Byung-Chul Han

Eros'un Istırabı



metis

Byung-Chul Han

Eros'un Istırabı

Güney Koreli yazar ve kültür kuramcısı. 1959'da Seul'de doğdu. 1980'lerde Almanya'ya taşınarak felsefe, Alman edebiyatı ve Katolik teolojisine yoğunlaştı. Freiburg'da doktorasını tamamladıktan sonra 2000 yılında Basel Üniversitesi'nin felsefe bölümüne katıldı. Akademik kariyerine çeşitli üniversitelerde devam eden Han, araştırmalarında on sekiz, on dokuz ve yirminci yüzyıl felsefesi, etik, fenomenoloji, kültür kuramı, estetik, din, medya kuramı ve kültürlerarası felsefe gibi konulara yöneldi. Günümüz toplumuna dair derinlikli çözümleme ve eleştirileriyle dikkat çeken Han, 2012 yılından beri Berlin Sanat Üniversitesi'nde ders veriyor. Yazarın eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Tod und Alterität* (2002; Ölüm ve Başkalık), *Was ist Macht?* (2005; Güç Nedir?), *Yorgunluk Toplumu* (2010; Açılım, 2015), *Şiddetin Topolojisi* (2012; Metis, 2017), *Şeffaflık Toplumu* (2011; Metis, 2017), *Zamanın Kokusu* (2009; Metis, 2018) ve *Psikopolitika* (2014; Metis, 2019)



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

Eros'un Istırabı
Byung-Chul Han

Almanca Basımı:
Agonie des Eros

© Matthes & Seitz Berlin Verlag, 2012
Bütün hakları Matthes & Seitz Berlin Verlag'a aittir.

AnatoliaLit Ajans aracılığıyla yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

© Metis Yayınları, 2019
Türkçe Çeviri © Şeyda Öztürk, 2019

İlk Basım: Aralık 2019
İkinci Basım: Ocak 2020

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Carl Fredrik Hill
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

ISBN-13: 978-605-316-179-0

Eserin hak sahiplerinin yazılı izni alınmaksızın, 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.

Byung-Chul Han

Eros'un Istırabı

Çeviren:
Şeyda Öztürk



metis

METİS YAYINLARI

BYUNG-CHUL HAN KOLEKSİYONU

•

ŞİDDETİN TOPOLOJİSİ 2016

ŞEFFAFLIK TOPLUMU 2017

ZAMANIN KOKUSU 2018

PSİKOPOLİTİKA 2019

EROS'UN ISTIRABI 2019

İÇİNDEKİLER

Melancholia	9
Beceremememeyi Becermek	17
Çıplak Yaşam	25
Porno	35
Fantazi	41
Eros'un Siyaseti	47
Teorinin Sonu	51
Notlar	59

MELANCHOLIA

SON ZAMANLARDA sık sık aşkın sonu ilan edildi. Aşk bugün sınırsız tercih özgürlüğünün, seçeneklerin çeşitliliğinin ve mükemmellik zorlamasının kurbanı olmuş. Olanakların sınırsız olduğu bir dünyada aşk artık olanaklı değilmiş. Tutkunun soğuduğundan şikâyet edenler de var. Örneğin Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut* (Aşk Neden Canımızı Acıtır?) adlı kitabında bunu aşkın rasyonelleşmesine ve tercih teknolojisinin yayılmasına bağlıyor. Ancak aşka dair bu sosyolojik teoriler, günümüzde aşkı, sonsuz özgürlükten veya sınırsız olanaklardan çok daha esaslı bir şekilde yıpratan bir şeyin cereyan ettiğinin farkına varamıyorlar. Aşkın içinde bulunduğu krizin tek nedeni *başka* Başka'ların bolluğu değil, şu anda yaşamın bütün alanlarında meydana gelen ve benliğin giderek daha da narsisistleşmesinin eşlik ettiği, *Başka*'nın aşınması sürecidir. *Başka'nın ortadan kayboluşu*, ne feci ki çoğumuz farkına bile varmadan ilerleyen dramatik bir süreç.

Eros Başka'yla, katı anlamıyla, Benliğin rejiminin ele geçiremediği Başka'yla ilgilidir. Bugünün toplumunun giderek dönüştüğü şeyde, *Hep Aynılık Cehenneminde* erotik deneyime yer olmamasının nedeni de budur. Erotik deneyim Başka'nın asimetrisini ve dışsallığını şart koşar. Âşık Sokrates'in *atopos* diye anılması boşuna değildir. Arzuladığım ve beni büyüleyen Başka, mekânsız-

dır. Aynı'nın dilinin dışına çıkmıştır: "Başka *atopos* olarak, dilde bir sarsılmaya yol açar: Başka'dan söz edilemez, Başka *hakkında* konuşulamaz; her ayırıcı özellik yanlış, sancılı, densiz, nahoştur ..."[1] Günümüzün karşılaştırma/kıyaslama kültüründe atopos'un negatifliğine yer yoktur. Sürekli her şeyi her şeyle kıyaslar ve böylece onu *Aynı** olana tesviye ederiz, çünkü Başka'nın *atopi*sine dair deneyim kaybolup gitmiştir. Atopik Başka'nın negatifliği tüketilmeye direnir. Bundan dolayıdır ki tüketim toplumu tüketilebilen *heterotopik* farklılıklar lehine atopik başkalığı bertaraf etmeye çabalar. Farklılık, Başkalık'tan farklı olarak pozitiftir. Bugün her yerde negatiflik ortadan kayboluyor. Her şey düzleştirilerek tüketim nesnesine dönüştürülüyor.

Giderek daha da narsisistleşen bir toplumda yaşıyoruz bugün. Libido esasen kendi öznelliğine yatırım yapıyor. Narsisizm kendini sevmek değildir. Kendini seven özne, Başka'yla arasına kendi lehine işleyen negatif bir sınırlama getirir. Narsisist özne ise sınırlarını net bir şekilde belirleyemez. Böylece kendisiyle Başka arasındaki sınır bulanıklaşır. Dünya ona sadece kendi anıştırmalarının gölgesinde görünür. Başkayı başkalığı içinde tanıma ve bu başkalığı teslim etme becerisi yoktur. Sadece kendini bir şekilde yeniden tanıyabildiği yerlerde anlam vardır. Her yerde kendi gölgesinin peşinde bata çıka ilerler ve nihayetinde boğulur.

Depresyon narsisist bir hastalıktır. Depresyona yol açan şey, aşırı abartılı, hastalıklı bir şekilde çarpıtılmış bir "kendini referans alma"dır. Narsisist-depresif özne kendinden bitap düşmüş, yıpranmıştır. *Dünyasız* kalmış, *Başka* tarafından terk edilmiştir. Eros ve depresyon birbirlerinin karşıtıdır. Eros özneyi kendinden çıkarıp

* "Aynı", Alm. *das Gleiche*, karşılaştırma/kıyaslama. *Ver-gleichen*, dilsel olarak "aynılaştırma"yı hatırlatıyor. –*ç.n.*

Başka'ya yönlendirir. Depresyon ise onu kendine doğru fırlatır. Bugünün narsisist performans öznesi her şeyden önce başarının peşindedir. Elde edilen başarılar, Bir'in Başka üzerinden doğrulanmasını beraberinde getirir. Bunun sonucunda, başkalığından mahrum bırakılan Başka, Bir'i egosu içinde onaylayan ayna rütbesine indirilir. Bu tanıma mantığı narsisist performans öznesini kendi egosu içinde kıstırır. Böylece bir *başarı depresyonu* gelişir. Depresif performans öznesi kendi içine çöker ve boğulur. Eros ise *Başka*'yı, Bir'i narsisistik cehenneminden çıkaracak başkalığı içinde deneyimlemeyi olanaklı kılar. Özgür iradeyle gerçekleşen bir *kendini-menetme*, *kendinden-tahliye* sürecini başlatır. Özgün bir güçsüzleşme, bir yandan da bir kuvvet duygusunun etkisi altına giren aşk öznesini ele geçirir. Bu duygu, her halükârda Bir'in kendi *başarısı* değil, *Başka'nın armağanıdır*.

Aynı'nın cehenneminde, Atopik Başka'nın gelişi kıyameti haber veren bir hal alabilir. Bir başka deyişle: Bugün Aynı'nın cehenneminden kurtularak Başka'ya yönelmemizi sağlayacak tek şey kıyamettir. Lars von Trier'in *Melancholia* filmi de kıyamet benzeri bir olayın, bir felaketin bildirilmesiyle başlar. Felaketin lafzi anlamı *Unstern* (Lat. *Des-astrum*) – kötü yıldızdır. Justine kız kardeşinin evinde gece gökyüzüne bakarken, daha sonra lanetli olduğu ortaya çıkan, kırmızı ışıklar saçan bir yıldız keşfeder. *Melancholia*, bütün uğursuzlukları harekete geçiren bir *desastrum*'dur. Bir yandan da iyileştirici, ıslah edici etkiye yol açan bir negatiftir. *Melancholia* bu bakımdan paradokslu bir addır çünkü gezegen, melankolinin özel bir türü olan depresyondan iyileşmeyi de beraberinde getirir. Justine'i narsisist bataklıktan çekip çıkaran atopik Başka olarak tezahür eder. Böylece ölüm getiren gezegenin etkisi altında serpilip gelişir Justine.

Eros depresyonu alt eder. Aşk ve depresyon arasındaki gerilimli ilişki başından itibaren *Melancholia*'nın film söylemine hâkimdir. Filmin müzikal çerçevesini oluşturan *Tristan ve Isolde* prelüdü aşkın gücünü çağırır. Depresyon kendini aşkın imkânsızlığı olarak sunar. Ya da, imkânsız aşk, depresyona yol açar. Justine'de erotik bir arzunun alevlenmesine yol açan atopik Başka da, Aynı'nın Cehennemine zorla giren "Melancholia" gezegenidir. Nehrin kenarındaki kayalıklardaki çıplak sahnede âşık insanın şehvetle parıldayan bedeni görülür. Justine ölüm getiren gezegenin mavi ışığı altında beklentiyle kıvranmaktadır. Bu sahne Justine'in aslında atopik gökcismiyle ölümcül bir çarpışmayı arzuladığı izlenimi uyandırır. Yaklaşmakta olan felaketi, âşığıyla mutlu bir birleşme gibi beklemektedir. Burada kaçınılmaz olarak Isolde'nin *Liebestod*'u gelir akla. Yaklaşan ölüm karşısında Isolde de şevhetle "dünyanın soluğunu üfleyen evrene" vermiştir kendini. Filmin tek erotik sahnesinde tekrar *Tristan ve Isolde* prelüdünün çalması tesadüf değildir. Bu prelüdde Eros ile ölüm, kıyamet ile selamet büyülü bir şekilde yan yana gelir. Yaklaşan ölüm, paradokslu bir şekilde Justine'i canlandırır. Onu Başka'ya açar. Narsisistik esaretinden kurtulan Justine şefkatle Claire'e ve oğluna yönelir. Filmin gerçek büyüsü Justine'in bir depresiften seven bir insana mucizevi dönüşümüdür. Böylece Başka'nın atopisi Eros'un ütopyası olarak çıkar ortaya. Lars von Trier filmin söylemini yönlendirmek ve özgül bir semantikle beslemek için maksatlı olarak ünlü klasik tablolara başvurmaktadır. Filmin sürrealist jeneriğinde, izleyiciyi derin bir kış melankolisine sokan Pieter Bruegel'in *Karda Avcılar* tablosunu gösterir. Tablonun arka planında, tıpkı tablonun ön planındaki Claire'in arazisinde olduğu gibi, kara parçası suyla birleşir. İki sahnenin benzer topolojisi *Karda Avcılar* tablosundaki kış melankolisinin Claire'in arazisine yayılmasını sağlar. Koyu giysili avcılar iki büklüm halde eve dönmektedirler. Ağaçlardaki kara kuşlar kış manzarasına daha

da kasvetli bir görünüm verir. "Zum Hirschen" adlı hanın, üzerinde bir azizin resmi olan tabelası yamulmuş, neredeyse yere düşmek üzeredir. Bu kış-melankoli dünyası tamamen ıssız bir yer etkisi bırakır. Sonra Lars von Trier'in gökyüzünden yağdırdığı kara döküntüler tabloyu adeta kundaklayarak kül eder. Bu melankolik kış manzarasının ardından Justine'in John Everett Millais'nin *Ophelia*'sı gibi göründüğü, insanda tablo etkisi bırakan bir sahne gelir. Elinde bir çiçek demeti, güzel Ophelia gibi suyun üzerinde süzülmektedir.

Justine Claire'le yaşadığı bir tartışmadan sonra bir kez daha ümitsizliğe kapılır ve çaresiz bakışlarını Maleviç'in soyut tablolarına kaydırır. Sonra bir öfke krizi geçirerek açık duran kitapları raftan çekip atar ve yerlerine her biri insani ihtiraslara işaret eden gizemli resimler koyar. Tam bu anda *Tristan ve Isolde* prelüdü tekrar çalmaya başlar. Yani konu bir kez daha aşk, arzu ve ölümdür. Justine önce Bruegel'in *Karda Avcılar* tablosunun olduğu sayfayı açar, sonra hızla Millais'in *Ophelia* tablosunun olduğu kitabı alır, ardından Caravaggio'nun *Goliath'ın Kesik Başını Tutan Davut* tablosu, Bruegel'in *Rahatlık ve Huzur Diyarı* tablosu ve son olarak Carl Fredrik Hill'in tek başına bağıran geyik çizimi gelir.

