anlamlandırmaksızın, söz konusu sistemi salt sezerek bir yukarı bir aşağı hareket eder. Sherlock Holmes başlangıçtaki bulgusunu pek kâle almadan, fikri doğurup zengin malzemeyi bütünleştirmeye yarayacak yaratıcı bir kafa patlatma sürecine girer. Dostumuz Watson henüz ilişkileri sadece sezinlerken, ustamız çoktan bütünü kavramış bir bilinçle hareket eder ve bir fikirden yola çıkarak bütünün parçalarını sessizce birleştirir.

Fikir, hiçlikten yola çıkan sürecin girmesi gereken yönü tayin eder; süreç boyunca dönüp dolaşıp kullanılan araç ise kılık değiştirmedir. Dedektif, teorisini kanıtlamak ve bağlantıları bütünüyle ortaya çıkarmak için kendini bir başkasına dönüştüren maskeyi takar. Oysa yukarıyla bağlantının gerçekleştiği katmanda kılık değiştirmek ne bir olanaktır ne de bir araç. Olanak değildir, çünkü bütünlüklü insan yukarıyla ilişki içindedir ve bu ilişkiyi ancak o kurabilir ve ilişkinin dışlayıcılığı başka bir varoluşla özdeşleşmesini imkânsız kılar. İçselliğin verdiği güçle yaşandığı sürece, bir insanın başka birisiyle karıştırılması değildir, çünkü kendisinden başka kimse yerini alamaz onun. Ortada hizmet edebileceği herhangi bir amaç olmadığı için de araç değildir. Tövbe etmenin koşulu kendi içine dönüp düşünmektir ve tövbe etmek bir arabulucudur. Tövbe edenlere gerçek varlığa giden yolu açmadan nasıl devreye girebilir ki zaten? Bu kılık değiştiren bilgi benliğin içine girebilir, onu yanına alarak gittiği yere taşıyabilir, ama Olan kavranamaz olduğu için bir Olan'ın başkasına dönüştürülmesine izin vermez. Bir insanı başka birinin yerine geçirmek, ait olduğu yeri belirleyen ilişkiden koparmak ve gerçeklikten kopmuş bir zamanın şablonu haline getirerek nesneleştirmek olur. Öte yandan varoluş hedeflendiği sürece benlik keyfi olarak aktarılabilen ya da taklit edilebilen bir figür değil, değişse bile sadece bağlantı halindeyken kendini gösteren ve

varlığını sürdüren bir antitedir. Bulunduğu yerden hareket etmesi ancak onu zamanın ötesine taşıyan ve böylece zaman içindeki görüntüsüne de varlık kazandıran içselliğin uçup gitmesiyle mümkündür. Ama kişi kendini bu içselliğiyle, zamansal olayı biricik ve tekrarlanmaz yapan, zamanın ötesine geçerek öteki benliğine bürünmesinin sadece bir hayal –kendi olmaktan çıkmış, zamanın ötesinde de içinde de kaybolmuş birinin aldatıcı görüntüsü– olduğunu söyleyen içselliğiyle idame ettirir. Ama yoluna olduğu gibi devam eden Olan kendini yerinden etmek isteyen kılık değiştirmeyle alay ederken, olduğu yerde ortaya çıkmayı ve onu temelinden alıp yukarı çıkaracak bir dalma hareketi talep eder. Yukarıyla bağlantı kurmuş insan bizzat neyse o şekilde görünür artık, ait olduğu yer burasıdır, içsellik ortaya çıkmıştır ve fenomen ne kadar aynı görünse de aslında benzersizdir. Kişinin başkasıyla özünü değiştirmesi bağlantı kurmayı sağlamaz, bağlantı özün değişmesini olanaksız kılar, zira değişme, bağlantıyı kabuğundan çıkaran özü reddeder. Demek ki karanlığı aydınlatmak için, örtülere bürünebilir aydınlık. Kierkegaard'un düşüncesinde İsa, sırf kendisi olarak sevilmek için aşağıya iner. Harun Reşid kendisi olarak asla ulaşamayacağı bilgilere ulaşmak için tebdili kıyafetle Bağdat sokaklarında dolaşır. Yüce olanın kimliğini saklaması, aşkınlığın gizli, cisimsiz olduğunu ve ancak böyle cisimsiz halde yukarıyla bağlantı kurup orayı deneyimleyebildiğimizi gösterir. Tabii sonra nur ışıldadığında tanrısal olan doğar ve varlıklar ona nasıl davrandıklarına bağlı olarak paylarını alırlar. Gelgelelim kimliğini saklama özünü bir kenara bırakmayı gerektiren bir kılık değiştirme anlamına gelmez, daha ziyade başkalarının örtüsünü kaldırmak için örtüye bürünmektir. Öte dünya ya da onun estetize edilmiş hali başkasına hemen görünmez, görünmesi için o başkasının farkında olmadan ona yönelmesi gerekir. O halde kimliğini saklamanın anlamı içselliğin vahyedilmesi, Olan'a gerçeklik içinde olması için çağrıda bulu-

nulmasıdır. Amaç da bilgi edinmek değildir, bir selamet anlamı ilişir ona. Gerçeklik katmanında ruhların birbirine karıştırılmasının mümkün olmadığını, böyle bir karışmanın kabul edildiği örnekler kanıtlar. İnsan kılığına girerek aldatma yeteneği genellikle tanrılara ve şeytana atfedilir. Bu dönüşüm ister şeytani bir niyetle, isterse Bakire Meryem'in Şövalye Zendelwald kılığına girdiğindeki gibi iyilik adına gerçekleşsin, her zaman bir mucize olarak yorumlanır ve normal yollardan gerçekleşmeyeceği düşünülür. Figürlerin gizemli bir şekilde kılık değiştirmesine artık sadece gerçekliğin son sınır olarak kabul edilmediği mitolojide ve masallarda rastlarız ve insanın tıpatıp ikizinin ortaya çıkmasının ürkütücü bulunması son derece anlaşılır bir durumdur. Var olma bölgesinde varlıkların birbirine karışması ihtimaline yer yoktur, zira bu bölge Olan'ın özselliği sayesinde inşa edilmiştir. *Ratio* özgürleştiğinde, ilişki içinde olgunlaşan öz ihmal edilir ve gerilimsiz figürler önceden sabitlenmiş özelliklerin birleşmesiyle meydana gelir. İçlerinin çokanlamlı görünüşü olacak bir dışları yoktur bu figürlerin; aksine içlerinin tartışılmaz biçimde yok olduğu dış kabuklardır bunlar. Sorgulanamaz bir kesinliğe ulaşan, donup kalmış öğelerin bileşimleri oldukları için durmaksızın kopyalanabilirler, o kadar ki bilhassa yerel özellikler bütünlüklü insandaki anlamını yitirir. *Ratio*'nun hükümranlığı altında yukarıyla bağlantının yerini içkinlik sistemi meselesi aldığına göre, benlik içindeki ifşaat ve insanın bu sayede tövbe etmesi, görevi rasyonel süreci sonuna kadar götürmek olan dedektifin kılık değiştirmesiyle örtüşmektedir. Kılık değiştirmek varlıkları ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktan ziyade, peşinden koşulan bütünlüğün parçacıkları arasındaki bağlantıları bilmeye destek olur. Kılık değiştirmenin herhangi biri tarafından anlaşılması ve dirençle karşılaşması değildir söz konusu olan; kılık değiştirmek sadece –küçük parçalara ayrıldığı için– artık var olmayan biçimlenmelerin dış görünüşünü ele geçirmek demektir. Sherlock