Ağzı yarı açık, bir aziz veya âşık gibi boş bakan gözleriyle su üzerinde süzülen Ophelia bir kez daha Eros ve ölüm manzarasına işaret etmektedir. Shakespeare Hamlet'in sevgilisi Ophelia'nın, bir Siren misali şarkı söyleyerek, etrafı çiçeklerle çevrili halde öldüğünü yazmıştı. Ophelia'nınki güzel bir ölüm, bir aşk ölümüydü. Millais'nin *Ophelia*'sında ise Shakespeare'de adı geçmeyen bir çiçek, Eros'a, rüyaya ve coşkunluğa işaret eden kırmızı bir gelincik vardır. Caravaggio'nun *Goliath'ın Kesik Başını Tutan Davut*'u da bir arzu ve ölüm tablosudur. Bruegel'in *Rahatlık ve*

Huzur Diyarı ise aşırı doymuş bir pozitiflik toplumunu, Aynı'nın Cehennemini tasvir etmektedir. İnsanlar doygunluktan tükenmiş tombul bedenleriyle kayıtsızca uzanmaktadır. Burada kaktüsün bile dikenleri yoktur. Ekmekten yapılmadır. Burada her şey, yenilebilir ve tadı çıkarılabilir olduğu ölçüde pozitiftir. Bu aşırı doygun toplum *Melancholia*'daki marazi düğün topluluğuna benzemektedir. Justine ilgi çekici bir biçimde Bruegel'in *Rahatlık ve Huzur Diyarı* tablosunu William Blake'in canlı canlı kaburgalarından darağacına asılmış bir köleyi tasvir eden çiziminin yanına yerleştirir. Bu sahnede pozitifliğin görünmez şiddeti negatifliğin sömürücü, gasp edici şiddetiyle tam bir tezat teşkil eder. Justine, Carl Fredrik Hill'in bağıran geyik çizimini kitap rafına yerleştirdikten hemen sonra kütüphaneyi terk eder. Bu çizim de, Justine'in içten içe hissettiği erotik arzuyu ya da aşk özlemini ifade etmektedir. Burada da depresyon aşkın imkânsızlığını temsil etmektedir. Lars von Trier'in Carl Fredrik Hill'in yaşamı boyunca ağır bir psikoz ve depresyondan mustarip olduğundan haberi olduğu açıktır. Tabloların bu şekilde sıralanması filmin bütün söylemini anlatmaktadır. Eros, erotik arzu, depresyonu yener. Aynının cehenneminden Atopi'ye, tamamen Başka olanın ütopyasına götürür.

Melancholia'daki kıyametin gökyüzü, Blanchot'nun çocukluğunun birincil sahnesi olan o boş gökyüzüne benzer. Bu gökyüzü, aynı olanı aniden kesintiye uğratarak Blanchot'ya tamamen Başka olanın atopisini haber vermişti: "Yedi ya da sekiz yaşındaydım, müstakil bir evde, kapalı pencerenin yanında dururken, dışarı baktım – ve gökyüzü birdenbire, hiç görülmemiş bir ânilikle, kendini açtı, beni bu olağanüstü açılış ânına, sonsuzluğu, sonsuzca boş olan sonsuzluğu takdir etmeye davet eder gibi, sonsuz olana sonsuzca açtı kendini. Çok tuhaf bir etkisi oldu. Ne berrak ne de karanlık olan gökyüzünün ani ve mutlak boşluğu –Tanrı'

dan geriye kalan boşluk: Gayet açıktı ve ilahi olana yapılan açık göndermeleri epey bir aşıyordu– çocuğu öyle bir hayranlıkla ve öyle bir hazla afallattı ki, bir anlığına gözleri doldu ve –hakikati söyleme kaygısıyla ekliyorum bunu– sanırım bunlar onun son gözyaşlarıydı."[2] Çocuk boş gökyüzünün sonsuzluğu karşısında vecde gelir. Kendinden kopar ve atopik bir *dışarıya* doğru kendi içinden çıkar, sınırlarından kurtulur ve içi boşaltılır. Bu felaket olay, *dışarının*, *tamamen Başka* olanın bu şekilde aniden çökmesi bir *mülksüzleşme* olarak, kendine ait olanın aşılarak iptal edilmesi ve içinin boşaltılması olarak, yani ölüm olarak gerçekleşir: "Gökyüzünün boşluğu, ertelenen ölüm: felaket".[3] Ancak bu felaket çocuğun içini "müthiş bir hazla", evet, *yok olanın mutluluğuyla* doldurur. *Melancholia* filminin de yapısını belirleyen *felaketin diyalektiği* işte buradadır. Felaket getiren musibet hiç beklenmedik bir şekilde selamete dönüşür.

BECEREMEMEYİ BECERMEK

BAŞARI TOPLUMU yasaklar getiren ve *-meli/-malı*'yı uygulayan disiplin toplumunun aksine, becerebilmek anlamına gelen *-ebilir/-abilir* yardımcı fiilinin egemenliği altındadır. Üretkenliğin belirli bir ânından itibaren, -meli/-malı hızla sınırına dayanmıştır. Üretkenliğin artırılması için -ebilir/-abilir ile ikame edilmiştir. Motivasyon, inisiyatif ve proje çağrısı, sömürü açısından kırbaçlardan ve emirlerden çok daha verimlidir. Kendi kendinin girişimcisi olan performans öznesi, emir veren ve sömüren bir başkasına tabi olmadığı ölçüde özgürdür ama gerçekten özgür değildir, çünkü artık kendi iradesiyle kendi kendini sömürmektedir. Sömüren sömürülendir. Kişi aynı anda hem faildir hem kurban. Kendi kendini sömürü başkasının sömürüsünden çok daha verimlidir, çünkü bir özgürlük duygusu eşliğinde iş görür. Bu sayede, tahakkümsüz sömürü mümkün olur.

Foucault, neoliberal *homo economicus*'un bir disiplin toplumunda yaşamadığını, kendi kendisinin girişimcisi olarak artık bir itaat öznesi olmadığını[1] söyler ama bu girişimcinin gerçekte özgür olmadığını, kendi kendini sömürürken özgür olduğunu zannettiğini gözden kaçırır. Foucault neoliberalizm karşısında olumlayıcı bir tavır takınır. Hiç eleştirel olmayan bir tavırla, neoliberal rejimin "minimum devlet sistemi"[2] olduğunu, "özgürlüğün idareci-

si"[3] olarak yurttaşların özgürlüğüne fırsat verdiğini varsayar. Neoliberal özgürlük emrinin şiddetli ve zorba yapısını tamamen gözden kaçırır. Bu şekilde, onu özgür olma özgürlüğü olarak yorumlar: "Sana özgür olmak için ihtiyaç duyduğun şeyi hazır edeceğim. Özgür olma özgürlüğün olmasını sağlayacağım."[4] Neoliberal özgürlük emri gerçekte paradokslu bir *Özgür ol* emri gibi gelir kulağa. Başarı öznesini depresyona ve tükenmeye iter. Foucault'nun "kendilik etiği" baskıcı siyasal iktidara, başkası tarafından sömürülmeye karşı çıkar çıkmasına ama insanın kendi kendini sömürmesinin temelindeki şiddeti göremez.

Becerebilirsin, performans öznesinin düpedüz bin bir parçaya ayrılmasına yol açan muazzam baskılar üretir. Kendi kendine uyguladığı baskı ona özgürlük olarak görüneceğinden, aslında ne olduğunun farkına varamaz. *Becerebilirsin*, *becermelisin*'den bile daha çok baskı üretir. İnsanın kendi kendine uyguladığı baskı, bir başkasının uyguladığı baskıdan çok daha ölümcüldür, çünkü kişinin kendine karşı koyması mümkün değildir. Neoliberal rejim baskıcı yapısını, kendini artık *tabi olan özne* olarak değil de, planlanacak bir proje olarak kavrayan tekil bireyin görünürdeki özgürlüğünün ardında gizler. İçinde yaşadığımız rejimin esas hilesi işte budur. Dahası, başarısızlık kişinin kendi suçudur ve bu suçu artık hep yanında taşıyacaktır. Kendi başarısızlığı için suçlayabileceği hiç kimse yoktur. Artık borçtan kurtarma ve kefaret ödeme olanağı da kalmamıştır. Bunun sonucunda sadece bir borç krizi değil, mükâfat krizi de baş gösterir.

Hem borçtan kurtarma hem de mükâfat sistemi *Başka*'nın merciini şart koşar. Başkasıyla kurulan bağın eksikliği, mükâfat ve borç krizinin olabilirliğinin aşkınsal koşuludur. Bu krizler, yaygın kabul gören kanının (örneğin, Walter Benjamin'inkinin) aksine, kapitalizmin bir din olmadığını açıkça gösterir çünkü her

din borçla* *ve* borçtan kurtarmayla iş görür. Kapitalizm ise *sadece borçlandırır*. Suçluları suçlarından özgürleştirecek bir kefaret imkânı barındırmaz. Borçtan kurtuluşun ve kefaretin imkânsızlığı da başarı öznesinin depresyonunun sorumlusudur. Depresyon, *burnout* ile, tükenişle birlikte, *Becerebilirsin* konusundaki *telafisi imkânsız* başarısızlığı, yani *ruhsal bir acizliği* temsil eder. Acizliğin lafzi anlamı, suçun borcunu ödemenin imkânsızlığıdır.

Eros, Başka'yla başarının ve becerebiliyor olmanın dışında kurulan ilişkidir. *Beceremememeyi Becermek* onun negatif yardımcı fiilidir. Başkalığın negatifliği, yani kendini her tür Becerebilmek'ten mahrum bırakan Başka'nın atopisinin negatifliği, erotik deneyim açısından kurucu önemdedir: "Başka, başkalığı asli belirleyicisi olarak içerir. Bu Başkalığı Eros'un bütünüyle kökensel olan ilişkisi içinde, Becerebilirim'e tercüme edilmesi imkânsız bir ilişki içinde aramamızın nedeni de budur."[5] Becerebilirim'in mutlaklaştırılması tam da Başka'yı imha eden şeydir. Başka'yla kurulan başarılı bir ilişki bir tür *başarısızlık* olarak ifade edilecektir. Başka ancak *Beceremememeyi Becermek* aracılığıyla ortaya çıkabilir: "Eros'un Başka'yla bu ilişkisi bir beceriksizlik olarak nitelenebilir mi? Yanıt bir kez daha, evet, mevcut tanımların terminolojisi benimsenirse, erotik olan "el koyma", "sahip olma" veya "bilme" üzerinden nitelenirse, bu yapılabilir. Fakat Eros'ta bunlardan veya bunların hepsinin başarısız olmasından eser yoktur. Başka'ya sahip olmak, ona el koymak ve bilmek mümkün olsaydı, o Başka olmazdı. Sahip olmak, bilmek, el koymak... – bunların hepsi Becerebilmek'in eşanlamlılarıdır."[6]

Bugün aşk cinselliğe, kendisi de başarı emrine tabi olan cinselliğe dönüşerek pozitif bir hal alıyor. Seks başarmaktır. Ve seksilik,

* *Schuld*, aynı zamanda "günah" anlamına gelir. – *ç.n.*

çoğaltılması gereken sermayedir. Beden sergilenme değeriyle bir metaya benzer. *Başka*, bir cinsel uyarım nesnesine dönüştürülerek cinselleştirilir. Başkalığından mahrum bırakılmış Başka sevilemez, sadece tüketilebilir. Cinsel kısmi nesnelere parçalandığı ölçüde, artık bir kişi değildir o. Cinsel kişilik diye bir şey yoktur. Başka, bir cinsel nesne olarak algılandığında, Buber'e göre "insan olmanın ilkesi" işlevi gören ve *ötekiliğin* imkânının aşkınsal koşulu olan o "birincil mesafeyi" aşındırır.[7] "Birincil mesafe almak", Başka'nın bir nesneye, bir "O"na dönüştürülerek şeyleşmesini engeller. Bir cinsel nesne olarak Başka artık bir "Sen" değildir. Artık onunla bir ilişki kurmak mümkün değildir. "Birincil mesafe" Başka'yı Başkalığı içinde özgürleştiren, yani ona *mesafe aldıran* aşkınsal *yerindeliği* (*Anstand*) öne çıkarır. Başka'ya, tam anlamıyla *hitap* etmeyi mümkün kılar. Bir cinsel nesneye seslenilebilir ama hitap edilemez. Bu nesnede, ötekilik, Başka'nın mesafe gerektiren başkalığını oluşturan "çehresi" de yoktur. Bugün yerindelik, terbiye, evet, mesafeli-durabilmek, yani Başka'yı başkalığı içinde deneyimleme becerisi giderek kayboluyor.

Bugün dijital medyalar aracılığıyla Başka'yı olabildiğince yakınlaştırmaya, yakınlık kurabilmek için onunla aramızdaki mesafeyi ortadan kaldırmaya uğraşıyoruz. Ama böylelikle Başka'nın çoğaldığı anlamına gelmiyor bu; daha çok, onu ortadan kaybolmaya itiyoruz. Yakınlık, uzaklığı da kaydettiği ölçüde, bir negatifliktir. Şimdi gerçekleşen ise uzaklığın bütünüyle feshedilişi. Ancak bu fesih işlemi bir yakınlık üretmiyor, aksine onu ortadan kaldırıyor. Yakınlık yerine bir mesafesizlik çıkıyor ortaya. Yakınlık bir negatifliktir. İşte bu nedenle bir *gerilimi* vardır. Mesafesizlik ise bir pozitifliktir. Negatifliğin gücü, şeylerin tam da karşıtlarında hayat bulmasından ileri gelir. Katıksız bir pozitiflik ise bu hayat veren güçten yoksundur.

Günümüzde aşk bir haz formülüne dönüştürülerek pozitifleştiriliyor. Her şeyden önce hoş duygular uyandırması bekleniyor. O artık bir olay örgüsü, bir anlatı, bir drama değil, herhangi bir sonuca yol açmayan bir coşku ve uyarım sadece. Yaralanmanın, aniden gelişin veya düşüşün negatifliğinden bağımsız. Aşka *düşmek* fazlasıyla negatif sayılıyor. Oysa aşk tam da bu negatiflikten oluşur: "Aşk bir imkân değildir, bizim inisiyatifimize bağlı değildir, bir temeli yoktur, bize aniden gelir ve bizi incitir."[8] Her şeyin mümkün olduğu, her şeyin inisiyatif ve projeden ibaret olduğu, Becerebilme'nin egemenliğindeki başarı toplumunda ise incinme ve tutku olarak aşka geçit yoktur.

Bugün yaşamın bütün alanlarına egemen olan performans ilkesi aşkı ve cinselliği de kapsıyor. Böylelikle, *Grinin Elli Tonu* adlı çoksatar romanın kadın başkahramanı partnerinin aralarındaki ilişkiyi "katı çalışma saatleri, çerçevesi gayet net çizilmiş bir görev tanımı olan ve performans kalitesinin güvenceye alınması için gayet etkili yöntemlerin öngörüldüğü bir iş teklifi" olarak tasarlaması karşısında hayrete düşer.[9] Performans ilkesi taşkınlık ve sınır aşımının taşıdığı negatiflikle uyumlu değildir. Dolayısıyla, boyun eğen özne olan *sub*'ın/*alt*'ın yükümlü olduğu maddelerden bazıları şunlardır: Bol bol egzersiz, sağlıklı yemek ve yeterli uyku. Öğün aralarında meyveden başka bir şey yemek bile yasaktır. Ondan aşırı alkol tüketiminden de kaçınması, sigara ya da uyuşturucu kullanmaması beklenmektedir. Cinselliğin de sıhhat buyruklarına tabi olması zorunludur. Her tür negatiflik yasaktır. Dışkı kullanımı da listelenen yasak eylemlerden biridir. Simgesel veya gerçek her tür pisliğin negatifliği de bertaraf edilir. Böylece başkahraman "her zaman temiz ve kıllarını tıraş etmiş veya ağda yapmış" olmayı taahhüt eder.[10] Romanda tasvir edilen sado-mazoşist pratiklerin cinsellikte çeşitlilik sağlamak-

tan başka bir anlamı yoktur. Bataille'ın "sınır aşımının erotiği" nde öne çıkan sınır aşımı veya ihlalin negatifliğinden tamamen yoksundurlar. Dolayısıyla peşinen kararlaştırılmış *hard limits'i/ katı sınırları* ihlal edemezler. *Safe words/ güvenli sözcükler* adı verilen sözcükler de aşırıya kaçılmamasını güvence altına alır. "Enfes" sıfatının aşırı kullanımı da, her şeyi bir haz ve tüketim formülüne dönüştüren pozitiflik emrini işaret etmektedir. Böylece *Grinin Elli Tonu*'nda "enfes bir işkence"den bile bahsedilebilmektedir. Bu pozitiflik dünyasında sadece tüketilebilen şeylere izin verilir. Acının bile katlanılabilir olması beklenir. Böyle bir yerde Hegel'de acı olarak tezahür eden negatifliğe yer yoktur.

Mevcut şimdiki zaman, *aynının* zamansallığıdır. Buna karşın gelecek, bütünüyle şaşırtıcı olan olaya açılacaktır. Gelecekle kurulan ilişki, aynının dilinde ifade edilemeyen Atopik Başka'yla kurulan ilişkidir. Oysa bugün gelecek Başka'nın negatifliğinden kopuyor ve her tür felaketi dışarıda bırakan *en iyi şeklini almış bir şimdiki zamana* dönüşerek pozitifleşiyor. Geçmişte olmuş olanın müzeleştirilmesi ise geçmişi tahrip ediyor. Geçmiş, *tekrar edilebilen şimdiki zaman* olarak bir daha geri getirilemeyecek olanın negatifliğinin bütün yükünden kurtuluyor. Bellek, geçmişte olmuş olanı hatırlamaya yarayan, bir "eski haline getirme" organı değildir. Eskiden olmuş olanlar, bellekte sürekli değişime uğrar. İlerleyen, canlı, anlatımlı bir süreçtir.[11] Bu haliyle bir veri deposundan farklıdır. Söz konusu teknik ortamda, geçmişte olmuş olan şey her tür canlılığından sıyrılır. *Zamansız* hale gelir. İşte bugün de böyle bütüncül bir şimdiki zaman egemendir. Tam da ânı bertaraf etmektedir. Ânı olmayan zaman, toplamacı/eklemeci zamandır, artık durumsal değildir. Tıklamanın zamansallığı olarak, karar verme ve kararlılıktan yoksundur. An, tıklamaya boyun eğer.

Erotik arzu Başka'nın özgül yokluğuna, yani hiçliğin yokluğuna değil, "geleceğin ufkundaki yokluğa" bağlıdır. Gelecek *Başka'nın zamanıdır. Aynının zamanı* olarak Şimdinin bütüncülleşmesi, Başka'yı el altında bulunmaktan alıkoyan her tür yokluğu ortadan kaldırır. Lévinas hem okşamayı hem de şehveti erotik arzunun figürü olarak yorumlamıştır. Yokluğun negatifliği ikisi için de esas niteliğindedir. Okşamak, "kendini geri çeken bir şeyle oyun"dur.[12] Sürekli geleceğe doğru gözden kaybolan şeyin peşine düşmektir. Arzusu, henüz olmayandan beslenir. Müşterek duyumun orta yerinde Başka'nın yokluğu şehvetin keskinliğini ve yoğunluğunu oluşturur. Bugün gereksinim, tatmin ve hazdan başka bir şey ifade etmeyen aşk, Başka'nın geri çekilmesi ve gecikmesine tahammül edemez. *Arama ve tüketme makinesi* olarak toplum, bulunamayan, ele geçirilemeyen ve tüketilemeyen namevcuta yönelik arzuyu lağveder. Ama Eros, Başka'yı "hem veren hem de gizleyen"[13] "çehre" karşısında uyanır. "Çehre", hiçbir gizemi olmayan ve pornografik bir çıplaklıkla kendini bir meta olarak sergileyen ve tam bir görünürlük ve tüketime teslim eden *face*'in, *yüz*'ün tam karşıtıdır.

Lévinas'ın Eros etiği, erotiğin kendini aşırılık ve delilik olarak dışavuran uçurumlarını görmez ama Başka'nın negatifliğine, giderek daha da narsisist bir hal alan günümüz toplumunda kaybolmaya yüz tutmuş, el altında olmayan, atopik başkalığa etkili bir şekilde dikkat çeker. Lévinas'ın Eros etiği bunun yanı sıra, Başka'nın ekonomik açıdan şeyleşmesine karşı direniş olarak formülleştirilebilir. Başkalık tüketilebilir bir farklılık değildir. Kapitalizm, her şeyi tüketime tabi kılabilmek için her yerde Başkalığı bertaraf etmektedir. Eros bunun dışında, Başka'yla kurulan asimetrik ilişkidir. Böylece mübadele ilişkisini kesintiye uğratır. Başkalığın muhasebesi tutulamaz. Başkalık, borç-alacak bilançolarında görünmez.

ÇIPLAK YAŞAM

SİVRİ DİŞLERİYLE genç güzel Adonis'i öldüren yabandomuzu, kendini delilik ve aşırılıkla dışavuran bir erotiğin vücut bulmuş halidir. Adonis'in ölümünden sonra, yabandomuzunun, "erotikleşmiş dişleriyle" (*erotikous odontus*) yaralamayı asla amaçlamadığını, sadece onu okşamak istediğini söylediği aktarılır. Platon'un *Şölen*'ini konu edindiği kitabında Marsilio Ficino, âşığın tıpkı bu erotikleşmiş dişler gibi ölümcül bir tutkunun egemenliğinde olan erotikleşmiş gözlerinden (*erotikon omma*)[1] bahseder: "Çünkü gözlerin benimkileri delip geçerek içimde sıcak bir aşk ateşinin alevlenmesine yol açıyor. Dolayısıyla, senin yüzünden ölüp giden bana merhamet et."[2] Burada kan erotik iletişimin mecrası işlevini görür. Âşığın erotikleşmiş gözleriyle âşık olduğu kişinin gözleri arasında bir tür kan nakli gerçekleşmektedir: "Myrrhinuslu Phaidros ile ona âşık olan Thebesli hatip Lysias'ı getirin gözünüzün önüne! Lysias ağzı bir karış açık Phaidros'un yüzüne bakıyor. Phaidros gözlerini Lysias'ın gözlerine dikerek ona gözlerindeki kıvılcımı gönderiyor ve onlarla birlikte Lysias'a bir ruh da gönderiyor. Gözlerin bu karşılaşmasında Phaidros'un ışığı kolaylıkla Lysias'ınkiyle birleşiyor ve aynı şekilde, birinin ruhu diğerinin ruhuna bağlanıyor. Phaidros'un yüreğinin ürettiği Ruhun buğusu böylece hemen aceleyle Lysias'ın yüreğini bul-

maya çalışıyor, onun yüreğinin katılığı karşısında yoğunlaşarak tekrar kana, en başta olduğu şeye, yani Phaidros'un kanına dönüşüyor. Ne hayret verici bir süreç! Phaidros'un kanı Lysias'ın yüreğinde bulunuyor!"[3]

Antikitenin erotik iletişiminde hoşluktan, ferahlıktan eser yoktur. Ficino'ya göre aşk, "bulaşıcı hastalıkların en fenasıdır". Bir "dönüşümdür". "İnsanı kendi doğasından çıkararak yabancılaştırır ve beraberinde yabancı olanı getirir."[4] Negatifliğini meydana getiren de bu dönüşüm ve yaralanmadır. Günümüzde aşkın giderek pozitifleşmesi ve evcilleşmesiyle birlikte bu dönüşüm tamamen kaybolmaktadır. Kişi kendiyle aynı kalır ve Başka'da sadece kendi tasdiklenişini arar.

Eva Illouz *Romantizmin Tüketimi* adlı incelemesinde aşkın bugün "dişileştirildiği" tespitinde bulunur. Aşk sahnelerini tasvir etmek için kullanılan "hoş", "samimi", "sakin", "rahat", "tatlı" veya "yumuşak" gibi sıfatların baştan aşağı "kadınsı" olduğunu söyler. Hem erkekleri hem kadınları kadınsı duygular alanına yerleştiren bir romantizm tablosu egemendir.[5] Illouz'un bu teşhisinin aksine, bugün aşk basitçe "dişileştirilmekte" değildir. Daha çok, yaşamın bütün alanlarının pozitifleştirilmesi sürecinde, aşırılık ve delilik içermeyen risksiz ve tehlikesiz bir tüketim formülüne dönüştürülerek *evcilleştirilmektedir*. Her tür negatiflikten, her tür negatif duygudan sakınılır. Istırap ve tutku, hoş duygulara ve bir sonuca yol açmayan uyarımlar karşısında geri çekilir. Şipşak seks, fırsat ve rahatlama seksi çağında cinsellik de negatifliğini yitirir. Negatifliğin bütünüyle eksik olması bugün aşkı tüketimin ve hedonist hesapların nesnesine dönüştürerek köreltir. Başka'nın arzusu Aynı'nın konforuna boyun eğer. Aynı'nın rahatlatıcı, önünde sonunda rahatına düşkün olan içkinliği aranır. Bugünün aşkı her tür aşkınlıktan ve ihlalden yoksundur.

Hegel'in köle-efendi diyalektiği bir ölüm kalım savaşını betimler. Daha sonra efendiye dönüşen taraf ölümden korkmaz. Özgürlük, tanınma ve egemenlik arzusu onu *çıplak yaşam* derdinden kurtarır. Gelecekteki köleyi Başka'ya tabi olmaya iten de ölüm korkusudur. Köleliği ölüm tehdidine tercih eder. *Çıplak yaşama* sarılır. Bu mücadelenin sonucunu belirleyen bir tarafın fiziksel üstünlüğü değildir. Daha çok, "ölme becerisi"[6] belirleyicidir. Ölme özgürlüğü olmayan taraf yaşamını tehlikeye atmaz. "Kendiyle birlikte ölüme kadar gitmek" yerine, "kendi olarak ölümün içinde durarak" kalır.[7] Ölümü göze almaz. Böylece *köle* olur ve *çalışır*.