Holmes ölüm döşeğindeymiş gibi yaparken öyle hırıltılar çıkarır ki, sadık dostu Watson bile gerçekten öleceğinden korkar. Hatta koca İngiliz'in zarif ruh ikizi Arsen Lüpen yeni kozmetik ürünler sayesinde, genç ya da yaşlı her çehreye, adeta onun şahsında yeniden doğmuşlar gibi bire bir benzer. Gerçekte bir insan bir diğerine asla bire bir benzemez, ama burada herkes birdir. Polisiye romanın büyüsü bozulmuş dünyasındaki bu sihirbazlık sanatı sayesinde dedektif içinde taşıdığı bütünlük düşüncesini gerçeklikte sınayabilir. Karşısına çıkan değersiz bulguları toplamak için maske takmayıp, teorisinin doğrulanması için eksik olan öğeleri bulmak amacıyla metamorfoza başvurup kılık değiştirdiği için, keyfi olarak girişilmiş bir deneyin sonuçlarını görmek isteyen bir nevi deneyciye dönüşür. Deney kılık değiştirmeyle aynı katmana aittir; tıpkı kılık değiştirme gibi deney de nesne-özne bölünmüşlüğünden yola çıkar ve ancak özerk *ratio* biçimsiz çeşitliliğin kategorilere göre biçimlendirilmesini üstlendiği takdirde mümkündür. Estetik biçimlenim de, dedektifin malzeme karşısındaki mutlak hâkimiyetini ortaya çıkarmak için, sürecin başından sonuna kadar dedektifi bulgulara muhtaç araştırmalardan kurtarmak ve fikre yasal bağlamda kurucu bir anlam vermek için deneyler yapmakla görevlendirir. Fakat veriler üzerindeki hâkimiyetini kısıtlayacak bir şey olduğunda, dedektif teorisini doğrulayacak deneyler yapamaz. Kılık değiştirme becerisi, dedektifin, artık hiçbir yerde Olan'ın sınırlarına takılmadığının estetik ifadesidir. Bu becerinin olduğu her yerde ben ile dünyanın birlikte varlığı, aşkın öznenin çeşitlilik üzerindeki mutlak hâkimiyetine dönüşür ve böylece verili olanın öğelerinin öznenin işaret ettiği bağlama oturtulması koşuluyla, deney yapma olanağı garantilenmiş olur. Dedektif kılıktan kılığa girerek, kendi kendilerini oluşturan ve bu yüzden yeniden üretilmeleri mümkün olmayan varlıkların yaşadığı bir katmanda değil, figürlerin her an yeniden üretilebildiği bir çevrede yaşadığını ikna

edici biçimde ifade etmiş olur. Deney kuşkusuz her koşulda ve her zaman dedektifin bir maskenin ardına gizlenmesini gerektirmez, ama bu dönüşüme karşı koyan bir direnç olmaması, deneyin kapsamlı bir şekilde uygulanmasını mümkün kılar. Çünkü ancak dedektif ayarladığı olayların akışına –kendisi gözetlenmeden– tanık olduğunda, nesnenin istenen şekilde işlemesini bozabilecek etkiler –deney fikrinin gerektirdiği üzere– radikal bir şekilde bertaraf edilebilir.

Polisiye romanda sürecin tamamlanması için tesadüflerin de deneye yardım etmesi gerekir. Bu romanlarda tesadüf, soruşturma uygulamasının mahiyetini belirlemekle kalan ve bütünün tutarlılığı içinde anlamını kaybeden psikolojik bir kavram değil, gerçekliğe ait bir belirlenimin çarpıtılmış halidir. Bu yüzden deneyi mümkün kılmak, kolaylaştırmak ve tamamlamak üzere kullanılır; dedektifin fikirden türeyen eylemlerine hükmetmese bile, anlamın yerini alır – zaten olayın da bu anlam üzerinde hiçbir hak iddiası yoktur. Estetik açısından bakıldığında mutlak halleriyle olaylar, bileşimleri ve bıraktıkları izler tesadüftür. Zira olayların maksatlı olarak rasyonel bakımdan anlaşılır bir bağlam içinde şu ya da bu şekilde sıralanmaları, –tesadüften muaf olsalardı içerecekleri– anlamı göz ardı eder. Sürecin öğeleri niyetin gerektirdiği şekilde aralıksız ve peş peşe dizilirler kuşkusuz, ama nasıl ki öğelerin kombinasyonları en uygun –ve tıpkı mucidin önüne çıkanın benzeri bir– tesadüfe bağımlıysa, anlam aranmayan her yerde tesadüfe rastlamak da mümkündür. Demek ki tesadüf tesadüfen devreye sokulmaz, daha çok *ratio*'nun boyunduruğu altında tuttuğu alanda dolduramadığı bir boşluğu doldurur.

Polisiye romanda aranan bütünlük, doğa bilimlerindeki gibi ölçülebilir zamana göre düzenlenmiş, anlamsal bir boyutu olmayan bir bütünlük olsaydı, tesadüften bahsedemezdik. Zira çeşitlilik nedensellik ilkesine tabi olduğu kadarıyla hesaba katıldığı sürece, tesadüfe yer yoktur, olayın oluşumu nedensel bir tasnifle

anlaşılır. Ancak polisiye romanda rasyonel olarak birleştirilmesi gereken bulgular, ölçülebilir zamanın olguları olarak çözümlenebilecek olgular değil, bir şeye delalet eden ve bu yüzden salt nedensel sıralamayı reddeden eylem ve içeriklerdir. Figürler ve hareketleri bir anlam bütünlüğü içinde yer alır; bu bütünlük içi boş nedensel bağlantılardan oluşturulmaya gelemez; bireye özgü anlam birimleridir bunlar, anlamsız ve genel faktörlerden çıkarsanamazlar. Estetik biçimlenim, buna rağmen onları rasyonel sürecin halkaları olarak temsil etmeye çalışsa ve anlamlarını sorgulamasa bile, *a priori* sentetik önermeler olarak anlamlarını yitirmiş negatif-ontolojik sabitlemeleri devreye sokarak hedefine ulaşabilir. Bununla beraber olgulardan ne kadar kopuk olursa olsun, kastedilen anlamın sürecin rasyonelliği içinde yok olması sadece görünüştedir. Figürler anlamla bağlantısı olan bütünlüklü insanın çarpıtılmış halleri oldukları için, gerçeklik düzeyini yükselten bu anlam aşağı katmanlarda karşılığını bulmak zorundadır. Bütünlüklü insan anlamla –kendi anlamı ve dünyanın anlamıyla– ilgili gerçekliği ancak –seyrini belirleyemeyeceği– gerilim içinde deneyimler. Bütünlüklü insanın işi bütünlüğü kavramak değildir, o daha çok bütünlüğün koşullarına yoğunlaşır. Varoluş paradoksu şunda yatar: İnsanın kararı sorunun bir parçası olduğu için, her cevap bir başka cevabı gerektirir – üstelik o soruya verilen cevap çatışkılı önermelerden doğmadığı halde. İşte bu yüzden de gerçekliğe ait olayı bir kavramla açıklamak mümkün değildir, zira kavramın sonlandırmaya yönelik karakteri, varoluşsal anlamla kurulan bağı dışarıda bırakır. Anlam yüklü bir olayın özgürce seyrettiğini varsayalım: O zaman olayın seyri koşulluluktan kurtulur ve gerilimi geride bırakır. Olayın seyrinin zorunluluk olduğunu varsaydığımızda ise, gerilimin kucağından kayıp gider ki bu da bir o kadar mutlaklık demektir. Şematik olarak bakıldığında birinci karar –aslında olmayan– saf tinin/zihnin, ikinci karar ise –olmaktan başka bir şey yapmayan– saf mad-