Çalışma ve çıplak yaşam birbiriyle yakından ilişkilidir. Ölümün negatifliğine verilen tepkilerdir ikisi de. Çıplak yaşamın savunusu bugün iyice şiddetlenerek sağlığın mutlaklaştırılması ve fetişleştirilmesine dönüşüyor. Modern köle sağlığı bağımsızlığa ve özgürlüğe tercih eder. Nietzsche'nin sağlığın kendi başına bir mutlak değeri temsil ettiği "son insan"ına benzemektedir bu haliyle. Bir "büyük tanrıça" mertebesine yükseltilir: "Sağlığa hürmet edilir. 'Mutluluğu icat ettik' der son insanlar ve göz kırparlar."[8] Çıplak yaşamın kutsandığı yerde, teoloji terapiye boyun eğecektir. Ya da, terapi teolojikleşir. Çıplak yaşamın performans kataloğunda ölüme yer yoktur. Ama kişi köle kaldığı ve çıplak yaşama dört elle sarıldığı sürece, efendiye tabi kalmaya devam eder: "Oysa, bir hırsız gibi sinsice yaklaşan – ama yine de bir efendi gibi gelen o sırıtan ölümünüzden hem mücadele edenler hem muzafferler eşit derecede nefret eder."

Aşırılık ve sınır aşımı olarak Eros, hem çalışmayı hem de çıplak yaşamı reddeder. Dolayısıyla, çıplak yaşama tutunan ve çalışan köle de erotik deneyime, erotik arzuya yatkın değildir. Bugünün performans öznesinin Hegel'in kölesinden tek farkı, efendi için

çalışmaması, kendini isteyerek sömürmesidir. Kendi kendinin girişimcisi olarak hem efendidir hem köle. Hegel'in köle-efendi diyalektiğinde ele almadığı lanetli bir birlik söz konusudur burada. Kendini sömüren özne, başkası tarafından sömürülen özne kadar özgürlüksüzdür. Köle-efendi diyalektiğini özgürlüğün tarihi olarak ele alırsak, "tarihin sonu" söz konusu olamaz çünkü gerçekten *özgür* olmaktan çok uzağız. Bugün, köle ile efendinin bir birlik teşkil ettiği bir tarihsel aşamada bulunmaktayız. Ancak tarihin sonunda gerçekleşecek özgür insanlar değil, efendi-kölesi veya köle-efendisiyiz. Özgürlüğün tarihi olarak kavranan tarih, işte bu nedenle sonuna gelmemiştir. Ancak gerçekten özgür olduğumuzda, ne efendi ne köle, ne efendi-kölesi ne köle-efendisi olduğumuzda sonlanacaktır.

Kapitalizm çıplak yaşamı mutlaklaştırır. *İyi* yaşam onun telos'u değildir. Biriktirme ve büyüme zorlaması tam da, mutlak bir kayıp olarak görülen ölüme karşıdır. Aristoteles için saf sermaye edinimi, iyi yaşamı değil sadece çıplak yaşamı dert edindiği için alçaktır: "Buna göre bazı insanlar bunu ev idaresinin ödevi olarak görür ve devamında kişinin ya elindeki serveti koruması ya da sınırsızca çoğaltması gerektiği görüşünü savunurlar. Bu düşüncenin temelinde gayretle yaşama çabası vardır, iyi bir yaşam sürdürme çabası değil."[9]

Sermaye ve üretim süreci, iyi yaşam erekselliğinden kurtularak sonsuza doğru hızlanır. Hareket, istikametinden koparak en aşırı halini alacak şekilde hızlanır. Kapitalizm böylece müstehcenleşir.

Hegel, başka hiçbir düşünürün olmadığı kadar duyarlıdır Başka'ya. Bu duyarlılık Hegel'in şahsına özgü bir özellik olarak bir kenara koyulamaz. Hegel'i, örneğin bir Derrida'nın, Deleuze'ün ve-

ya Bataille'ın öğrettiğinden farklı okumak gerekir. Onların okumasına göre Hegel'de "mutlak" şiddete ve bütünlüğe işaret eder. Oysa mutlak Hegel için her şeyden önce sevgi anlamına gelir: "Sevgide, sevginin *içeriğinde*, mutlak tinin temel kavramları olarak belirttiğimiz uğraklar mevcuttur: kendi Başkası ile uzlaşmış halde kendine dönmek."[10] Mutlak, kısıtlanmamış demektir. Kendinde dolaysızlığı isteyen ve Başka'ya sırt çeviren tam da kısıtlı tindir. Mutlak ise Başka'nın negatifliğini tanıyan tindir. Hegel'e göre "tinin yaşamı", "ölümden çekinen ve yıkımdan tamamen korunan" çıplak yaşam değil, "ona tahammül eden ve kendi içinde kapsayan" yaşamdır. Tin canlılığını tam da ölme becerisine borçludur. Mutlak, "negatifi görmezden gelen pozitif" değildir. Tin daha çok, "negatifin yüzüne bakar" ve onda "oyalanır".[11] Aşırı olana, en aşırı negatifliğe doğru atıldığından ve onu kendi içinde kapsadığından, daha doğrusu, onu kendi içine kapadığından, mutlaktır. Saf pozitif olanın, pozitiflik bolluğunun egemen olduğu yerde tin var olamaz.

Hegel'e göre "mutlakın tanımı", "tasım (*Schluss*) olmasıdır."[12] Bir yandan da "kapanış" anlamına gelen *Schluss* bu bağlamda, bir formel mantık kategorisine işaret etmez. Yaşam, Hegelce ifadesiyle, bir kapanıştır. Kapanış mutlak değil kısıtlı bir kapanış, bir kısadevre (*Kurzschluss*) olsaydı, bir şiddet edimi, Başka'nın şiddetle dışarıda bırakılması olurdu. Mutlak kapanış ise, Başka' da oyalanmanın önceliediği uzun, yavaş bir kapanıştır. Diyalektik de bir kapanma, açılma ve tekrar kapanma hareketidir. Tin'in kapanış yapma becerisi olmasaydı, Başka'nın negatifliğinin açtığı *yaralardan* kan kaybından ölürdü. Her kapanış şiddet değildir. Barış konusunda kapanış niteliğinde bir anlaşmaya varılır (*Man schließt Frieden*). Dostluklar kurulur (*Man schließt Freundschaft*). Dostluk kendi içinde bir kapanıştır (*Schluss*). Aşk mutlak kapanıştır. Mutlaktır çünkü, kişinin benliğini teslim etmesini, ya-

ni ölümü şart koşar. "Aşkın hakiki esası" tam da "kendine dair bilincini bırakmaktan, kendini bir başka benlikte unutmaktan" ibarettir.[13] Hegelci kölenin bilinci kısıtlıdır, kendine dair bilincinden vazgeçemediği, yani ölemediği için mutlak bir kapanışı da beceremez. Mutlak kapanış olarak aşkın yolu ölümden geçer. İnsan Başka'da ölür ama bu ölümün ardından, kendine dönüş gelir. Uzlaşma sonrasında Başka'dan kendine dönüş, hatalı bir şekilde Hegelci düşüncenin ana figürü olarak öne çıkarılan, Başka'nın şiddet yoluyla iktisabından başka her şeydir. Kendimi feda etmemden, kendimden vazgeçmemden sonra gelen *Başka'nın armağanıdır* daha çok.

Depresif narsisist öznenin herhangi bir kapanış yapma becerisi yoktur. Ama kapanış olmayınca da her şey geçip gider ve belirsizleşir. Dolayısıyla, bizzat bir kapanış formu olan istikrarlı bir özimgesi yoktur. Kararsızlığın, karar verme (*Ent-Schluss*) beceriksizliğinin depresyon semptomu olması tesadüfi değildir. Depresyon, *açma/açılma ve sınırları kaldırma aşırılığının* egemen olduğu, kapatma ve neticelendirme yetisinin kaybedildiği bir zamana özgüdür. Kişi yaşamı *neticelendiremediğinden* ölme hakkında bildiklerini de unutmuştur. Performans öznesi de kapanış yapmayı, neticelendirmeyi beceremez. Daima daha çok performans sergileme baskısı altında parçalanır.

Aşk, Marsilio Ficino için de *Başka'da ölmek* anlamına gelmektedir: "Beni seven seni severek kendimi sende, beni düşünen sende tekrar buluyorum ve kendimden vazgeçtikten sonra, beni muhafaza eden sende kendimi tekrar geri kazanıyorum."[14] Ficino âşığın kendini bir başka benlikte kaybettiğini, ancak bu akıp gitme ve unutma içinde kendini "geri kazandığını", ya da hatta kendine "sahip olduğunu" yazarken işaret ettiği bu iyelik, Başka'nın *armağanıdır*. Başka'nın önceliği Eros'un gücüyle Ares'in şiddeti

arasındaki esas farktır. Bir tahakküm ilişkisi olarak güç ilişkisinde kendimi Başka'ya tabi kılarak kendimi onun karşısında öne sürer ve konumlandırırım. Eros'un gücü ise, benim kendimi öne sürmek yerine, Başka'nın içinde veya onun için kaybettiğim ve onun beni tekrar ayağa kaldırdığı bir güçsüzlük (*Ohn-Macht*) durumudur: "Hükümdar kendisi aracılığıyla başkalarına hükmeder, âşık ise başkası aracılığıyla kendini geri kazanır. Âşıkların ikisi de kendinden dışarı çıkar ve ötekinin içine girer; kendi içinde öldükten sonra, başkada tekrar dirilirler."[15] Bataille erotizm tartışmasına şu cümleyle başlar: "Erotik, ölüm ânına kadar yaşamı onaylamak olarak tanımlanabilir."[16] Burada onaylanan şey, ölümünün negatifliğinden kaçan çıplak yaşam değildir sadece. Daha çok, en uç noktasına kadar gelişmiş ve onaylanmış yaşam itkisi, ölüm itkisine yanaşmaktadır. Eros, yaşamın ölüm ânına kadar yoğunlaşacağı ortamdır: "Çünkü, erotik eylem öncelikle yaşamın coşkunluğu olsa da, önceden söylendiği gibi, yaşamın sürdürülmesi kaygısından bağımsız olan bu ruhsal gayret ölüme yabancı değildir." "Böylesine büyük" olan bu "paradoksa" bir "gerekçelendirme görünümü" vermek için Bataille, de Sade'dan alıntı yapar: "Ölümü iyi bilmek için başvurulacak en iyi araç, onu bir yoldan çıkmışlık düşüncesiyle bağlantılandırmaktır.

Ölümün negatifliği erotik deneyim açısından esas önemdedir: "İçimizde *ölüm gibi* yaşanmayan bir aşk yoktur."[17] Ölüm her şeyden önce benlikle ilgilidir. Erotik yaşam itkileri benliğin narsisist-imgesel özdeşliğini boğarak sınırlarını ortadan kaldırır. Negatiflikleri nedeniyle bu itkiler ölüm itkisi olarak açığa vurulur. Sadece çıplak yaşamın sonu anlamında gelen bir ölüm söz konusu değildir. Hem benliğin imgesel özdeşliğinin terk edilmesi hem de benliğin toplumsal-sosyal varoluşunu borçlu olduğu simgesel düzenin feshedilmesi, çıplak yaşamın sonlanmasından çok daha ağır bir *ölümü* temsil ederler: "Normal durumdan arzuya geçişte,

ölümün temeldeki cazibesi etkili olur. Erotikte her zaman kurulu formların, tekrar ediyorum: Bizi biz yapan belli kişiliklerin süreksiz düzenini oluşturan sosyal, düzenli yaşamın formlarının ayrışması söz konusudur." Gündelik yaşam süreksizliklerden oluşur. Erotik deneyim, "sadece süreksiz özlerin ölümünün nihai olarak üretebileceği", "varlığın devamlılığına" giden yolu açar.[18]

Herkesin kendi kendisinin girişimcisi olduğu bir toplumda, bir sağ kalma ekonomisi yürürlüktedir. Bu ekonomi Eros'un ve ölümün yok-ekonomisiyle (*Anökonomie*) taban tabana zıttır. Gemi azıya almış Benlik ve performans itkileriyle neoliberalizm, Eros'un tamamen ortadan kalktığı bir toplumsal düzendir. Ölümün negatifliğinin boyun eğdiği pozitif toplum, tek derdi "süreksizlik içinde sağ kalmayı güvence altına almak" olan *çıplak yaşamın* toplumudur. Bu bir köle yaşamıdır. Bu çıplak yaşamı sürdürme derdi, sağ kalma derdi, gayet karmaşık bir olgu olan bütün canlılığından mahrum bırakır yaşamı. Salt pozitif olan, cansızdır. Negatiflik canlılık için elzemdir: "Bir şey, çelişkiyi içinde barındırdığı sürece, çelişkiyi kapsama ve ona karşı koyma gücü olduğu sürece canlıdır."[19] Canlılığın, her tür negatiflikten mahrum olan zindelik veya *fitness*'ten farkı budur. *Sağ kalan kişi*, *yaşayamayacak* kadar ölü, *ölemeyecek* kadar canlı bir *yaşayan ölüye* benzer.

Efsaneye göre mürettebatı ölümsüzlerden oluşan *Uçan Hollandalı* Gemisi, bugünün yorgunluk toplumuyla analoji içinde okunabilir.