denin ifadesidir; ikisi de birbirini varsayar. İlkinde koşulluluk kaldırılarak, ikincide anlamdan vazgeçilerek ya hedefini özgürce belirleyen bir olay akışı ya da nedensellik yasasına uygun seyreden bir olay gibi uç durumlarla karşı karşıya kaldığımız muhakkaktır. Gelgelelim arada kalmış varlık olarak insanın ait olduğu hakiki gerçeklik, gerilimdeki varlığını birinci ya da ikinci yoldan ortadan kaldıran belirlenimler için erişilebilir durumda değildir. Nasıl ki özleri itibariyle biricik ve anlamlı olan olayların bağlantısı diyebileceğimiz bu gerçeklik, ölçülebilen zamanın anlamdan mahrum bırakılmış öğeleri arasında nedensel zorunluluğa dayanılarak kurulan ilişkiden yola çıkılarak kavranamazsa, aynı şekilde bağımlılığını anlamı içinde eriten yorumlara da kendini açmaz. Gerçekliğin ortaya çıkma nedeni özerk bilinç için belli değildir, zira bütünlüklü insan gerilim içinde kendi kendini oluşturan gerçekliği –son olana yönelmenin haricinde– hiçbir yerde bulamaz. Gerçeklik salt anlamların ya da nedensel zorunlulukların ilişkisi değilse şayet, bu durumda gerçekliğin akışının nedeni, mutlaklıkla aynı şeydir, yönelmiş varlığın sorusuna verilen cevaptır ve bu nedenin adı "Tanrı'nın takdiri" olmak zorundadır ki Tanrı'nın yol göstermesi (*Führung*) demektir. Varlığın mevcudiyeti düzeylerindeyse, adı "Kader"dir ve "boyun eğme" (*Fügung*) anlamına gelir. Her halükârda iki kavram da olayın akışını belirleyen mutlaklığın dönüşümünü, maddeye özgü bir ilkeye havale eder. İki kavram da –ve önemli olan da budur– gerçeklik ilişkisini düzenleyen gücü, özdeşlik pozisyonlarına indirgenemeyen, ancak ilişkiye geçildiğinde deneyimlenebilen bir yönetim olarak idrak eder. Yaratılan, Tanrı'nın korumasında olduğunu düşündüğünde bu yönetimin adı "Tanrı'nın takdiri", karanlıkta bekleyen insan onun gizli anlamına boyun eğdiğinde ise "kader"dir. Ancak bu yönetim kendini ne şekilde sunarsa sunsun, Goethe'nin ifade ettiği anlamda bir "araştırılamayan, bilinemeyen"dir ve olduğu yerde fark edebilmek için ona

varoluşun içinden yaklaşmak gerekir. Gerçekliğin temeli bu şekilde kavrandığında o da gerçekliğin içinde kavranır ve yönetimin –insan tarafından ele geçirilmediği sürece– asla anlamsız bir tesadüften ibaret olduğu söylenemez. Ancak özerklik iddiasında olan fikir –olayın gerilim içinde yönetimini bir fikir olarak kabul etmek suretiyle içkinlik sistemine anlam boyutu vererek de olsa– tesadüfe yer açabilir. Kant'ın, "Gerçekliğin temeli nedir?" sorusuna –her varoluşsal cevabı varoluşsal soru içinde tutan soruya– verdiği yanıt, fenomenal dünyanın nedensel zorunluluğu ve kavranabilir olanın özgürlüğüdür. Bu yanıt, temeli, anlamlı (yani özgürlük tarafından üretilmiş) olayların bütününün temeli olarak kabul eder, ama onu bütünlüklü insana isabet eden ve gerilim ortamında gerçekleşen bir belirlenim olarak kabul etmez, söz konusu temeli sadece öznede devreye giren ve *ratio*'yu kuşattığı için gerçekliği kuşatması imkânsız olan bir evrensel ilke içinde bulur. Kant'ın çözümlemesinin derinliği, *a priori*'leri titizlikle ontolojik deneyimden ayırıp, saf aklın yanına pratik aklı, zorunluluğun yanına özgürlüğü koymasında ve böylece gerçekliğin temelinin varoluşsal olarak veriliş şeklinin izini sürmesinde yatar. Öte yandan temelin bire bir özgürlük ve zorunluluğa tercüme edilmesi bir çarpıtmayı da beraberinde getirir, çünkü olayın gerilim içinde kendini ortaya koyan temellendirmesi, kendine yönelmiş olması nedeniyle özgürlük ile zorunluluğun iç içe geçmesidir belki de, ama ancak temeli ortaya koyan gerilim yok olduğu takdirde bu çatışkılı kavram ikilisi birbirinden ayrılabilir. Bu ayırmayı gerçekleştiren özerk *ratio*'nun planladığı şey, özdeşleştirme eylemidir ve böylece insanın aşkınlık içinde tespit edemediği şey içkinliğe aktarılır ve orada net bir yere konumlandırılır. Fakat gerçeklik ancak insanın mutlak olana yönelmesiyle oluştuğu için, temelin varoluş devredışı bırakılarak tespit edilmesi, gerçekliğin adını koyamaz. Maksat gerçeklikse tesadüfe de hak ettiği yeri vermek zorundadır. Kant'ta sadece

ilişkiye geçildiğinde kendini gösteren aşkın temel, kavranabilir özgürlükle ya da fenomenal olanın zorunluluğuyla eşitlenmekle kalmaz; özgürlük ve zorunluluk da öznenin belirlenimleri olarak düşünülür. Demek ki ilkeler gerçekliği elinden kaçırdığı için gizlice aralarına sokulan tesadüf burada nesnenin tarafında yer almaktadır. Nedensellik bağlamına gelince, Kant'a göre herhangi bir şeyin verili olması tesadüftür; heteronom ve maddi ilkeler kendi yasalarını dayattığı sürece anlamlı bütünlük de tesadüfidir. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde (Birinci Kısım, § 3, not 2) şöyle der Kant: "Bir insanın kendi mutluluğunu nerede gördüğü, herkesin kendi özel haz ve acı duygusuyla ilgilidir; hatta bir ve aynı öznede olsa bile, bu duygunun değişmesine göre farklılık gösteren gereksinmelerle ilgilidir. Böyle (bir doğa yasası olarak) *öznel bakımdan zorunlu olan bir yasa*, nesnel bakımdan çok *tesadüfi* bir pratik ilkedir; farklı öznelerde çok farklı olabilmektedir ve olmalıdır da, dolayısıyla hiçbir zaman bir yasa sağlayamaz..." Aynı metinde biraz ileride şu öğretici ifade yer alır: "Varsayalım ki, sonlu akıl sahibi varlıklar zevk ve acı duygularının nesneleri olarak neleri kabul edecekleri, hatta aynı şekilde, ilk tür nesnelere ulaşmak, öbürlerinden sakınmak için hangi araçları kullanacakları konusunda aynı düşüncede olsunlar; bu durumda bile *özsevgi ilkesini* hiçbir biçimde *pratik bir yasa* olarak ortaya koyamazlardı, çünkü bu aynı düşüncede olmanın kendisi de yalnızca tesadüfi olurdu."*

Kant bütünlük ilkesinin özerk konumuna bağlı tesadüfün devam etmesine izin verirken, Hegel tasarladığı gerçekliği bir sonuca varan diyalektik sürecin zorunluluğuna tabi kılarak tesadüfü yok etmiş gibidir. Hegel'de gerçek olaylar arasındaki anlamlı bağlantı katı bir zorunluluk içinde seyreder; her olay, ulaş-

* Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İoanna Kuçuradi ve diğ., Türkiye Felsefe Kurumu, 1999, s. 29. (Küçük değişikliklerle. – *y.n.*)

mak istediği hedefin içerdiği maddi-mantıksal evrim tarafından yerine yerleştirilir. Fakat Hegel'in her türlü gerçekliğin akla uygun olduğu önermesini (ki mantıksal olan ile olgusal olan arasında varsaydığı çakışmadan kaynaklanır) dile getirmeye, ancak kendi rasyonalitesi gerçeklikle örtüşseydi hakkı olurdu. Ama anlamlı bütünlüğün tutarlılığı ilkesi olarak Kantçı ödevi, özgürlüğe çağrıda bulunan bu ödevi, yok ettiği veya etkisizleştirdiği için, gerçek saydığı olaylar ile diyalektik hareketi özdeşleştirmesinden kaynaklanan zorunluluktan başkasına temelde yer vermediği için ve zorunluluğun etkisini meşru olmayan yerde hileyle kanıtladığı için, –deneyimlenmesi, temeli hakkındaki varoluşsal tutuma bağlı olan– gerçeklik Hegel'in elinden kayıp gider. Hegel gerçekliği tesadüften kurtarmak için, o gerçekliğin içinde oluştuğu kısıtlılıkları es geçer ve gerçekliğin zorunluluğunu, yönelmek zorunda olduğu sondan başlayarak inşa eder. Bu yüzden de sadece fikirle örtüşen Olan "gerçek"tir Hegel için, ama yanlış, kötü, yani "öbür tarafa ait" her şey tesadüf gibi görünür gözüne. "... Tesadüfi olan mümkün olandan önemli olmayan ve olduğundan daha iyi olamayacak bir varoluştur."* Gelgelelim Hegel bu sözlerle tesadüfü tamamen devredışı bırakmaz, onun yaptığı –Kierkegaard'un, felsefe derslerinde dikkate alınmayan Hegel eleştirisinde kısa ve özlü bir şekilde ifade ettiği gibi– gerçekliği ıskalamaktır. "Bir *Dasein sistemi*," der Kierkegaard *Felsefi Kırıntılar*'da,** "verili olamaz. Peki bu yok mu demektir? Asla... *Dasein* ancak *Tanrı* için bir sistem olabilir, var olan ruh için olamaz. Sistem ve sonluluk örtüşür, ancak *Dasein* bunların tam karşıtıdır... *Dasein arada bir durumdur*, şeyleri birbirinden ayırandır, *sistematik* olan ise sonludur ve birleştirir." Kierkegaard'un sözünü ettiği içsellik Kant'ta Hegel'in sistemindekin-

* *Ansiklopedi. Felsefe Biliminin Ana Hatları*, 1. Bölüm: *Mantık*. Giriş; §6.

** *Werke*, 6. cilt, Diederichs, Jena, 1910, s. 203.

den çok daha iyi kavranır. Kant, sırf akıl şart koştuğu için, içselliğin temelle ilişkisini temelin üstünün açılması olarak düşünmek zorundadır, ama temele yönelik tutumun yok edilemezliğini hayranlık uyandıran bir açık seçiklikle temeli temsil eden kavramsal çatışkıya dönüştürür. Kant için verili olanın tesadüf olması sadece mümkün değil aynı zamanda gerçek de olduğu için, Kant'ın tesadüfü gerçek olarak hesaba katması Hegel'in onu mümkün olanın alanına sürmesinden daha adildir. Tabii *ratio* anlamsızlığın içinde kaybolduğunda, zorunluluk varlığını ancak anlamı hedeflemeyen içkinlik sisteminde sürdürür. Ve ne Kant'ın kavranabilir özgürlüğü nedensellikle örülü fenomenler dünyasına duhul ettiği için, ne de anlamlı bütünlüğü diyalektik süreçle tespit etmek mümkün olduğu için, sahici gerçeklik tesadüfe terk edilir, yani *ratio*'nun inşa ettiği bağlama hiç uğramaz. Polisiye roman başlarken en belirleyici eylemi anlamdan mahrum bırakarak ve –kendi niyetine uygun olarak– anlamlı olan olayı tesadüfe tabi kılarak tam bir çarpıtma örneği verir.

Polisiye romanda rasyonel sürecin başlı başına amaç olduğunun vurgulandığı da hiç nadir değildir. Teorisyen Karl Lerbs (*a.g.y.*) şöyle diyor: "Yeteneklerinden emin olan büyük bir dedektif için dünya sadece bir macera kaynağı, suçlu avı da başlı başına bir amaç ve sinirleri geren bir spordur." Sherlock Holmes kısa ve özlü bir şekilde şöyle der: "Oyunu sırf oyun olsun diye oynuyorum."* Aslında insanları yukarıyla ilişkilendiren bağlantı kurma görevi, aşağı katmana düşmüş *ratio*'nun anlam içermeyen ilişki kurma göreviyle örtüşür. Estetik biçimlenimin içindeki aşkınlaşma sırasında dedektif, gerilim içinde deneyimlenebilen –ve sadece uygun olmayan kategorilerin içinde bire bir karşı-

* Arthur Conan Doyle, "Die gestohlenen Unterseeboots-Zeichnungen". *Der sterbende Sherlock Holmes*, çev. Johannes Hartmann, Lutz, 1924, s. 170. (Türkçede "Bruce Partington Planları" adıyla bilinen öyküde geçiyor. –*ç.n.*)

laşmalardan kaçınan– sırrı bizzat imlemiyorsa, çarpıttığı yüceliği imliyorsa; ilişki içindekinin ya da etik olanın simgesi değildir, saf ayrımsızlık/kayıtsızlıktır dedektif, temsil ettiği "kim" ya da "ne" temelsiz yöntemin "nasıl" sorusu içinde yok olur. Auguste Dupin'in de, Sherlock Holmes'ün de belli bir vaka üzerinde çalışmaya başlamadan önce, salt yöntemlerini takdim etmek adına oyun oynar gibi beyin jimnastiği yapmaları boşuna değildir. Holmes odaya giren Watson'a, "Peki neden Türk?" diye sorar. Watson anlamaz, sorunun ayakkabılarıyla bağlantılı olduğu düşünür ve onları Oxford Caddesi'ndeki Latiner'dan aldığını, yani "İngiliz" olduğunu söyler ve Holmes, "hafif bir sabırla", bezgin bir ifadeyle gülümser ve ağırkanlı yardımcısı Watson'a, o sabah Türk hamamında yıkandıktan sonra faytona bindiği yargısına karşı konulmaz biçimde ulaşan uzun düşünceler zincirini açıklar. Sonunda her zaman olduğu gibi Watson'ın aklı yatar ve sıra asıl hikâyeye gelir. Polisiye romanlardaki bu tipik prelüdler vakanın çözümünün nesnel önemini azaltır ve estetik olarak dedektifin işlenen bir suçu aydınlatmak üzere sahneye çıkmadığının, aksine suçun, dedektif o karmaşa içinde bir bağlantı kursun diye meydana geldiğinin kanıtıdır. Dedektifin ete kemiğe büründürdüğü *ratio* varlık temelinden kopmuştur ve bu yüzden herhangi bir varlığı hedefleyemez. Kendi hedefi doğrultusunda, her türlü anlamı yok eder ve var olmayan şeyler arasında bağlantı kurma yöntemi, hiçbir şeye varmayan mutlak prosedür içinde tükenir. Bu yöntemin önceliğine bir örnek I. Dünya Savaşı'nın ardından Stuart Webbs filmleri serisinde Almanya'da gösterime giren *Amatör Dedektif* filmidir. Ernst Reicher'in canlandırdığı Webbs bu filmde, kurnaz bir suçlunun, başka bir deyişle "usta bir dedektif"in, kolayca peşindekilerden kurtulabileceği tezini ortaya atar ve kulüpte tezine itiraz eden arkadaşlarıyla iddiaya girer: İddia gereği küçük bir avansla başlayacak ve herkes peşine düşünce 24 saat boyunca gizlenecektir. Webbs gider, kimse onu

bulamaz ve kendine özgü zarafetiyle iddiayı kazanır.