"Hedefsiz, molasız, huzursuz", "bir ok gibi uçan" Hollandalı, özgürlüğü kendini sonsuza dek sömürme azabından ibaret olan yorgun, depresif performans öznesine benzer. Kapitalist üretim de hedefsizdir. Artık iyi yaşam değildir esas meselesi. Hollanda-

lı'nın kendisi ne yaşayabilen ne ölebilen bir yaşayan ölüdür. Aynı'nın cehenneminde ebedi bir yolculuk lanetiyle lanetlenmiştir ve onu aynının cehenneminden kurtaracak bir kıyamet özlemi çekmektedir (Kıyamet günü, mahşer günü! / Ne zaman aydınlatacaksın gecemi? / Ne zaman gelecek dünyanın çökeceği; / o yıkıcı darbenin gümbürtüsü? / Bütün ölüler dirildiğinde, / Erişeceğim ben de hiçliğe! / Ey dünyalar, son verin dönmeye!). Senta'nın insafına kaldığını düşündüğü körü körüne üretim ve performans toplumu da Eros ve mutluluktan yoksundur. (Çalış vızır vızır ey düzenin dişlisi, / Neşeyle, neşeyle dön dur! / Doku, doku binlerce ipliği / Ey düzenin dişlisi, çalış vızır vızır!) Eros tamamen farklı bir mantıkla iş görür. Senta'nın aşkından dolayı intihar etmesi kapitalist üretim ve performans ekonomisiyle taban tabana zıttır. Onun aşk ilanı bir vaattir, kapitalist ekonominin salt toplama ve biriktirme rejimini aşan mutlak, hatta yüce bir bitiş biçimidir. Zamanda bir süremi, bir çıplak alanı açığa çıkarır. Sadakat de zamana ebedilik sunan bir bitiş biçimidir: "Sonsuzluğun tam da yaşam zamanında var olabilmesi, benim bu sözcüğe yüklediğim anlamıyla sadakatin esasını teşkil ettiği aşkın kanıtıdır. Temelde mutluluktur! Evet, aşk mutluluğu, zamanın sonsuzluğu ağırlayabileceğinin kanıtıdır."[20]

PORNO

PORNO *gösterime açılan çıplak yaşamdır*. Eros'un hasmıdır. Bizzat cinselliği tahrip eder. Bu bakımdan, ahlaktan bile daha etkilidir: "Cinsellik yüceltme, bastırma ve ahlakta değil, büyük ihtimalle, cinsellikten bile daha cinsel olan şeyde ortadan kaybolur: pornoda."[1] Pornonun cazibesi "canlı cinsellikte ölü bir seks yapılması beklentisi"nden ileri gelir. Pornonun müstehcen unsurları seks fazlalığından değil, seks içermemesinden kaynaklanır. Bugün cinsellik, seksi haz düşmanı bir tutumla "kirli"[2] bularak ondan kaçınan "saf aklın" değil, pornografinin tehdidi altındadır. Porno sanal bir mekânda yapılan seks değildir sadece. Bugün gerçek seks bile pornoya dönüşmektedir.

Bugün dünyanın pornografikleşmesi, onun kutsallığının bozulması (*Profanisierung*) olarak gerçekleşmektedir. Porno erotiğin kutsallığını bozmaktadır. Agamben "Profanlaşmaya Övgü"sünde bu toplumsal sürecin ayırdına varamamaktadır. "Profanlaşma" (*Profanierung*), kutsanarak (*sacrare*) tanrılara ayrılan ve böylece umumi kullanımdan geri tutulan şeylerin tekrar kullanıma sokulması anlamına gelir. İmtiyazlı / tecrit edilmiş şeyler karşısında bilinçli bir özensizlik söz konusudur.[3] Burada Agamben, her tür imtiyazın / tecridin (*Absonderung*) sahih bir dini nüvesi

olduğu yollu laikleşme tezinden yola çıkmaktadır. Böylece müze, tapınağın sekülerleşmiş formunu temsil eder, çünkü bir müzenin içindeki şeyler de bir tecrit işlemi aracılığıyla serbest kullanımdan alıkonmuştur. Turizm ise Agamben için hacılığın sekülerleşmiş formudur. Bir kutsal mekândan diğerine yolculuk eden hacıların bugünkü muadili, Agamben'e göre, bir müzeye dönüşmüş dünyada hiç durmadan seyahat eden turistlerdir.

Agamben profanlaşmanın karşısına sekülerleşmeyi çıkarır. Tecrit edilmiş şeyler tekrar serbest kullanıma açılmalıdır. Ancak Agamben'in verdiği profanlaşma örnekleri yetersizlikle tuhaflık arasında değişiklik gösterir: "'Lavmanın profanlaşması' ne anlama gelebilir? Kesinlikle, talep edilen doğallığı tekrar elde etmek anlamına gelmediği gibi, ona sapkın bir ihlal biçimi vererek (ki bu hiçbir şey olmamasından daha iyidir) bu doğallığın keyfini çıkarmak anlamına da gelmemektedir. Daha çok, lavmanı arkeolojik bir yaklaşımla, doğa ve kültür, özel ve kamusal, hususi ve müşterek kutupları arasındaki gerilim alanı olarak ele almak söz konusudur. Bunun anlamı şudur: Bastırma ve tecridin devreye girmesinden önce çocuğun kendince yapmaya çalıştığı şekilde, dışkı için yeni bir kullanım alanı bulmak." De Sade'ın bir hanımın dışkılarını yiyen sefahat düşkünü, erotiği tam da Bataillecı anlamıyla, bir sınır aşımı olarak uygulamaktadır. Peki lavmanı sınır aşımı ve yeniden doğallaştırmanın ötesinde profanlaştırmanın yolu nedir? "Profanlaşma"nın, teolojik veya ahlaki dispozitifin dayattığı bastırmayı ortadan kaldırması beklenir. Agamben'in kültürün profanlaşması için verdiği örnek bir yün yumağıyla oynayan kedidir: "Bir fareyle oynar gibi yün yumağıyla oynayan kedi – tıpkı, geçmişte iktisat alanına ait olan eski dini sembollerle veya şeylerle oynayan çocuk gibi– avlanmanın yokluğunun tamamen bilincinde, avlanma davranışları sergilemektedir. Bu davranış kalıpları ortadan kalkmamıştır, sadece fare yerine yumağın

kullanılmasıyla ... etkisiz ve böylece yeni, olanaklı bir kullanıma açık hale getirilmiştir." Agamben her amacın arkasında bir zorlama olduğunu varsaymaktadır; profanlaşmanın şeyleri katıksız bir "amaçsız araç"a dönüştürerek bu zorlamadan özgürleştirmesi beklenmektedir.

Sekülerleşme tezi Agamben'in, artık izi dini pratiğe kadar sürülemeyen, hatta onun tam karşıtı olarak konumlanmış bir olgunun özgül yanını görmesini engeller. Müzedeki şeyler tapınaktaki gibi "tecrit" edilmiş olabilir. Ancak şeylerin müzeleştirilmesi ve sergilenmesi tam da onların kült değerini, sergileme değeri lehine ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla bir sergileme mekânı olarak müze, kültün mevkii olan tapınağın karşıt figürüdür. Turizm de hacılığın karşıtı olarak konumlanmıştır. Hacılar bir *mekâna* bağlıdır ama turizm "mekân olmayan mekânlar" üretir. Heidegger'de insanın ikamet etmesini olanaklı kılan mekânın esasında "tanrısal" bir unsur bulunmaktadır. Bu mekân tarih, bellek ve kimlikten oluşmaktadır. Ama insanların içinde *bulunmak* yerine yanından *geçip gittiği* turistik mekânlarda bu unsurlar noksandır. Agamben çıplaklığı da teolojik dispozitifin, yani "çürümüş doğanın inayeti ve ayartılarının sağladığı prestijin" ötesinde düşünmeye çalışır. Bu çabasında, sergilemeyi, çıplaklığı profanlaştırmak için muhteşem bir fırsat olarak kavrar: "Modellerin, porno yıldızlarının ve diğer kendini sergileme profesyonellerinin öncelikle öğrenmesi gereken şey, arsız kayıtsızlıktır: Sunma ediminin kendisinden (yani, kişinin medyayla bütünleşmişliğinden) başka hiçbir şey sunma. Bu şekilde yüz, patlayana kadar bir sergileme değeriyle yüklenir. Ancak erotiğin, tam da gerçekleşemeyeceği yere, yani insan yüzüne nüfuz etmesini sağlayan da ifadenin bu şekilde tahrip edilmesidir ... Her tür somut anlatımsallığın ötesinde kalan katıksız bir araç olarak, yeni bir kullanım için, erotik iletişimin yeni bir biçimi için müsait hale gelir."[4] Herhangi bir

gizemi ve anlatımı olmadan gösterime sunulan çıplaklık, pornografik çıplaklığa yaklaşır. Pornografik yüz de hiçbir şey ifade etmez. Herhangi bir anlatısallığı ve gizemi yoktur: "Kişi bir formdan diğerine –ayartmadan aşka, arzudan cinselliğe ve nihayetinde bayağı ve basit pornoya– doğru ilerledikçe, daha az gizemin, daha az bilmecenin istikametine bir o kadar yaklaşır ..."[5] Erotik olan hiçbir zaman gizemden yoksun değildir. Patlayana kadar sergileme değeriyle yüklenmiş yüz "cinselliğin yeni, kolektif bir kullanımını" vaat edemez. Agamben'in beklentisinin aksine, gösterime sunma her tür erotik iletişim imkânını ortadan kaldırır. Gizemi ve anlatımı olmayan, sadece sergileniyor oluşuna indirgenmiş çıplak yüz müstehcen ve pornografiktir. Kapitalizm her şeyi bir meta olarak düzenleyip görücüye çıkardığı ölçüde toplumun pornografikleşmesi sürecini şiddetlendirir. Cinselliğin başka bir kullanımını tanımaz. Eros'u pornoya dönüştürerek kutsallığını bozar. Bu noktada kutsallığını bozma, Agamben'in profanlaşmasından farklı değildir.

Kutsallığı bozma, ritüellerden ve kutsanmışlıktan arındırma şeklinde gerçekleşir. Bugün ritüel mekânları ve eylemleri giderek ortadan kayboluyor. Dünya giderek daha çıplak ve müstehcen bir hal alıyor. Bataille'ın "kutsal erotik"i, ritüelleşmiş iletişimi de temsil eder. Bu erotikte ritüel kutlamalar ve oyunlar *özel* mekânlar olarak, imtiyaz mekânları olarak var olurlar. Bugün sıcaklık, samimiyet ve hoş uyarımlardan ibaret olmak zorunda bırakılan aşk, kutsal erotiğin tahribatı anlamına gelir. Pornoda bütünüyle bertaraf edilen erotik baştan çıkarma da, yanılsamalar ve şaşırtmacalı formların sahneye koyulmasıyla oynanır. Baudrillard da bu minvalde, baştan çıkarmayı bile aşkın karşısında konumlandırır: "Ritüel, baştan çıkarmanın düzenindendir. Aşk ritüel formlarının tahrip edilmesinden, onların azat edilmesinden ibarettir ..."[6] Aşkın ritüellerinden arındırılması pornoyla sonuç-

lanır. Agamben'in profanlaşması ritüel mekânlarını mecburi imtiyaz biçimleri olarak ele aldığı içindir ki dünyanın bugünkü ritüellerden arındırılma ve pornografikleşmesi sürecini teşvik eder niteliktedir.

FANTAZİ

EVA ILLOUZ *Warum Liebe weh tut* (Aşk Neden Canımızı Acıtır?) adlı kitabında modernite öncesi imgelemi "enformasyondan yana kıt" olarak tanımlar. Enformasyon eksikliği birine "abartılı bir şekilde değer vermeye", "bir artı değer atfetmeye" veya onu "idealleştirmeye" yol açıyordu. Buna karşın bugün hayaller, dijital iletişim teknolojisi sayesinde enformasyon yüklü bir hal almıştır. "İnternetin aracılık ettiği ileriye dönük hayaller ... enformasyondan yana zayıf hayallerin zıddı olarak tanımlanabilir ... İnternet imgelemi ... bütüncül değildir, bir vasıflar toplamını temel alır; bu özel dizilimde, elinde bir enformasyon fazlası bulunduran insanın, idealleştirme durumuna girmesi daha zor gibi görünmektedir."[1] Illouz bunun yanı sıra, giderek artan tercih özgürlüğünün arzunun "rasyonelleşmesini" beraberinde getirdiğini savunur. Arzu artık bilinçdışı aracılığıyla değil, bilinçli bir seçim aracılığıyla belirlenmektedir. Arzunun öznesi "tercihte bulunma zorunluluğu ve bir başkasında arzulanması makul kriterler konusunda sürekli ikaz edilir ve sorumlu kılınır". Dahası, hayal gücünün artırılmış olması da "kadınların ve erkeklerin bir partnerde olmasını arzuladıkları özellikler ve/veya ortak bir yaşama dair beklentiler konusundaki taleplerini değiştirmiş, seviyesini yükseltmiştir". Böylelikle, bugün insan daha çok "hayal kırıklığına uğrar". Hayal kırıklığı da "hayal gücünün bednam bakiresidir."[2]

Illouz tüketim kültürü, arzu ve fantazi arasındaki bağlantının da izini sürmektedir. Tüketim kültürünün arzuyu ve hayal gücünü uyardığı söylenir. Kültür bugün agresif bir şekilde, bu ikisinin kullanılmasını ve insanların gündüz düşlerinde kaybolmasını talep etmektedir. Illouz, tüketim arzusuyla romantik arzunun daha *Madam Bovary*'de bile birbirini gerektirdiğini teşhis eder. Emma'nın fantazisinin, onun tüketim bağımlılığının itici gücü olduğuna işaret eder. Bugün de internet "modern öznenin arzulayan özne olarak, deneyim özlemi çeken, şeylerin veya yaşam biçimlerinin hayalini kuran ve bunları hayali ve sanal bir ortamda deneyimleyen bir özne olarak" konumlanmasına katkıda bulunmaktadır.[3] Modern benlik arzularını ve duygularını giderek daha hayali yollardan, metalar ve medya imgeleri üzerinden algılamaktadır. Hayal gücü her şeyden önce tüketim malları piyasası ve kitle kültürü tarafından belirlenmektedir.