Bu "vaka" nasıl sorusunun ne sorusu karşısındaki zaferini öne çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda polisiye romanda mizahın da bir görevi olduğunu kanıtlar bize. Bu görev, *ratio*'nun gerçekleştirdiği sürecin egemenliğini ve her türlü anlamdan bağımsızlığını estetik düzlemde meydana çıkarmaktır. Polisiye roman sabit bir tip olmaya doğru yol alırken mizaha giderek daha çok yer verilmiştir. Mizah suçlunun gerçekliğini gasp eder, durumun ürkütücülüğünde gedik açar ve olaya *ratio*'nun keyfi için düzenlenmiş bir oyun karakteri verir. Mizahın burada üstlendiği işlev, varoluşsal bir belirlenim olarak taşıdığı anlamdan çıkarsanır. Varoluşsal ironi göreli Olan'ın göreliliğinin bilincine vardığı bir biçimken, varoluşsal mizah göreli Olan'ın göreliliğinin bilincine rağmen güçlendiği bir biçimdir. Mizahın temelinde, mutlak ile göreli arasındaki sınırı, sonlu ile sonsuz arasındaki karşıtlığı kavrama yeteneği yatar. İronideyse mutlak olana verilen anlamın hiç kıymeti yoktur. Mizah gerçekliği inşa eden bu çekişmeyi –trajikliğini kabul edebilecek olsa da– ne trajik bulur, ne de ondan kurtuluşun kesin olduğu sonucunu çıkarır. Daha ziyade çekişmenin bilincine sırt çevirir ve tamamlanmamış, uygunsuz sonlu Olan'a yönelir, onu bütün kısıtlılığıyla kabul eder, çünkü sonlu Olan bir kez vardır artık ve bu mutlak sayesindedir. İroni mutlak intibaı yaratan Olan'ın güvenliğini yok ederken, mizah göreliliğiyle kendi alanına giren Olan'a güven verir. İroni kimsenin bakmadığı mutlak olana bakar, mizah ise ardında sonsuzluk olduğunu bildiği için yüzünü sonlu olana döner. İroni de mizah da Olan'ı kısıtlayan sınırın içindedir, ancak bu sınır karşısındaki tutumları farklıdır: İroniye ancak burayı oradan ayıran uçurumu rasgele gülünçlüğe açtığında gülümsenir; mizah ise gülmeyi bilir, çünkü gülünçlük onun için sınırın bu tarafındaki Olan'ın doğrulanmasıdır. Kuşkusuz Kierkegaard'un hükmü farklıdır bu konuda; o ironiye mizahtan daha aşağı bir konum yakıştırır. Kier-

kegaard'a göre ironi, estetik bilincin dolayımsızlığına etik bilinci aktarmakla yükümlüdür; mizah ise dinsel katmandan önceki son içkinlik belirlenimidir ve etik katmanı da kuşatır. Bu derecelendirmenin kaynağı, Kierkegaard'un fenomenolojisinin inancın absürdlüğü denen belirleyici kategoriye bağlı olmasıdır – yani, mutlak olana sıçramayı değil de, mutlak olanın biricikliğine inancı son nokta kabul eden kategoriye. Ancak inanç sıçramasına cesaret edildiğinde, ironi geri çekilmek zorunda kalır, zira bu sıçramayla sınır bilinci silinmiş olur. Kierkegaard'daki anlamıyla ironi (inancı bir paradoks olarak işaret etmeden, estetiğin dolayımsızlığına duyulan güveni sarsan) etik bir görev üstlense de, varoluş ıstırabını latife olarak ele aldığı ölçüde inanca teslim olan mizahın aksine dinsel katmana ulaşamaz. Bu arada gerçeklik, henüz Hıristiyanlıktaki inanç paradoksunu içermeyen bir gerilimle özetlendiğinde, Kierkegaard'daki maddi ayrımların yerini, ironi ve mizahı salt varoluşsal tutumlar olarak tanımlayan ama varoluş katmanında sabit bir bağla yer almalarında –ki bu ancak mutlak olana olumlu bir yaklaşımda mümkün olurdu zaten– ısrar etmeyen biçimsel sınır çizgileri alır. Polisiye romanda ironinin –ironiyi yapanın son tereddüdünden kaynaklı– varoluşsal bir tutum olmayacağını böylece göstermiş olduk. İroni polisiye romanlarda görelinin mutlak olma iddiasını sarsmak yerine, dedektifin polisi tongaya düşürmesine dönüşür. Öte yandan *ratio* anlama sırt çevirdiğinde, mizah da kendi anlamını tersyüz etmek zorunda kalır. Özgürleşen *ratio* Olan'ı yok etmeye uğraştığı için, mizahın –Olan'ı, özünde mutlaklık olduğu bilgisine dayanarak bütün göreliliğiyle ve bütün göreliliğine rağmen kabul eden– varoluşsal anlamıyla sahneye çıkmasına izin verilmez. Polisiye romanda mutlak olan bizzat *ratio*'nun kendisidir ve mizah gerilimin gerçekliği içinde yukarıya doğru uzanırken bütün Olanların işlevselleştirilmesi ilkesine hizmet eder. Aşağı katmanlarda ise, göreliliğine rağmen Olan diye niteleyebileceğimiz

gerçekliği yaratılmış bir olgu olarak teyit edeceğine, –*ratio*'nun nesneyi yaratmak için kullandığı– verili olanın gerçekliğini inkâr eder.

Nesnel olanın öneminin bu şekilde aşılması, vurguyu giderek rasyonel sürece, artık verili olanın anlamı tarafından engellenmeden kendi kendine gelişiyorum intibaı uyandıran bu sürece taşır. Ve sürecin hiçbir yabancı amaca hizmet etmediğinin kanıtı, vakanın en sonundaki çözümdür. Tipik polisiye romanlarda bu çözüm her zaman hayal kırıklığı yaratır. Sherlock Holmes'ü harekete geçiren sırrın kendi başına hiçbir şey ifade etmeyen bir olay olduğu anlaşılır sonunda. Ahlaki bir ders çıkarıldığına da çok nadir rastlanır ve çıkarılsa bile sadece üstünkörü değinilen bir ders olur bu. Bağlantıların anlaşılması için gerekli bütün açıklamalar yapıldığında, suç eyleminin suçlu için sonuçları basitleştirilir; kişisel yazgısının ihmal edilmesi isabetlidir. Öte yandan çoğu zaman yargı sisteminin duruma el koyup koymadığını bile öğrenemeyiz. Bu kayıtsızlık içinde yitip giden son, ilişkinin hedefi olan varlığın *ratio* tarafından çarpıtılmasıdır. Varlığın bir takdiri: Gerilim içinde özlemle beklenen artık sadece budur ve bu bekleyiş ancak içsellik nihayet en saf haliyle ve adı konarak belirdiğinde son bulur. İlişkinin anlamı yukarıyla bağ kurmaktır, özün ön plana çıkmasıdır; imkânları ölçüsünde sırrı yaşamaya çalışırken eski kabuğunu adım adım kıran yeni insanın zaferidir. Anlam, oluşa değil, oluş halindeki varlığa uygundur; yol, ilişkilendiğinde örtüsü açılan bir ruhun yolu değildir – gidilmemiş bir yol olarak hiçbir yere çıkmaz. Arınmanın hedefi arınandır; tövbenin ise yaptıklarını gözden geçiren, tamamlanmayı garanti eden, dönüşüm süreci değil, dönüşen özdür; boş edimin kendisi değil, edimin failinin kim olduğu araştırılır. Bu nedenle ilişkilenmede asıl amaç bağ kurmak değil, bu ilişkiden doğan ve eylemin merkezi olan varlıktır. *Ratio* mutlaklık içinde var olabilmek için Olan'ın direncini kırmak zorunda olduğundan –ki bunu ya-

parken verili olanın biçimini bozduğundan kendi kendini yok etme tehlikesiyle de karşılaşır– bizzat başlattığı sürecin herhangi bir tözle bağ kurmasını da engeller. Sürecin yavaş işlemesinin estetik kanıtının zirvesi, polisiye romanda –bu süreçle başladığı takdirde– sürecin elinden ona bir anlam verebilecek sonu almasıdır. Karanlıktan çekilip çıkarılan olguların sıradanlığı, sürecin anlamının, anlamsız içkinlik sisteminin yaratılmasıyla tükendiğini; *ratio* Bir Şey'in temeli rolünü üstlendiğinde de, ilişki içindeki özün boş bir hiçliğe boyun eğip uzaklaştığını gösterir açık bir şekilde. Rasyonel eylemin, içeriği olan bir varlık olmayıp, ilişkinin halkalarından biri olan bir olgu içinde sessizce yok olduğunu başka hiçbir şey bu eylemin anlamdan kopuk olması kadar, vakanın etik sonuçlarının ve anlam boyutundaki diğer sonuçlarının ihmal edilmesi kadar net ve açıkça ortaya koyamaz. Süreç sonunda etkisini kaybeder, öyle de olması istenir zaten, çünkü tamamlanması ihtimali belirse bile, bir süreç olarak kendini tamamlayamaz. Sürece bir hedef konsa bile, hedef nedir bilmeyen ilerleyişi içinde o hedefi bulamaz.

Polisiye romanın belirleyici olay örgüsünün karşılığı olan his gerilimdir. Oyuncu ile rakibi arasındaki mücadele, sırrın nasıl çözüleceği hakkındaki belirsizlik gerilim yaratır. Örnek nitelikte bir polisiye roman kitabın nefes nefese yutulmasını ve ancak düğümler çözüldüğünde soluklanılmasını icap ettirir. Bu gerilimin yarattığı içeriksizlik ve anlamsızlık yönelmiş insanın ruhundan gelişir. Yukarıya yönelmiş insan ilişkiyi bütün ruhuyla yaşar ve sırla irtibatına bağlı olarak hayal kırıklığı, coşku ve mutluluğun bütün basamaklarını katetmek ister. Bu ruhsal biçimlenimlerin anlamı yukarıdan belirlenir; devreye girmeleri içkinlik yasalarına değil, bir bütün olarak insanlık durumuna, o da var olan topluluğun tarzına bağlıdır. Her halükârda önemli olan, ruhsal gerilim duygusunun değil, gerilim içindeki ruhun ilişkide bulunan olayın bağlaşığını oluşturmasıdır. İnsanın koşulluluğu

sonucu anlamlar yoğunlaşarak ontolojik sabitlemelere dönüştüğünde, buna bağlı olarak "ruhsal yetiler" de sabitlenir ve belli ruhsal durumlara açık seçik şekilde belli anlam içerikleri tayin edilir. *Ratio* özgürleştikçe, ruh ifade edilmek istenen anlamdan kopar ve böylelikle ya anlamın çarpıtılmış görüntülerini kurma işine girişir ya da saf içkinlik ilişkilerinin kötü sonsuzluğu içinde un ufak olur. Kant'ta ruh, kategorik buyrukta biçimselleştirilmiş olan yukarıdaki katmana saygı duygusunu (ki bu duygu heteronom bağımlılıktan azade tek ruh hali olarak bulunur) taşısa da, rasyonel ilkenin anlama yabancılaşması yukarıya işaret etme gücünü küçük bölümlerinin bile elinden alır ve onu yararsız oyunlara terk eder. Yukarıyla kurulan ilişkinin yerine rasyonel süreci geçiren polisiye roman bu yüzden, hikâyesinin estetik niteliğini gerilimin oranıyla ölçerken mantıklı davranmış olur. Polisiye romanda yukarı doğru uzanan tamamlanmış ruh, tek boyutlu bir gerilimle dolmuş boş bir ruha dönüşür. İlişki içinde gerçekten var olanı keşfeden bütünlüklü insanın gerilimi, gerilimsiz insanın, sadece rasyonel hareketin ilerlemesine yarayan kasılmasının önünü açar ve gerilim paradoksal bir şekilde içkinliğe yayılmış olmasıyla belirlenirken, paradoksu inkâr eden kasılma içkinlik sisteminin oluşturulmasından başka bir şeyi hedeflemez. İlişki kurmak için ruhun bütünlüğü şarttır; oysa hiçliğe yuvarlanmış olan *ratio*, gerilim içindeki ruhu değil sadece ruhsuz gerilimi, ruhun içerikten yoksun biçimini, yönelmiş varlığın tözden yoksun yönünü talep eder. Rasyonel eylemle eşleştirilen bu gerilim, varoluşsal gerilimden doğmuş anlamlı bir gerilim değil, olayların içkin-zamansal akışının ruhunu kaybetmiş bir figürün içindeki yansımasından ibarettir; başka bir deyişle, ruhun, içeriğini kaybettiği oluşum sürecine tekabül eden biçimidir.

Romanda dedektifin izlediği sürece uygun görülen konum, *ratio*'nun özerkliği üzerine kurulu felsefi sistemlerin kendilerini kavrayış şekillerinin estetik bir karşılığı gibidir. Polis ise felsefi

sistemlerin gerçeklikten bakınca görülen şeklinin estetik temsilidir. Dedektif, *ratio*'nun damgasını vurduğu dünyada onun ete kemiğe bürünmüş hali olduğu için, bu dünyanın bütün öğeleri ona öylesine tabidir ki onları peş peşe dizerken asla bir dirençle karşılaşmaz. Dedektifin faaliyet gösterdiği dünya, kendi dünyasıdır, ona aittir, verilen kategorilere uyum sağlayan malzemedir bu dünya. İsimlerden arındırılmış bir yer olan bu dünya ilişkilerden kopuk *ratio*'nun karşısında durur. Tamamen kendi bilincine varmış olan *ratio*, son ile başlangıcı kolayca birbirine eklemler, çünkü aralarında hiçbir şey kalmaz. Her vakanın üstesinden gelmek, aslında, ideal sistemin estetik temsili gibidir; bu sistem öyle bir tamamlanır ki *progressus ad indefinitum* onun içinde son bulur; ancak, *ratio*'nun içine gömüldüğü anlamsızlıktan ötürü, bu mesel bütün o anlam boyutlarını işaret eden felsefi sistemlerin maruz kaldığı sorunun hakkını veremez, daha çok ideal sistemin analojisi olarak anlam içermeyen bir içkinlik sistemi kurar. Dedektifin eylemi, işleyeceği, biçimlendireceği bir şey olmadığı için dağılıp giden, her şeyi kaybettiği için her şeyi kazanan bir sistemin aynasıdır. Poliste vücut bulan sistem ise, anlamsız bir şekilde sona ulaştırılan dedektifinkinden farklı olarak, kendine uygun olmayan bir dünyada gelişir. Gerçek dünya değildir burası gerçi, *ratio*'nun içini boşalttığı, gerçeğin negatifi olan ve bu yüzden polis sistemini de tıpkı gerçeklik gibi sınırlayan bir dünyadır. Polis teşkilatı ile sistem arasındaki benzerlikler,* dedektif lehine resmi aygıtın küçümsenmesi, polis sistemini tıpkı açık gerçeklik sisteminin muhatap olduğuna benzer bir duruma zorlar. İlişki içinde alınmış olan yasallık konusundaki katı talimatlar, bu buyrukların genel bir ilke içinde verilmesine tekabül eder; tarzı ne olursa olsun bu genel ilkenin uygulanması da varoluş paradoksunu yok etmeyi gerektirir; polisin yasal düzenleme-