Illouz Emma'nın savurganlığının izini 19. yüzyılda Fransa'daki erken tüketim kültürüne kadar takip eder: "Emma'nın fantazisinin, kumaş ve mücevher satın aldığı kurnaz esnaf Lheureux'ya borçlanmasının ardındaki itici güç olduğuna nadiren işaret edilir. Emma'nın fantazileri doğrudan 19. yüzyılda Fransa'daki erken tüketim kültüründen beslenir, çünkü onun romantik arzusu aracılığıyla dolayımlanmışlardır."[4] Illouz'nun bu varsayımına karşın, Emma'nın tüketim davranışları o zamanki Fransa'nın sosyoekonomik yapısı üzerinden açıklanamaz. Aksine, Batailleci "ekonominin feshi"ne yakın duran bir aşırılık ve harcama aracılığıyla dışavurum bulurlar.[5] Bataille "üretken olmayan para harcamayı", "üretime araç olarak hizmet eden" tüketim biçimleriyle karşı karşıya getirir.[6] Daha önce bir tefeci olan Lheureux, tam da Emma'nın üretken olmayan, aşırı para harcama alışkanlığıyla baltaladığı burjuva ekonomisini temsil eder. Bataille diliyle ifade edecek olursak, "ekonominin dengeli ödemeler bilançosu ilke-

siyle",[7] üretim ve tüketim mantığıyla çelişkiye düşer. "Kayıp ilkesi" olarak, burjuva mutluluğunu, yani Lheureux'yu tanımaz. Mutlak kayıp ölümdür. Böylece Emma'nın ölümü para harcama ve kayıp mantığının tutarlı sonucu haline gelir.

Bugün arzu, Illouz'nun öne sürdüğünün aksine, giderek artan tercih kararları ve kriterleri aracılığıyla "rasyonelleştirilir." Oysa, sınırlı tercih özgürlüğü nedeniyle *arzunun sonlanması* tehdidi ortaya çıkmaktadır. Arzu her zaman *Başka*'ya yönelik arzudur. Mahrumiyetin negatifliğinden beslenir. Arzu nesnesi olarak *Başka* tercihin pozitifliğinden geri çekilir. "Partner seçimi için kriterler formüle etme ve geliştirme konusunda sonsuz bir becerisi olan"[8] Benlik, arzulamayacaktır. Tüketim kültürü hayali medya imgeleri ve anlatılarıyla yeni ihtiyaçlar ve istekler üretir. Oysa arzu istekten de gereksinimden de farklıdır. Illouz arzunun libidoekonomik özelliğini hiç hesaba katmamaktadır.

Bugünün enformasyonel *high-definition* özelliği hiçbir şeyi bütün ayrıntılarıyla belirlemeden bırakmaz. Oysa fantazi belirlenmemiş bir mekânda ikamet eder. Enformasyon ve fantazi birbirine zıt konumlanmış güçlerdir. Dolayısıyla, Başka'yı "idealleştirme" yetisi olmayan, "enformasyon yüklü" bir hayal gücü yoktur. *Başka'nın tesisi* daha fazla ya da daha az enformasyona bağlı değildir. Onu atopik başkalığında öne çıkaracak olan şey, *geri çekilmenin* negatifliğidir. Bu geri çekilme ona "idealleştirmenin" veya "aşırı değer atfetmenin" ötesinde kalan, daha yüce bir varlık düzeyi bahşeder. Enformasyon bu haliyle, Başka'nın negatifliğinin tasfiyesine götüren bir pozitifliktir.

Bugünün toplumunda giderek artan hayal kırıklığının esas sorumlusu yükseltilmiş fantaziler değil, bilakis daha yüksek beklentilerdir. Illouz, geliştirdiği hayal kırıklığı sosyolojisinde, fan-

tazi ile beklenti arasında bir ayrıma gitmeyerek sorunlu bir tutum benimsiyor. Yeni iletişim mecraları fantaziyi coşturmaz. Görsel enformasyon başta olmak üzere, yüksek enformasyon yoğunluğu onu daha da bastırır. Hiper-görünürlük hayal gücüne bir fayda sağlamaz. Görsel enformasyonu adeta azami düzeye çıkartan porno işte böylelikle erotik fantaziyi harap eder.

Flaubert erotik fantaziyi uyandırmak için görsel mahrumiyetin negatifliğinden faydalanır. Romanın en erotik sahnesinde, paradoksal bir biçimde, görülecek neredeyse hiçbir şey yoktur. Léon Emma'yı at arabasıyla gezmek için ayartır. Araba belli bir hedefi olmadan şehirde gezinir dururken onlar perdeleri indirilmiş arka tarafta tutkuyla sevişmektedir. Flaubert arabanın geçtiği bütün meydanları, köprüleri ve bulvarları, Quatremares, Sotteville Botanik Bahçesi, vs. yanından geçtikleri her yeri bütün ayrıntılarıyla anlatır. Ama âşıkların yaptığı hiçbir şey görülmez. Bu erotik başıboş gezinin sonunda Emma elini arabanın penceresinden dışarı sarkıtıp havaya kâğıt parçaları savurur, bunlar da rüzgârda beyaz kelebekler gibi uçuşarak bir çimenliğe konarlar.

J. G. Ballard'ın "Öğlen Alacakaranlığının Giocondası" adlı kısa öyküsünde başkahraman göz hastalığından iyileşmek için deniz kenarındaki bir sayfiye evine yerleşir. Geçici körlüğü diğer duyularının keskinleşmesine yol açmıştır. Kısa bir süre sonra gerçeklikten çok daha gerçek görünen ve takıntılı bir şekilde teslim olduğu hayaller kurmaya başlar. Mavi kayalıklarla kaplı gizemli manzarayı gözünde canlandırıp durur; vizyonunda, bir mağaraya götüren taş merdivenleri tırmanmaktadır. Orada daha sonra arzu nesnesi olarak yoğunlaşan gizemli bir büyücüyle karşılaşır. Pansuman değişimi sırasında gözüne bir güneş ışını tesadüf edince ışığın fantazilerini adeta küle çevirdiğine inanır. Kısa bir süre sonra tekrar görmeye başlar ama hayallerinin geri dönmediğini

tespit eder. Tamamen çaresiz bir halde, radikal bir karar alarak daha fazla görebilmek için gözünü çıkarır. Acı dolu haykırışlarıyla sevinç çığlıkları birbirine karışır: "Maitland elindeki söğüt dalını hızla bir kenara koyup deniz kenarına indi. Bir an sonra Judith martıların çığlıkları arasından onun çığlığını ayırt etti. Yarı acı, yarı zafer dolu bir çığlığa benziyordu. Yaralandığını mı yoksa güzel bir şeyle mi karşılaştığını bilmeden aşağıdaki ağaçlara doğru koştu. Sonra onu deniz kenarında, başını güneşe dönmüş halde gördü, yanakları ve elleri kıpkırmızıydı; mesut, pişman olmayan bir Oidipus."[9]

Žižek yanlış bir yaklaşımla, başkahraman Maitland'ın burada Platoncu-idealist dispozitife uyduğunu varsayıyor; bu dispozitifin esas meselesi "ebediyen değiştirilebilir olan 'yanlış' maddi olgusal gerçeklikten fikirlerin hakiki gerçekliğine (sadece gölgeleri algılayabildiğimiz mağaradan bakışımızı Güneş'e yöneltebileceğimiz gün ışığına)" nasıl ulaşacağımızdır.[10] Žižek'e göre Maitland'ın doğrudan güneşe bakmasının nedeni "sahneyi bütünüyle görebilmek", yani daha çok ve daha sarih görebilmek umududur.[11] Gerçekte Maitland anti-Platoncu bir dispozitifi örnek almaktadır oysa. Gözünün ışığını ortadan kaldırarak hakikatin ve hiper-görünürlüğün dünyasından mağaraya, hayallerin ve arzunun o yarı karanlık mekânına geri adım atmayı göze almaktadır.

Şeylerin iç müziği ancak, gözlerimizi kapatıp onlarda oyalanmaya kapı aralandığında işitilebilir. Barthes Kafka'yı şu şekilde alıntılar: "Şeylerin fotoğrafını çekmenin amacı, onları düşüncelerden uzaklaştırmaktır. Benim öykülerim de gözleri kapamanın bir çeşididir."[12] Bugün ise, hiper-görünürlük sahibi imgeler yığınına *gözleri kapatmak* mümkün değildir. İmgelerin hızla değişmesi zaten buna zaman tanımaz. Gözleri kapatmak bugünün hızlanma toplumunun pozitifliği ve hiperaktivitesiyle uyumsuz ka-

çan bir *negatifliktir*. Hiper uyanık olma zorlaması gözleri kapatmayı güçleştirmektedir. Bu zorlama, performans öznesinin tükenmiş sinirlerinin de sorumlusudur. Tefekkür ederek oyalanmak, bir kapanış biçimidir. Gözleri *kapatmak* tam da *kapanışın görsel göstergesidir*. Algı ancak tefekkürlü bir sakinlik ortamında tamamlanabilir.

Hiper-görünürlükle birlikte eşikler ve sınırlar da kaldırılır. Şeffaflık toplumunun ereğidir hiper-görünürlük. Bir mekân, düzlenip eşitlendiğinde şeffaflaşır. Eşikler ve geçişler gizemli ve kavranamaz unsurların bölgeleri, atopik *Başka*'nın başladığı mıntıkalardır. Sınırlar ve eşiklerle birlikte *Başka'ya dair fantaziler* de ortadan kaybolur. Eşiklerin negatifliği olmadan, eşik deneyimler olmadan fantazi deforme olur. Bugün sanatın ve edebiyatın içinde bulunduğu krizin izi de fantazinin krizine, *Başka'nın ortadan kaybolması* krizine, yani Eros'un ıstırabına kadar sürülebilir.

Bugün sınırlara çekilen çitler veya dikilen duvarlar artık fantaziyi harekete geçirememektedir çünkü *Başka*'yı ortaya çıkaramazlar. Daha çok, sadece iktisat yasalarına tabi olan Aynı'nın Cehennemini baştan başa kat ederler. Varsıllarla yoksullar işte bu şekilde birbirinden ayrılır. Bu yeni sınırları meydana getiren şey kapitalizmdir. Para her şeyi ilkece *aynı* kılar. Asli farkları tesviye eder. Ayıran ve dışlayan yapılar olarak sınırlar *Başka*'ya dair fantazileri ortadan kaldırır. *Başka bir yere* götüren *eşikler*, *geçişler* değillerdir artık.

EROS'UN SİYASETİ

EROS bir "evrensellik tohumu" içerir.[1] Güzel bir bedene baktığım anda, kendinde-Güzel'in yoluna girmiş bulunurum. Eros ruhu "güzelin içinde bir şey yaratmaya" tahrik ve teşvik eder.[2] Manevi bir canlılık yayar etrafına. Eros güdümlü bir ruh, evrensel değeri olan güzel şeyler ve daha önemlisi güzel eylemler meydana koyar. Platon'un Eros öğretisi budur. Bu öğreti, yaygın kanının aksine duyumlara veya hazza düşman değildir. Ancak aşk, bugün olduğu gibi cinselliğe dönüştürülerek kutsallığı bozulduğunda, Eros'un evrensel niteliği de kaybolur.

Platon'a göre ruha kılavuzluk eden Eros, onun bütün kısımlarına egemendir: arzu (*epithymia*), gözüpeklik (*thymos*) ve akıl (*logos*). Ruhun her kısmının kendine ait bir haz deneyimi vardır ve her biri güzelliği kendine göre yorumlar.[3] Günümüzde özellikle arzu (*epithymia*) ruhun haz deneyimine egemenmiş gibi görünmektedir. Dolayısıyla eylemler nadiren *thymos* güdümlüdür. Örneğin, mevcut düzenle radikal bir kopuş yaşayan ve *yeni* bir duruma yol açan *hiddet*, *thymos*çudur. Bugün ise kızgınlığa veya hoşnutsuzluğa boyun eğmektedir. Bunlarda kopuşun negatifliği eksiktir. Bu halleriyle, mevcut durumun devam etmesine izin verirler. Ve Eros olmadan *logos* da, olayla, hesaplanamaz olanla başa çıkmayı beceremeyen veri güdümlü hesaplamalara dönüşe-

rek bozulmaktadır. Eros arzuyla (*epithymia*) karıştırılmamalıdır.[4] Hem arzunun hem de *thymos*'un üzerinde durur. *Thymos*'u güzel edimlere teşvik eder. *Thymos*, Eros'la siyasetin birbirine temas edebileceği noktada bulunur. Ancak sadece *thymos*'tan değil Eros'tan da yoksun olan günümüz siyaseti, salt çalışmaya dönüşerek körelmiştir. Neoliberalizm, bilhassa Eros'u cinsellik ve pornografiyle ikame ederek toplumun genel olarak siyaset dışı kalmasını sağlar. *Epithymia*'yı temel alır. Yalıtılmış performans öznelerinden oluşan bir yorgunluk toplumunda *thymos* da bütünüyle dumura uğrar. Ortak bir eylem, bir *Biz* imkânsızlaşır.