* Bkz. geride, s. 66-67.

lerden çıkarak doğru bir çizgiyle boşluğa ilerleyen keyfi eylemleri, gerçekliği ifade eden sistemin inşalarına benzer bir ilişki içindedir gerçeklikle. Sistemin uygun olmayışının estetik temsili açısından, gerçeklikle mi yoksa onun negatifiyle mi karşılaştırıldığının önemi yoktur. Polisiye romanda polisin çözüp yoluna koyamadığı veriler, *ratio*'ya uyumlandırılmış bir çeşitliliktir ve memur zihniyetinin sağgörü ve zekâsının başarısız olmasının tek nedeni, dedektifinki gibi mutlak olmayışıdır. Yasayı temsil eden polisin de –(başlangıçta) *ratio*'nun kendi yanında olduğunu ifade eden dedektiften daha somut da olsa– gerçekdışıyla ilişkisi sistemin gerçeklikle ilişkisiyle örtüşür. İkisi de –yani hem polis, hem de sistem– dünyayı anlamaya çalışır ama ikisi de ıskalar. Şu farkla ki, birinde bütünlük içinde kavranmak istendiği için gerçek dünya, diğerinde ise gerçekdışı dünyanın bütünlüğü yitip gider. Tamamlanmış olanın –yani birinde gerçekliğin, diğerinde dedektif dünyasının– birbirinin aynadaki yansımaları gibi ters olmaları ikisinin de tamamlanmamış olandan aynı anlamda farklılaşmasına engel değildir. Nasıl ki mutlak olanın ilişki içinde beklenen cevabı sistemin biçimsel ilkesini reddediyorsa, *ratio*'nun temelsiz hiçliği de yasallığın koşullandırdığı idraki reddeder. Nasıl ki bütünlüklü insanın –karar ve kabul üstüne kurulu– bilgisi sistem inşalarıyla karşıtlık içindeyse dedektifin esinle yürüttüğü süreç de polisin eylemleriyle karşıtlık içindedir.

Son

POLİSİYE ROMAN *ratio*'nun tartışmasız zaferiyle son bulur – trajediye yer olmayan, ama *kitsch*'in estetik olarak kurucu öğelerinden olan o bildiğimiz dokunaklılıkla gelen bir son. Hiçbir polisiye roman yoktur ki, sonunda dedektif karanlığı aydınlığa dönüştürmesin ve sıradan olguları eksiksiz açığa çıkarmasın; sonunda sevenlerin kavuştuğu dedektif romanları da az da olsa vardır. Romanın böyle bir finalle bitmesinin oluşturduğu mucize mesihçi sonun estetik mecradaki çarpıtılmış halidir ama sonun kendini gösterebileceği gerçekliği içermez. "Burada" olmayan selameti "burada" arayan yönelmiş insan, gerçeküstü selameti ancak gerçekliğin sonunda deneyimler; aslında sonun içinde yer almaz, o sona gerilim içinde uzanır, ara âlemlerde yaşar, ama yaşadığı, kendi hayatı değildir. Gerçeklik demek, uyuşmazlık, parçalanmışlık demektir, açılana kendini açmak, aynı anda sahip olmak ve olmamak demektir; barıştırılacak bir ayrılan var olduğu sürece bir sezgi olarak barıştırmaya meyil olabilir, zaten aksi takdirde barıştırma içi boş bir tınıya dönüşür. Gerçeklik ancak incelenmediği sürece görünür, ancak gerçekliğin ötesinde kaldığı sürece gerçekliktir. Gerçekliğin başlangıcında varoluş vardır, hayatın, mutlak olanın içine düşmüş ve mutlak olmayandan kopmamış hayatın devreye girmesi vardır. Var olanın trajedisi barışmadan önce gelir: Gerçeklik ancak mükemmelle ilişki içinde ortaya çıktığı için mükemmeli gerçekleştiremeyen insanın temel trajedisidir bu. Bu trajediyi deneyimlemek gerçekliğin gösterge-

sidir, karar vermeniz istenir, selamete erersiniz. Başarısız olan için umut vardır, gerçekliği hemen uman başarısız olur. Çünkü gerçekliğe dalan, gerçeküstü tarafından ele geçirilir. Öbür dünyayı öngören insan, mutlak olanı önce kazanıp sonra kaybetmek yerine, onun içinde yitip gider; varoluşu ihmal etmiş olur, ulaşılmaya çalışılanın koşullarını yok eder ve ulaşılmak istenen hedef de seslerin uzaklaşıp söndüğü bir seraba dönüşür. Demek ki son, trajedinin olduğu yerdedir sadece. Bu kadarını deneyimlemek insana özgü bölgede mümkündür. Oysa mesihçi olan, insani gerçekliğin içinde yer almaz ya da ancak ezkaza yer alır. Mesihçi olan, kendisi yüzünden gerçeklik buharlaşınca hemen kendisi de buharlaşır. Masallarda kemale ermek olarak yer alır mesihçi olan, ama aslında masal onun içindedir.* Polisiye romanın bir sonu kabul eden içkinlik felsefesiyle örtüştüğü nokta, romanın da gerçekliği olmayan bir sonu içermesidir. Roman gerilimi yok ettiği için varoluşsal paradokstan kaçınmış olur. Polisiye romandaki *ratio* kudretini açığa vurduğu için, *ratio*'yu doğrulayan sondaki zafer baştan kararlaştırılmıştır zaten. Eylemler, eylemek ya da eylememekten doğacaklarına, zaferle bitecek bir sona göre gelişirler. Bu son, soru olarak kalmak yerine, sorulardan azade bir kesinlik olarak sunar kendisini. Sondaki zafer dedektifin payına düşer – onu baştan öngörmeyenlerin değil, fiili hayatında zaten mevcut olanın. Felsefedeki özerk düşünce, gerçekleştirdiği özdeşliklerden yola çıkarak, gerçekliğin içine girmeden bir sona sahip olma hakkını görür kendinde. Kant'ın haleflerinin temellerini attığı aşkın idealizm (estetik mecrada) trajedi kategorisini kabul eder etmesine, ama kategoriyi kesin sona giden sürecin bir halkasına dönüştürür. Trajedi kendi kendisinin görünüşü

* Müsveddede şu satırların üstü çizilmiş: Mükemmelin timsali olduğu için sanat genel olarak selamet anlamına geliyorsa da bu niyeti bir masal değildir. Teması daha ziyade estetik alanında bütünleştirdiği gerçekliktir ve gerçek ancak selamete doğru uzandığı ölçüde sanat onun yansımasını yakalar. – *ç.n.*

haline gelir, zira trajik öğe ancak emin olunmayan karar Biricik'i, kendi başına başka bir son anlamı taşımayan Sonuncu'yu, ifade ettiğinde gerçektir. Oysa ilişkinin dışına çıkan idealizm, yönetilemez olanın ötesini düşünür, –kişinin taahhüdü hakkında ne düşünürse düşünsün– ilişkiyi kuvveden fiile çıkaran olayı varoluştan koparır ve onu sona giden yolda bir durak olarak kavrar.

Ancak idealizm bu yolu belirlerken, o yolda gidilmesini engeller, zira kesinliği hedefleyince gerçeklik yok olur. Varacağı sonucu içinde taşıdığına inanan her türden düşünce de –dar anlamıyla– idealizm gibi ilerler: Elle tutulamayan hayatı özerk aklın mevzilerine karşı kullanan irrasyonalizm de bu hayatı temelinden anlamaya çalışmaktan geri durmaz. İster tehditkâr bulutların ardından mutlu sonun geleceğini bando mızıkayla duyuran idealist "Yüreğin güneşli olsun" sloganı atılsın; ister Schopenhauer-Hartmann tarzı bir pesimizm kehanetle aksini iddia etmeyip bunu sistematikleştirsin; ister sınıfsız toplumun hayata geçmesi çarpıtılıp içkin bir zorunluluk olsun, ister ilerleme süreklilik arz etsin isterse hayatın hareketliliği son bir tatmin yaratsın... –"şimdi ve burada" daima feda edilir ve ancak yazgı olarak gerçekliği olan bir son tayin edilir. İşte sonuncunun ilişki kurmadan ele alınarak bu şekilde nesneleştirilmesi, onu gelişini belirleyecek insana özgü koşullardan koparır; zamanı gelince, boydan boya katettiği, tamamlanmamış ama kendi maksadına uygun gerçekliğin sonu olarak ortaya çıkar. Sonun yaklaşması ile ilgili ifadeler müphem ve kararsızdır. Ne öznel ve keyfi talepler olarak çıkarlar ortaya ne de nesnel sabit bilgiler olarak. Daha çok bir duyuru ya da bir çağrıya benzerler ve bu yüzden ancak varoluşun olağandışı kullanımından yola çıkılarak dile getirilebilirler. İnsanın yukarıyla bağlantısının bu mesihçi temeli sebebiyle, sona odaklanmış düşünce, ilişki içinde kavranabilen sonun ancak kimi parçalarını mutlaklaştırabilir. Sonu ilan etmek için, bu düşünce sonun görünmezliğini belli belirsiz ortaya çıkarır; sonuncuya gi-

den yolun sonuncunun ta kendisi olduğunu açıklar ya da o âlemin düzenini, sonuncuya gerçekliğini kazandıran ilişkiden koparır ve onu hiçbir şeyi dert etmeden verili olarak kabul eder. Muazzam bir baskı yaratan bu koyut biçimindeki öngörü, sondan başlayan ve bu sayede daima sözde-gerçeklikten geçerek en baştan sona ulaşabilen idealist düşüncenin bir alametidir. Mesihçi olanın bu kabulle estetik alanda maruz kaldığı çarpıtmanın karşılığı –öncesinde herhangi bir gerçeklik olmadığı halde uzlaşmaya varan– *kitsch*'tir. İçselliği dışlayarak sistemi, gerilimsiz yaklaşımının kaynağı olan sonuca götüren hiçbir felsefe varoluşsal bir anlam taşımaz. Ve nihayet –konuya vâkıf kişiye sürpriz olmayacak şekilde– ahenk hâsıl olunca, filmlerdeki törenlerde (annenin mezarı başında ya da Noel zamanında) çalınan armonyum çalınmaya başlar. Felsefi söylemler ile *kitsch* arasındaki tek fark şudur: Söylemler sahici olandan söz eder ama onu gerçekleştirmezler. *Kitsch*'te ise sahici olanı ifade eden bir gerçekleşme söz konusudur. Fakat hem spekülatif idealizmde hem de polisiye romandaki estetik kırılmada bir taahhüde dayanmayan sonluluk koyutu dokunaklıdır, zira uzlaşmaya, barışmaya ilişkin duyguları gerektirir, ama onlara gerçeklik kazandırmaz. Dokunaklılık, ilişkinin göğünden düşmüş, beslenmediği için kendi kendini doyuran boş bir duygulanmadır ve gerçekdışılığın dinlerinde gerçeküstü sonun "şükürler olsun" sözünü söyletir. Daha çok gerçeküstünün gerçek-altında temsil edilmesinden doğar dokunaklılık; en önemli anlamı itibariyle selameti ifade eden, ama bu anlamı ıskalayan bir duygudur; hiç kimse seslenmediği halde kendini açan ruhun yankısıdır. Duygu ancak, trajediden sonra ya da trajedinin ötesinde, ufukta bir nebze de olsa bir barışma ışığı belirdiğinde ve kendisi de ışığını ona gönderdiğinde gerçeklik kazanır. Sınanmış, çile çekmiş yüreğin benzer bir yanıtı da aynı şekilde dokunaklı görünebilir gözümüze; yürek, sonu konu alan rüyayı sever, yazarlar da bu konuda bir süre oyala-

nıp ayrıntılarıyla anlatır, tasvir ederler sonu. Gülümseme ve gözyaşlarının birbirine karıştığı karmaşık bir anlam. Fakat Goethe'nin de tıpkı Dostoyevski ya da Cervantes gibi çok iyi bildiği bu dokunaklılık içeriksiz bir duygu değil, aksine, karşı konulmaz olayın yansımasıyla hareketlenmeye başlayan ruhun akışıdır. Duygu bu noktada da yalnızdır, zira ait olduğu olay gerçek değildir. Ancak gerçeklikte kendini tamamlamış olan dışlanmış, yurdunun yansımasını görmüştür; ruhu kabına sığmaz, dışlanmışla birlikte yola çıkar ve varışı hüzünlü ve bahtiyar bir oyuna çevirir. Polisiye romandaki dokunaklılık insani boyutu da dahil eden varlıkların bir oyunu, varılacak hedefle ilgili önceden duyulan bir heves değildir. Her şeyi su yüzüne çıkaran *ratio* kaybolan duyguyu, kesin olan içkinlik sisteminin oluşturulmasının aynı zamanda sonu gösterdiğine ikna eder. Sadece gerçekdışını sonlandırdığı için aslında bir son olmayan son, gerçekdışılık duygusu yaratır ve aslında çözüm olmayan çözümler sunulur ki, aslında var olmayan gökyüzü yeryüzüne insin. *Kitsch* gerçeklikten koparılmış ve en yüksek katman görüntüsüne bürünmüş düşünceyi işte bu şekilde ifşa eder.

Bitirildiği tarih: 15 Şubat 1925

metis eleştiri

Siegfried Kracauer
Polisiye Roman

Polisiye roman kurmacadan mı ibarettir? Ortaya çıktığı toplum ve uygarlıkla nasıl bir ilişkisi vardır? Polisiye romanda dedektif her şeyi nasıl biliyor? Polis ve dedektifin toplum içinde temsil ettiği konum nedir? Peki ya suçun ve suçlunun?

Daha önce *Kitle Süsü*, *Film Teorisi* ve *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler* kitaplarını yayımladığımız Kracauer'in *Polisiye Roman*'ı bu türle ilgili ilk önemli çalışmalardan biri. 1922-1925 arasında yazdığı ve 1933'te Almanya'dan göç ederken yanına aldığı, ancak 1950'de dosyaları içinden bulup çıkarabildiği bu kitap, Georg Lukács'ın *Roman Kuramı*'nın ve Søren Kierkegaard'un felsefesinin izinden giderek edebi bir türün toplumsal içeriğini ortaya çıkarmaya çalışıyor.

Edebiyat eleştirisi ile felsefenin kavuştuğu alanda keşfe çıkmak isteyenler için.



Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-605-316-172-1

9 786053 161721

Metis Yayınları
www.metiskitap.com