Bir aşk siyasetinin olmayacağına şüphe yok. Siyaset, düşmanca karşıtlıklarla bölünmüş kalır. Oysa siyasal eylemler, Eros'la pek çok şekilde iletişime geçilen bir düzey de içerirler. Eros'un siyasal dönüşümü söz konusu olabilir. Siyasal bir arka plan önünde cereyan eden aşk hikâyeleri Eros'la siyaset arasındaki bu gizli bağa işaret eder. Badiou siyasetle aşkı doğrudan ilişkilendirmeyi reddeder ama siyasi bir fikir uğrunda angajmandan ibaret olan yaşamla, aşka özgü olan yoğunluk arasında "bir tür gizli salınım" olduğu fikrinden yola çıkar. Bu ikisi "sesleri ve güçleri birbirinden tamamen farklı olan, ancak büyük bir müzisyen tarafından aynı müzik parçasında bir araya getirildiğinde esrarengiz bir uyum sergileyen iki farklı enstrümana" benzemektedir.[5] Başka bir yaşam formuna, başka, daha adaletli bir dünyaya duyulan ortak arzu olarak siyasal eylem, daha derin bir düzeyde Eros'la ilişki içindedir. Eros siyasal ayaklanmalar için bir enerji kaynağı oluşturur.

Aşk bir "iki kişilik sahnedir".[6] Bir'in perspektifini kesintiye uğratır ve dünyanın *Başka*'nın ya da *fark*ın bakış açısından yeniden ortaya çıkmasını sağlar. Radikal değişimlerin negatifliği aşkı deneyim ve karşılaşma olarak öne çıkarır: "Bir aşk karşılaşması-

nın etkisi altındayken, ona *gerçekten* sadık kalmak istiyorsam, durumumu yaşama (*habiter*) tarzıma özgü alışkanlıkları baştan aşağı değiştirmem gerektiği açıktır."[7] "Olay", mevcut duruma, yaşayanın alışkanlıklarına yepyeni, tamamen başka bir varoluş yolunu dahil eden bir "hakikat" uğrağıdır. Söz konusu durumla izah edilemeyecek bir şeyin olmasını sağlar. Başka lehine Aynı' da kesintiye yol açar. Olayın esası, tamamen Başka bir şeyin başlamasını sağlayan, kırılmanın negatifliğidir. Olaysallık (*Ereignish ftigkeit*) aşkı siyasetle veya sanatla ilişkilendirir. Bunların hepsi olaya "sadakati" gerektirir. Bu *aşkınsal sadakat* Eros'un evrensel özelliklerinden biri olarak kavranabilir.

Dönüşümün ve bütünüyle Başka olanın negatifliği cinselliğe yabancıdır. Cinsellik öznesi her zaman kendiyle aynı kalır. Başına hiçbir *olay* gelmez, çünkü tüketilebilen cinsellik öznesi bir *Başka* değildir. Dolayısıyla, beni asla sorgulamaz. Cinsellik hep *Aynı*'yı üreten *alışkanlığın* düzenine aittir. *Bir*'in bir başka *Bir*'e duyduğu aşktır. Bu "iki kişilik sahnede" oynanan Başkalığın negatifliğinden tamamen yoksundur. Pornografi alışkanlıkları pekiştirir, çünkü Başkalığı tamamen iptal eder. Tüketicisinin cinsel bir *karşı tarafı* bile yoktur. Dolayısıyla, tek kişilik bir sahnededir. Pornografik imgeden Başka'nın veya Gerçek'in karşı koyması (*Widerstand*) diye bir şey çıkamaz. Mesafe, yerindelik (*Anstand*) onun özelliklerinden değildir. Pornografide esas pornografik unsur, Başka'ya temasın, onunla karşılaşmanın eksikliği, yani egoyu bir yabancının temasından veya etkilemesinden koruyan otoerotik kendini okşama ve kendini sevmedir. Pornografi işte böylelikle benliğin narsisistleşmesini pekiştirir. Bir olay olarak, "iki kişilik sahne" olarak aşk ise *alışkanlıklardan kurtarır* ve *narsisistleşmeden arındırır*. Alışkanlığın ve aynının düzeninde bir "kırılma"ya, bir "delik"e yol açar.

Aşkı yeniden icat etmek gerçeküstücülüğün en önemli dertlerinden biriydi. Aşka dair bu gerçeküstücü yeni tanım sanatsal, varoluşsal ve siyasal bir jesti temsil eder. André Breton Eros'a evrensel bir kuvvet atfetmişti: "İnsana ve mekâna yaraşan, onu yıldızların da ötesine taşıyabilecek olan tek sanat türü ... erotizmdir."[8] Gerçeküstücüler için Eros, dilde ve varoluşta gerçekleşen şairane bir devrimin mecrasıdır.[9] Siyasetin de besleneceği, enerji veren bir yenilenme kaynağı mertebesine yükseltilir. Evrensel gücü aracılığıyla sanatsal, varoluşsal ve siyasal olanı birbirine bağlar. Eros tamamen başka yaşam formları ve topluma yönelik devrimci bir arzu olarak tezahür eder. Evet, gelmekte olana sadakati ayakta tutar.

TEORİNİN SONU

MARTIN HEIDEGGER karısına bir mektubunda şöyle yazar: "Benim sana aşkımdan ve düşüncemden ayrı tutulmayacak olan o başka şeyi söze dökmek imkânsız. Ben ona, Parmenides'e göre tanrıların en yaşlısı olan Eros'un adını veriyorum. Ne zaman düşüncemde önemli bir adım atsam ve daha önce ayak basılmamış bir yere gitmeyi göze alsam, bu tanrının kanat çırpmaları beni derinden etkiler. Uzun zamandır hissedilen bir şeyin söze dökülebilen şeylerin bölgesine kaydırılması gerektiğinde ve uzun zamandır söze dökülen bir şeyin de nihayetinde tek başına bırakılması gerektiğinde, muhtemelen daha da güçlü ve tekinsiz bir etkisi olur üzerimde. Tamamen *buna* göre yaşamak ama bir yandan da bizim olanı korumak, uçuşu takip etmek ama eve sağ salim dönmek, ikisini de eşit derecede asli önemde şeyler olarak ve gereğince gerçekleştirmek, işte bu benim kolaylıkla başarısız olduğum ve sonra ya salt şehvete kaydığım ya da salt çalışmayla, zorlamaya direnen bir şeyi zorlamaya çabaladığım noktadır."[1] Düşüncede erotik bir arzuyu alevlendiren atopik Başka'nın ayartısının noksanlığında, düşünce sürekli *Aynı*'yı üreten katıksız bir *çalışmaya* dönüşerek çarpıklaşır. Hesaplayıcı düşünce atopinin negatifliğinden mahrumdur. Pozitif üzerine *çalışmadan* ibarettir. Hiçbir negatiflik onda bir huzursuzluğa yol açmaz. Heidegger de, "daha önce ayak basılmamış" olana, hesaplanamayana adım

atmaya teşvik eden Eros'un güdümünde olmayan düşüncenin, bir "salt çalışma" düzeyine düştüğünden söz etmektedir. Dilsiz, atopik Başka'yı dile sokmaya çabaladığı anda düşünce, Eros'un kanat çırpmasından "daha güçlü", "daha tekinsiz" bir şekilde etkilenecektir. Hesaplayan, veri güdümlü düşünce Atopik Başka'nın direncinden tamamen yoksundur. Eros'un olmadığı, onun manevi teşvikinin olmadığı aşk da "katıksız bir duyumsallığa/şehvete" dönüşerek sefilleşir. Duyumsallık/şehvet ve çalışma aynı düzende iş görür. İkisinde de ruh ve arzudan eser yoktur.

Wired dergisinin editörü Chris Anderson kısa bir süre önce "The End of Theory" (Teorinin Sonu) başlıklı kışkırtıcı bir yazı kaleme aldı. Bu yazıda, bugün elimizin altında olan muazzam veri bolluğunun teori modellerini büsbütün fuzuli kılacağını öne sürüyor. "Bugün muazzam bir veri bolluğu çağında büyümüş olan Google gibi şirketlerin yanlış modelleri kabullenme zorunluluğu yok. Hatta herhangi bir modeli kabullenme zorunlulukları yok."[2] Verileri analiz ederek, veriler arasında tespit edilen ilgi veya bağıntılardan yola çıkarak belli örüntüler elde etmek bütün mesele. Farazi teori modellerinin yerini verilerin doğrudan kıyaslanması alıyor. Bağıntılılık ilişkisi nedenselliğin yerini alıyor: "Dilbilimden sosyolojiye, insan davranışına dair bütün teorileri terk edin. Taksonomiyi, ontolojiyi, psikolojiyi unutun. İnsanların davranışlarının ardındaki nedenleri kim bilebilir ki? Esas önemli olan, böyle davranıyor olmaları ve biz de bunu emsalsiz bir doğrulukla ölçebiliyoruz. Elinizde yeterli veri olduğunda, rakamlar her şeyi açıklıyor."

Anderson bu tezinde, zayıf ve daraltılmış bir teori kavramını temel alıyor. Teori deneylerle doğrulanabilecek veya yanlışlanabilecek bir modelden veya hipotezden daha fazlasıdır. Platon'un idealer öğretisi veya Hegel'in tinin fenomenolojisi gibi *güçlü*

teoriler, veri analiziyle ikame edilebilecek modeller değildir. Bu teorilerin temelinde en belirgin anlamıyla düşünce bulunur. Teori, dünyanın bambaşka bir ışıkta, bambaşka bir şekilde ortaya çıkmasını sağlama kararlılığını temsil eder. Neyin önemli olup olmadığını, neyin *olduğunu* veya *olması* gerektiğini veya gerekmediğini kararlaştıran birincil, ilksel bir karardır. Azami derecede seçici bir *anlatıdır* ve bu haliyle, "ayak basılmamış bölgede" bir farklılaşma patikası açar.

Veri güdümlü düşünce diye bir şey yoktur. Sadece hesaplama veri güdümlü olabilir. Hesaplanamayanın negatifliği düşünmeye kayıtlıdır. Bu haliyle "verilerden", yani verili olandan önce gelir ve ondan üstündür. Düşünmenin temelinde bulunan teori bir yönergedir (*Vor-gabe*). Verili olanın pozitifliğini aşar ve onu başka bir ışıkta tüm çıplaklığıyla gösterir. Bu romantizm değildir, düşüncenin başlangıcından itibaren geçerli olan düşünme mantığıdır. Bugün dur durak bilmeden büyüyen veri ve enformasyon yığını bugün bilimi teoriden, düşünceden büyük ölçekte ayırmaktadır. Enformasyon pozitiftir. Verilerin düzenlenmesi ve kıyaslanmasından ibaret olan veri tabanlı pozitif bilim (Google bilimi), belirgin anlamıyla teoriyi bitirmektedir. Bu bilim anlatısal veya yorumbilgisel değil, toplamacı ve tespit edicidir. Kesintisiz bir anlatısal gerilimden yoksundur. Bu haliyle parçalara ayrılarak salt enformasyona dönüşür. Bugün hızla çoğalan enformasyon ve veri yığınları karşısında teoriler hiç olmadığı kadar gerekli. Teoriler şeylerin harmanlanmasını ve dağılmasını engeller. Böylelikle bilgi yitimini azaltırlar. Teoriyle seremonilerin veya ritüellerin ortak kökenini dikkate almak zorunludur. Bunlar dünyayı bir biçime sokar. Şeylerin seyrini biçimlendirir, onları bir çerçeveye dahil ederek çığrından çıkmalarını engellerler. Bugünün enformasyon yığınları ise biçimsizliğe yol açar.

Enformasyon yığılması dünyadaki bilgi yitimini, gürültü seviyesini iyice artırır. Düşünce sessizliği gerektirir. Sessizlik içinde gerçekleştirilen bir keşif seferidir düşünmek. Teorinin bugünkü krizinin, edebiyatın ve sanatın kriziyle pek çok ortak noktası vardır. *Nouveau roman*'ın Fransız temsilcisi Michel Butor bu durumu entelektüel bir kriz olarak görüyor: "Sadece ekonomik kriz ortamında yaşamıyoruz, aynı zamanda bir edebiyat krizi ortamında yaşıyoruz. Avrupa edebiyatı tehdit altında. Şu anda Avrupa'da yaşanan şey bir entelektüel kriz."[3] Bu krizin ayırt edici özelliğinin ne olduğu sorusuna şu yanıtı verir Butor: "On ya da yirmi yıldır edebiyatta neredeyse hiçbir şey olmuyor. Basılan eser bolluğuna karşın, tam bir entelektüel durgunluk söz konusu. Bunun nedeni de iletişim krizi. Yeni iletişim araçları takdire değer olmakla birlikte, olağanüstü bir gürültüye yol açıyorlar." Dehşet bir hızla çoğalan enformasyon yığını, *bu pozitiflik bolluğu*, muazzam bir gürültüye yol açıyor. Şeffaflık ve enformasyon toplumunun gürültü seviyesi çok yüksek. *Negatiflik* eksikliğinde ise sadece Aynı var olabilir. Aslen huzursuzluk anlamına gelen zihin ise, canlılığını negatifliğe borçludur.

Veri güdümlü pozitif bilim ne bir bilgi üretir ne de hakikat. Enformasyon sadece malumat verir. Ama malumat gerçek bilgi değildir. Pozitifliği nedeniyle toplamacı ve kümülatiftir. Bir pozitiflik olan enformasyon hiçbir şey değiştirmez, hiçbir şey açıklamaz. Herhangi bir sonuca yol açamaz. Bilgi ise bir negatifliktir. Hariç bırakan, seçkin ve yetkilidir. Bir deneyim sonucunda elde edilmiş bir bilgi, geçmiş bir durumu bütünüyle sarsıp bambaşka bir şeyin başlamasını sağlayabilir. Malumat edinme konusundaki aşırılık, bilginin ortaya çıkmasını sağlamaz. Enformasyon toplumu bir yaşantı toplumudur. Yaşantı da toplamacı ve kümülatiftir. Genelde tek seferlik olan deneyimden esas farkı da bu özelliğidir. Bu haliyle, bütünüyle Başka olana erişimi yoktur. Dönüştürücü

olan Eros'tan yoksundur. Cinsellik de, pozitif bir aşk yaşantısı için kullanılan bir kalıptır. Bu haliyle, o da toplamacı ve kümülatiftir.

Sokrates Platon'un diyaloglarında, aykırılığı nedeniyle atopos olarak adlandırılan bir baştan çıkarıcı, sevgili ve âşık olarak yer alır. Sokrates'in sözü de (logos) *erotik bir ayartma* olarak ifa edilir. Bu nedenle, satir Marsyas'a benzetilir Sokrates. Satirler ve sirenler, bilindiği gibi Dionysos'un refakatçileridir. Sokrates flüt çalan Marsyas'tan bile daha takdire şayan bir figürdür çünkü sadece sözleriyle karşısındakini ayartıp mest edebilmektedir. Onun sözlerini duyan herkes kendini tamamen kaybeder. Alkibiades Sokrates'i dinlediğinde, yüreğinin Koribant dansını izlerken olduğundan daha hızlı attığını söyler. Bu "erdemli sözler" (*philosophia logon*) bir yılan tarafından ısırılmış gibi yaralar açar onda. Sokrates'in konuşmaları karşısında gözyaşları sel olur. Felsefenin ve teorinin başlangıcında logos'la Eros'un böylesine yakın bir ilişki içinde olması hayret vericidir ve bu olgu şimdiye kadar nadiren dikkate alınmıştır. Logos, Eros'un gücünden yoksun kaldığında etkisiz olur. Alkibiades Perikles'in veya başka hatiplerin, Sokrates'ten farklı olarak, onu derinden etkileyen veya huzursuz eden tek bir şey söylemediğini aktarmaktadır. Onların sözcükleri erotik ayartı gücünden yana noksandır.

Eros düşünceyi ayak basılmamış bölgelere, atopik Başka'ya gitmeye ayartır ve oralarda ona kılavuzluk eder. Sokratesçi konuşmanın *daimon*'u atopinin negatifliğine dayanmaktadır. Ancak bu konuşma *apori*'de/çıkmazda sonlanmaz. Platon, gelenekle ters düşerek Poros'un Eros'un babası olduğunu ilan etmiştir. *Poros*, yol anlamına gelir. Düşünce ayak basılmamış bölgelere girmeyi göze alır ama orada kaybolmaz. Eros, menşei sebebiyle, ona yol gösterir. Felsefe, Eros'un Logos'a tercüme edilmesidir. Heideg-

ger, düşüncede önemli bir adım atarak daha önce ayak basılmamış bir yere gitmeyi göze aldığında, bu tanrının kanat çırpmalarının kendisini derinden etkilediğini söylerken Platon'un Eros teorisini takip etmektedir.

Eros Platon'da *philosophos*, erdemin dostu adını alır.[4] Filozof bir dost, bir âşıktır. Ancak bu âşık, dışta kalan bir kişi, ampirik bir detay değil, "düşüncedeki içsel şimdiki zaman, düşüncenin olabilirlik koşulu, canlı bir kategori, aşkın bir yaşanan gerçekliktir".[5] Vurgulu anlamıyla düşünmek, ancak Eros'la artırılabilir. Düşünebilmek için bir dost, bir âşık olmuş olmak gereklidir. Eros olmadan düşünce bütün canlılığını, bütün huzursuzluğunu kaybederek tekrara düşer, gerici bir hal alır. Eros, atopik Başka'ya duyulan arzuyla düşünceyi cesaretlendirir. Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?*'de Eros'u, düşünme imkânının aşkınsal koşulu olarak belirlerler: " 'Dost', ... düşünce alıştırmasının koşulu haline geldiğinde ne demektir? Ya da sevgili diyelim ona, gerçekten de daha çok bir sevgili değil midir? Ve dost, saf düşünceden dışlanmış olduğuna inanılan Başka ile kurulan yaşamsal ilişkiyi, yeniden, düşünceden içeri almayacak mıdır?"[6]

—

NOTLAR

MELANCHOLIA

1. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985, s. 45; Türkçede: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1992.
2. Maurice Blanchot, [... absolute Leere des Himmels ...], *Die andere Urszene*, yay. haz. M. Coelen ve F. Ensslin, Berlin 2008, s. 19.
3. Maurice Blanchot, *Die Schrift des Desasters*, Münih 2005, s. 176.

BECEREMEMEYİ BECERMEK

1. Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik, Geschichte der Gouvernementalität II*, Frankfurt a. M. 2006, s. 314; Türkçede: *Biyopolitikanın Doğuşu*, çev. Alican Tayla, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
2. *A.g.y.*, s. 63.
3. *A.g.y.*, s. 97.
4. *A.g.y.*
5. Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984, s. 58; Türkçede: *Zaman ve Başka*, çev. Özkan Gözel, İstanbul: Metis, 2005.
6. *A.g.y.*
7. Bkz. Martin Buber, *Urdistanz und Beziehung*, Heidelberg 1978.
8. Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, *a.g.y.*, s. 56.
9. E. L. James, *Shades of Grey*, Münih 2012, s. 191.
10. *A.g.y.*, s. 412.
11. Freud Wilhelm Fließ'a şöyle yazar: "Ruhsal mekanizmamızın bir katmanlaşma süreci sonucunda oluştuğu varsayımı üzerinde çalışıyorum; bu mekanizmada, bellek izlerinden elimizde kalan malzeme bazen yeni ilişkilere göre yeniden düzenleniyor, yeniden kaydediliyor. Teorimin

getirdiği esas yenilik, belleğin tek seferlik değil çok seferlik olduğu, semboller tarafından çok çeşitli şekillerde oluşturulduğu iddiası", Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*, yay. haz. J. M. Masson, Frankfurt a. M. 1986, s. 173.

12. Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, *a.g.y.*, s. 60.
13. *A.g.y.*, s. 50.

ÇIPLAK YAŞAM

1. Phaidros, 253e.
2. Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Hamburg 2004, s. 327.
3. *A.g.y.*, s. 329.
4. *A.g.y.*, s. 331.
5. Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik, Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a. M. 2003, s. 99.
6. Bkz. G. W. F. Hegel, *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, Sämtliche Werke*, yay. haz. G. Lasson, c. VII , Hamburg 1913, s. 370.
7. Hegel, *Jenenser Realphilosophie I*, yay. haz. J. Hoffmeister, Leipzig 1932, s. 229.
8. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Kritische Gesamtausgabe*, 5. Bölüm, C. 1, s. 14; Türkçede: *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Kültür, 2011.
9. Aristoteles, *Politik*, 1257b.
10. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II* , *Werke in zwanzig Bänden*, yay. haz. E. Moldenhauer ve K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1970, C. 14, s. 155.
11. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke*, *a.g.y.*, c. 3, s. 36.
12. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik*, *Werke*, *a.g.y.*, c. 8, s. 331.
13. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, *a.g.y.*, s. 144.
14. Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, *a.g.y.*, s. 69.
15. *A.g.y.*
16. Georges Bataille, *Die Erotik*, Münih 1994, s. 13.
17. *A.g.y.*, s. 234.
18. *A.g.y.*, s. 21.
19. Hegel, *Wissenschaft der Logik II, Werke a.g.y.*, c. 6, s. 76.
20. Alain Badiou, *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*, Viyana 2011, s. 45.

PORNO

1. Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, Münih 1991, s. 12; Türkçede: *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
2. Bu Robert Pfaller'in şurada geliştirdiği bir tezdir: *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Frankfurt a. M. 2008.
3. Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt a. M. 2005, s. 71.
4. *A.g.y.*, s. 89.
5. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, *a.g.y.*, s. 130.
6. *A.g.y.*, s. 125.

FANTAZİ

1. Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut*, Suhrkamp 2011, s. 413.
2. *A.g.y.*, s. 386.
3. *A.g.y.*, s. 375.
4. *A.g.y.*, s. 373 vd.
5. Bkz. Patricia Reynaud, "Economics and Counter-productivity in Flaubert's Madame Bovary", *Literature and Money*, yay. haz. A. Purdy, Amsterdam 1993, s. 137-54, alıntı: s. 150: "Flaubert'in anlatı süreci ... egemenliğin, üretken coşkunun bir örneğini sunar ... Yok-değer, temel ekonominin aşağı gördüğü bir dişil ekonomiyi karakterize eder. Yok-değer, kadınların olmayan-çalışma aracılığıyla mübadele çevrimlerine kayıt-edilmemesiyle ortaya konur."
6. Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, Münih 2001, s. 12.
7. *A.g.y.*, s. 13.
8. Illouz, *Warum Liebe weht tut*, *a.g.y.*, s. 416.
9. J. G. Ballard, "Die Giocanda des Mittagszwielichts", *Der unmögliche Mensch*, Münih 1973, s. 118-27 içinde, s. 127.
10. Slavoj Žižek, *Die Pest der Phantasmen*, Viyana 1999, s. 82.
11. *A.g.y.*, s. 81.
12. Barthes, *Die helle Kammer*, *a.g.y.*, s. 65.

EROS'UN SİYASETİ

1. Badiou, *Lob der Liebe*, *a.g.y.*, s. 23.
2. *Symposion* 206b.
3. Bkz. Th. Alexander Szlezák, "'Seele' bei Platon", yay. haz. H.-D. Klein, *Der Begriff der Seele in der Philosophiegeschichte*, 2005 Würzburg,

s. 65-86, içinde s. 85.
4. Bkz. Robert Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, s. 144: "Platon 'Politeia'da logos (akıl), eros (arzu) ve thymos (gözüpeklik) olmak üzere üç kısımdan oluşan bir insan ruhu modeli sunar."
5. Badiou, *Lob der Liebe*, *a.g.y.*, s. 62.
6. *A.g.y.*, s. 39.
7. Alain Badiou, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, Viyana 2003, s. 63; Türkçede: *Etik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004.
8. André Breton, "Exposition internationale du surréalisme [EROS]", alıntılandığı yer: Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, Londra 2005, s. 143.
9. Bkz. *a.g.y.*, s. 65.

TEORİNİN SONU

1. *Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride 1915-1970*, Münih 2005, s. 264.
2. 16.7.2008 tarihli *Wired* dergisi.
3. 12.7.2012 tarihli *Die Zeit* gazetesi.
4. *Symposion* 203e.
5. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996, s. 7.
6. *A.g.y.*

Byung-Chul Han
Eros'un Istırabı

Düşünme ancak Eros'la artırılabilir. Düşünebilmek için bir dost, bir âşık olmuş olmak gerekir. Eros olmadan düşünce bütün canlılığını, bütün huzursuzluğunu kaybederek tekrara düşer, gerici bir hal alır. Eros Başka'ya duyulan arzuyla düşünceyi cesaretlendirir.

Narsisizm, sanılanın aksine, kendini sevmek değildir. Kendini seven özne, Başka'yla arasına kendi lehine işleyen negatif bir sınırlama getirir. Oysa narsisist özne sınırlarını net bir şekilde belirleyemez; kendisiyle Başka arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Dünya narsisiste sadece kendi anıştırmalarının gölgesinde görünür. Başkayı başkalığı içinde tanıma ve bu başkalığı teslim etme becerisi yoktur. Sadece kendini bir şekilde yeniden tanıyabildiği yerlerde anlam bulabilecektir.

Aynı'nın Cehennemi'nden ancak arzuladığım ve beni büyüleyen bir Başka sayesinde, dostla, sevgiliyle, aşkla çıkabilirim.

— Byung-Chul Han



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-179-0

9 786053 161790

Metis Yayınları
www.metiskitap.com